

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**YILDIZ-SEYİRCİ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜRKÂN ŞORAY'IN
YILDIZ KİMLİĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

EBRA USTA

İstanbul, 2021

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**YILDIZ-SEYİRCİ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜRĖÂN ŞORAY'IN
YILDIZ KİMLİĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

EBRA USTA

Danışman: DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ÖZGE ÖZYILMAZ YILDIZCAN

İstanbul, 2021

ÖZ

Yıldız kavramını anlamak, toplumu anlamak açısından önemlidir. Bir zamanlar dünyaya hakim olan yıldızlık sistemi, Yeşilçam döneminde Türkiye sinemasının da önemli bir ayağı olmuştur. Türkan Şoray ise Türkiye sinemasındaki en önemli, en çok baş rol oynayan yıldızlardan biridir. Bu tezde yıldızın üretimi, pazarlaması ve tüketimi, Yeşilçam döneminde yıldızlık, Türkan Şoray'ın kariyerini inşa etme süreci ve dönüşümü incelenmiş; Türkan Şoray'ın seyirciyle ilişkisi *Foto Roman* Dergisi'ndeki köşe yazılarıyla anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkan Şoray, Yıldızlık, Seyirci, Sinema, Dergi

ABSTRACT

Understanding the concept of stardom is important in understanding society. Starsystem, which has once dominated the world, has been a major pillar of the cinema in Turkey during the Yeşilçam period. In this context, Turkan Soray is one of the most important actors to play in lead roles during this time in Turkey. In this thesis, stardom, production, marketing and consumption of the star, stardom in the Yeşilçam period, the process of building Türkan Şoray's career and its transformation were examined; and Türkan Şoray's relationship with the audience was explained through her column in *Foto Roman* Magazine.

Key Words: Türkan Şoray, Stardom, Audience, Cinema, Magazine



Anneme...

İstanbul Şehir Üniversitesi'ne...

İÇİNDEKİLER

Giriş.....	1
1.BÖLÜM: SİNEMA VE YILDIZLIK	5
Giriş.....	5
1.1.Sinema Çalışmalarında Yıldızlık	5
1.2.Yıldızın Üretimi, Pazarlanması ve Tüketimi	10
1.3.Yeşilçam Dönemi.....	14
1.4.Yeşilçam’da Yıldızlık	16
1.4.1.Yıldızlık ve Güzellik İlişkisi	20
1.4.2.Dört Yapraklı Yonca.....	22
Değerlendirme.....	25
2.BÖLÜM: TÜRKÂN ŞORAY’IN YILDIZ İMGESİ	27
Giriş.....	27
2.1. Türkân Şoray Merkeze Alınarak Yıldızlık Olgusunun Tartışıldığı Makaleler	27
2.2. Türkan Şoray ve Onu Dönemin Diğer Yıldızlarından Ayırtıran Faktörler	31
2.3. Türkan Şoray ve Sinema Serüveni.....	39
2.3.1. İki Farklı Melodram: <i>Karagözlüm</i> (1970) ve <i>Acı Hayat</i> (1962)....	40
2.3.2. İlk Yönetmenlik Deneyimi: <i>Dönüş</i> (1972)	44
2.3.3. Melodramdan Karakter Oyunculuğuna: <i>Hayallerim, Aşkım ve Sen</i> (1987)	45
Değerlendirme.....	49
3.BÖLÜM: TÜRKÂN ŞORAY VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ.....	52
Giriş.....	52
3.1. Seyircinin Yıldızı Kendisi ile Özdeşleşmesi	52
3.1.1. “Norm-Dışı”lıktaki Çekicilik	58
3.2. Köşe Yazarı Olarak Türkan Şoray: Dertleşme, Sohbet ve Mektuplaşma Alanı Olarak <i>Foto Roman</i> Dergisi	59
3.2.1. Gençler için Öğüt Veren Bir “Abla”	59
3.2.2. Onay ve Danışma Mercii Olarak Türkan Şoray.....	63
3.2.3. “Toplumsal Ahlak” ve “Kültür” Temsilcisi Rolü İle Türkân Şoray	64
Değerlendirme.....	67
SONUÇ	68
KAYNAKÇA.....	73

GİRİŞ

Türkan Şoray Yeşilçam'ın ve Türkiye Sineması'nın en önemli oyuncularından biridir. Oynadığı onlarca filmin yanı sıra özel hayatı ve hayranları ile kurduğu ilişki ile de gündemi uzun süre meşgul etmiştir ve hala da zaman zaman meşgul etmeye devam etmektedir. Şoray'ın, hayranları ile ilişkisi ve yıldızlığı algılayış biçimi O'nun yıldızlık serüveni anlamak açısından önemlidir.

Şoray'ın, sinemadaki rollerini kendiymiş gibi benimsediğini söyleyen, “Şoray kuralları” ile tanınmış bir yıldız olduğunu düşünersek, toplumsal normlarla ne denli iç içe olduğunu anlamak mümkün olur. Şoray, kararlarını verirken seyircisini her daim ön planda tuttuğunu sıkça ifade eder. Şoray aslında bir anlamda sinema ile beraber sahnededir ve performans icra etmektedir. Fakat, bu sahne, sinema filmi bittiğinde sona ermez. Şoray, her röportajında ve söyleminde ya da toplumla herhangi bir etkileşime her girdiğinde sahnede olmayı sürdürür. Yıldızlığı öylesine benimsemiştir ki, O'nun hayatının bu kavramın üzerine ilerlediğini görürüz. Tüm hayatını ve yaşadıklarını, bu kavramla -fakat aslında seyircinin arzu ettiği yöntemle- paralel olacak şekilde ifade eder. Örneğin, liseyi yarıda bırakıp oyuncu olmaya karar vermesinin yanında, kimseye bunu teşvik etmez, köşe yazılarında her zaman genç kadınlara okulu bitirmelerini öğütler. Kendisi gayrimeşru bir ilişki yaşarken, birçok kadın hayranına erkeklerle flört etmenin çok doğru olmadığını, evliliğin ve Türk kültürünün önemini anlatır. Bütün bunlar, yıldızlığın sahnesinde sürekli rol yapar halde olmasından kaynaklanıyor olabilir. Çünkü Şoray'ın söylemlerinin çoğuna bakıldığında, toplumsal normlardan destek alarak hayatını şekillendirdiği ve bu normların onun inandığı değerler olduğunu ifade ettiği görülebilir.

Yeşilçam döneminde, genel olarak bütün yıldızlara benzer roller gelmektedir. Çünkü yapımcılar, yıldızların halihazırda tutmuş rollerde oynamasının kazançlarını garanti ettiğini düşünmektedir. Dolayısıyla oyuncular, oyunculuklarını sergileme fırsatı bulamamaktadırlar. Bunun yanı sıra, Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik'ten oluşan Dört Yapraklı Yonca dahi, birbirini tamamlayan dört farklı yaprağın tek bir gövdede vücut bulmuş hali gibidir. Onlar bile kendi içinde birbirine benzer rollerde oynamaktadır. Bu elbette dönemin makbul kadın algısıyla da ilişkilidir, zira dönemin kadın beklentisi olan fedakar, her daim eşine sadık, cefakar, naif kadın Yeşilçam filmlerinin de başrolünü oluşturmaktadır. Fakat bir yandan da bu durum yapımcıların filmlere yatırdığı parayı riske atmak istememesiyle de ilişkilidir. Seyirci o kadını görmek istemekte, yapımcılar da o rolleri sahneye çıkarmaktadırlar. Şoray da kendisine hep benzer roller gelmesinden ve bu yüzden de

kalıplaşmış filmlerde oynamış olduğundan bahseder (Andaç, 2017, s.69) fakat bir yandan da Şoray kuralları vardır ve aslında oynadığı “benzer roller” tam olarak Şoray’ın imajı ve kuralları ile paralel gitmektedir. “Sultan” ünvanına da melodramlar döneminde sahip olmuştur. Yani bir nevi bu durumun bir kısır döngü olduğu da düşünülebilir. Sonra bu kuralları ve normları *Mine* (Yılmaz, 1982) ile yıkması da yine sinemadaki toplumsal talep doğrultusunda bir durumla, yani gerçekçi filmlerin popülerleşip, feminizmin yükselişe geçmesi, Yeşilçam’ın barındırdığı temsillerin sorgulandığı bir sinema haline gelmesiyle aynı döneme denk gelir. Kendisi de zaten, seyircinin artık değiştiğini ve bu yüzden kendisinin de bu tarz filmlerde oynadığını ifade eder. Dolayısıyla Şoray, Goffman’ın da ifade ettiği gibi, adeta her daim var olan bir sahnede, izleyicisinin karşısında, “ideal”in dışına çıkmadan bir rol oynamaya devam etmektedir. Yani *Mine*’deki rolünün eski rollerine kıyasla değişimi de Şoray’ın izleyici önündeki performansının sona erdiğinin değil, izleyiciyle paralel bir şekilde dönüştüğünün göstergesidir.

İzzet Günay, Şoray için “O hiçbir zaman ulaşılmaz biri olarak görünmez, halkın içindedir hep.” demiştir. (Akarsu, 2015, s.9) Günay burada, Şoray’ın her gittiği yerde etrafını insanların çevrelemesini kastetmektedir. Hatta bu noktada, Şoray’ın evi Rüçhan Adlı’nın mirasçıları tarafından satışa çıkarıldığında Şoray’ın, “Evin satılması beni çok üzer, manevi bağlarım var. Ama şu an süren davadan ne çıkarsa kabul ediyorum. Zaten Türkiye’de her ev benim evim. Hangi kapıyı çalsam, Türk halkı beni kabul eder. Evsiz kalmaktan korkmuyorum.”¹ demiştir. Bu ifadesinden, Şoray’ın halkın sevgisini ne kadar içselleştirdiğini görmek mümkündür. Bu noktada Selim İleri’nin de benzer bir anısını bir röportajında okumak mümkündür. İleri, Şoray’ın evine gider ve kar başlar. O sırada Şoray’ın kızı Yağmur da ateşlenir. Selim İleri ve eşi Şoray’a o gece onlarda kalmayı, Yağmur’un hastalığı ilerlerse diye destek olmayı teklif eder, Şoray ise, ortalığı kar kaplamadan gitmelerini, nasıl olsa bir şey olursa hangi kapıyı çalsa ona yardım edecek birilerinin olduğunu söylemiştir. (Andaç, 2017, s. 236). Bunların yanı sıra, Şoray, hayranlarından sayısız mektup almakta ve bunları tek tek cevapladığını söylemektedir. Fakat Şoray, yukarıda bahsedildiği gibi seyircisi ile kurduğu “samimi” ilişkinin yanında, seyirciyle iletişimini de son derece “yıldızca” bir yöntemle ortaya koymaktadır. Şoray, kendisine gelen mektuplara yetmişli yıllarda *Foto Roman Dergisi*’nde “Siz ve Ben” isimli köşesinde yer vermeye başlar. Dolayısıyla, kendisine gelen hayran

¹ Demirhan Hararlı.

<http://easiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/51015/001526951006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Erişim Tarihi: 30.06.2020

mektuplarına da “yıldız” olarak cevap vermeye devam etmektedir. Zira, köşe yazılarında bazen bazı mektupları alıntulamakta ve onlara uzun cevaplar vermekte, bazen ise kısa kısa tek cümlelik cevaplarla birçok mektubu yanıtlamaktadır. Örneğin, köşesinde kendisinden imzalı fotoğraf isteyen kişilere isimleriyle hitap ederek tek cümle ile fotoğrafı gönderdiğini haber verir ve sonraki mektuba geçer. Bu durum, gazete okuyucularının tümüne bir hayranına imzalı fotoğraf gönderdiğini haber vermesi manasına gelmektedir. Dolayısıyla, başkalarına cevap verildiğinden haberdar olan hayranlar mektup gönderme konusunda teşvik edilmiş olur. Bu da böylelikle bir döngüye dönüşür. Hatta bazı hayranlarının davetlerine bile icabet edeceğini söyler ve bunu onlara bir mektup ile değil, köşesinden haber verir. Karşılık olarak bir mektup gönderiyorsa da bunu her zaman bilmeyiz.

Şoray’ın, ayrıca iyi oyuncu olmakla alakalı kaygıları olduğunu da birçok söyleminden anlamak mümkündür. Sürekli okumaya ve kendini geliştirmeye çalıştığından bahseder. Fakat, bir yandan da iyi oyuncu olarak tanımlanmamaktan üzgündür. Bunu, *Hürriyet Gazetesi*’nin 1988 yılındaki bir sayısından öğreniriz.



(28 Ekim 1988 Çarşamba, Hürriyet Gazetesi, İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros e-arşivi)

Şoray belki de kendini yıldızlığa ve seyircisinin isteklerine öylesine kaptırmıştı ki oyunculuğu geri planda kalmıştı. Çünkü “sultan” olmuştu ve seyircileri zaten onu hep aynı kişi olarak görmekteydi. Filmdeki rolleri bir yana, Şoray kanunları ve söylemleriyle adeta özel hayatında da filmlerindeki kadındı. Dolayısıyla, “sultan” olmaya devam ederek, seyircisinin sevgisi ve ilgisini sürekli üzerinde tutmaya çalışmak, belki de onun oyunculuğunun uzun süre yeterince gelişmemesine sebep olmuştu. Elbette bu durum Yeşilçam için geçerlidir. Zira Şoray, o dönemde bu tavrı sürdürmüş, kanunlar koymuş ve onların dışına çıkmamıştır. Fakat Yeşilçam dönemi bittiğinde, Şoray da “sultanlığı” bir kenara bırakmış, farklı karakterlere hayat vermiş,

yönetmenlik yapmış ve sinema serüvenine sinema döneminin gerektirdiği şekilde, kendini geliştirerek devam etmiştir.

Bu tezde, Şoray'ın nasıl yıldızlaştığı, bunun muhtemel nedenleri ve Şoray'ın seyirci ile ilişkisi, kısacası Şoray'ın "sultanlık" serüveni anlaşılmaya çalışılacaktır. Tezde ilk aşamada yıldızlık kavramı üzerinde durulacak, yıldızlık üzerine yazılmış literatüre dair genel bir değerlendirme yapılacak, Yeşilçam'daki yıldızlık sistemi değerlendirilecektir. İkinci bölümde, yıldızların üretilmesi, pazarlanması ve tüketilmesi, yıldızlık kavramının güzellik ile ilişkisi, Şoray'ın oyunculuk serüveni tartışılacaktır. Ayrıca, Türkan Şoray'ın kendi yıldızlık sürecine bakış açısı, süreci yönetim ve algılayış tarzı ve bunların kavramsal olarak yıldızlıkla ilişkisi kendi söylemleri üzerinden değerlendirilecektir. Son bölümde ise, Türkiye literatüründe üzerinde pek fazla durulmayan Türkan Şoray'ın yıldız-seyircisi ilişkisi üzerinden, kendi seyircisi ile kurduğu ilişkisi anlamlandırılmaya çalışılacak, ayrıca hayranlarının mektuplarına cevaben yazdığı köşe yazıları incelenecektir. Bu köşe yazılarında, Şoray'ın kendini ve seyirciyi nasıl konumlandığı üzerinde durulacak, bir yıldız olarak Şoray'ın kendini toplumun neresinde gördüğü anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu çalışma için, Şoray'ın röportajları, kendi yazdığı kitap olan *Sinemam ve Ben*, kendi köşe yazıları ve ayrıca çeşitli gazete ve dergi haberleri kullanılmıştır.

1. BÖLÜM: SİNEMA ve YILDIZLIK

Giriş

Yıldız, toplumu anlamak açısından büyük önem taşır. Çünkü yıldız, toplum tarafından tanınıp takip edildikçe yıldızlaşmıştır. Toplum ise, kendisiyle etkileşimde olduğu için ve hatta kendisiyle bazı benzerlikleri gördüğü için yıldızı takip eder. Dolayısıyla yıldızlar, filmleri, hayat tarzları, giyimleri ve söylemleriyle toplumun kültürel kodlarından, arzularından ve hayallerinden önemli izler taşır. Bu bölüm ise, yıldızlığın genel hatlarıyla sinema literatüründe nasıl ele alındığını ve Yeşilçam’da yıldızlığı anlamayı amaçlamaktadır.

1.1. Sinema Çalışmalarında Yıldızlık

Türk sinemasında yıldızlık kavramı üzerine Aysun Yüksel (2000) tarafından etraflıca yazılmış makalelerden olan “Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış”, Türk sineması üzerine verdiği örneklerle yıldızlık kavramını derinlemesine işlemiştir. Yıldız ve toplumsal yapı bağlantısı başlığında, yıldızlık ve tüketimden, toplumun yıldıza olan ihtiyacı ve onu metalaştırma sürecinden, ayrıca toplumun çeşitlilik ve ihtiyaçlarına göre farklı farklı yıldızlar üretilmesinden bahsetmiştir. Yüksel, yeteneğin, yıldız olup olmamak konusunda çoğu zaman belirleyici bir unsur olmadığından, ekonomik refahın ise yıldızlık olgusunu beslediğinden bahseder. Magazin ve dedikodunun yıldızlığın devamlılığını sağlayan başka bir ölçüt olduğunu ifade eder, zaten medya olmaksızın yıldız da yıldız olmamaktadır. Ek olarak, yıldızın toplumun bir aynası olduğundan bahseder, çünkü yıldız toplumun ihtiyaç ve dürtülerine göre ortaya çıkmaktadır. Yıldız, toplum tarafından tüketilmesi için üretilmektedir, bu da onu bir sistemin parçası yapar. Dolayısıyla yıldız, izleyici için vardır ve kitlesel olarak üretilir ve tüketilir. Bu yüzden de, yıldız izleyiciden ayrı düşünülmemelidir. Yıldız ve izleyici ilişkisi başlığında ise, Yüksel, kadın yıldızın kadınlar tarafından daha çok benimsenmesini, kadınların toplumdaki “dışlanmış” durumuna bağlar. Kadın yıldız, kadın izleyici için kendi ulaşamadığı ama içten içe ulaşmak istediği şeyleri temsil ederken, erkek izleyici için onun fantezilerinin süsleyen, her zaman ulaşmak istediği ideal kadın olabilir. Yıldızın güzelliği toplumun zamanla değişen güzellik kalıplarına uygun olarak değişmektedir, her döneme göre farklı görüntüye sahip yıldızlar ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, yetenek yıldız için bir avantaj olsa da belirleyici bir unsur

değildir: Yetenekli herkes yıldız olamadığı gibi, yeteneksizlik de yıldız olmaya mani değildir. Makaleye göre, yıldız, toplumun beklentileri, çelişkileri ve coşkularına karşılık verebildiği sürece yıldızlaşır. Yani, yıldız toplumun aynası niteliğindedir. (s. 51-72)

Bu noktada Yüksel'in de sıklıkla referans verdiği Richard Dyer, konuya dair önemli çalışmalar yapmıştır. Dyer (1998), *Stars* adlı çalışmasında, yıldız sisteminin fabrikasyon olduğunu, yıldızın reklamı yapılabilecek, pazarlanabilecek bir takım özellikleri olması gerektiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla, Dyer'e göre yıldız, gücünü ve çekiciliğini topluma göre makbul olan güzellik veya yakışıklılık kriterlerinden alır. (Dyer, 1998) Alberoni de Dyer ile benzer düşünceleri paylaşmaktadır. Alberoni'ye göre, yıldızın dış görünümü de toplumdaki kadın/erkek rollerine dair beklentilerle paralel olmalıdır (Alberoni, s. 65-77). Yıldızlar toplumun "makbul" olarak benimsediği roller ve tiplerin bir temsilidir. Dolayısıyla herkes yıldız olabileceğine inanmaktadır (Dyer, 1998). Alberoni de, yıldızları "powerless elite" olarak tanımlar. Özellikle, toplumun takip ettiği bir süreç içinde ortaya çıkmaları, sürekli göz önünde ve çeşitli iletişim araçları aracılığıyla toplumla etkileşim halinde olmaları toplumun onları olduğundan daha yüksek bir sınıfa ait görmelerine sebebiyet verir ve böylece gerçekten de belirli ayrıcalıklara sahip, elit bir toplumsal grup oluştururlar (Alberoni, s. 65-77). Bu durum, Dyer'in düşüncesini desteklemektedir çünkü yıldızlar toplumun gözleri önünde peyderpey sınıfsal bir geçiş yapabilmiş, bir Amerikan rüyasını gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla toplumun tüm bireylerinin aynı mesafede durduğu, gerçekleşmesi mümkün bir ütopya gibi algılanabilir. Dyer, "yıldız metni" adlı yeni bir kavram ortaya çıkarmış ve bu kavramla yıldızın incelenebilir bir metin olduğunu öne sürmüş, "yapılanmış çok anlamlılık" yaklaşımı ile yıldızları gerçek birer şahıs olmalarının yanı sıra, birden fazla anlama sahip temsiliyetler oldukları gerçeğini göz önünde bulundurarak incelemek gerektiğini vurgulamıştır (Dyer, 1998). Dyer, kavramsal açıklamalarını yaparken sıklıkla Marilyn Monroe örneğine başvurur. *Heavenly Bodies* (2004) adını taşıyan kitabı, "Monroe and Sexuality", "Paul Robeson: crossing over", "Judy Garland and gay men" adlı üç temel bölümden oluşur. Monroe'nun yıldızlaşma süreci ile yıldızlık kavramını açıklayan Dyer, bu süreçte bir yıldızın aslında kendi başına bir işgücü olmaktan ziyade, oluşumunda kuaför, makyöz, spor hocası vb. birçok işgücünü barındıran ve başka bir metanın oluşumuna hizmet eden bir meta olduğunu ifade eder (s.5). Ayrıca Monroe'nun ve yıldızlarının bedenlerinin de toplumdaki bir takım kalıpları temsil ettiğini öne süren Dyer, Monroe'nun bedeninin cinselliği temsil ettiğini iddia eder ve özellikle beyaz olmanın statü açısından da bir

anlam ifade etmesinden dolayı Monroe'nun sadece sarışın ve Amerikan tipinde olmasının değil aynı zamanda bir "beyaz" olmasının toplumun onu yıldız olarak kabullenişinde önemli bir rol oynadığını çünkü makbul olanın "beyaz" olmak olduğunu ifade eder. Yani Monroe, yeterince beyaz olmasaydı belki yine yıldız olurdu fakat bu kadar arzu edilen bir yıldız olmayabilirdi. Ayrıca Monroe, o dönemde sarışınlığının yanı sıra ellili yılların Amerika'sında arzulanmasına neden olan bir kaç özelliği de taşımaktaydı. Onun için cinsellik sorun değildir, savunmasızdır ve izleyiciye karşı da "davetkar" gibi görünür. Yani Monroe, aslında bir eş olarak da erkeklerin onu tatmin etme endişesinde olmadığı, "iyi cinsiyetin" somutlaşmış halidir. Bu noktada Dyer, Monroe'nun o dönemde kadınlar tarafından çok da seilmeyen bir karakter olduğunu da ekler. Dyer'in söylemlerinden, Monroe'nun erkek zevkine göre üretilmiş bir karakter olduğu sonucuna varılabilir. (Dyer, 2004). Bunun yanı sıra, Weber'in toplumsal tabakalaşma sorunsalı etrafında yürüttüğü tartışmalar bağlamında geliştirdiği "karizma" kavramı da Dyer'in üzerinde durduğu bir kavramdır. Stardom Industry of Desire adlı kitapta *Stars* kitabından alınan "Charisma" isimli makalesinde Dyer, yıldızların "çekiciliğini" bu kavram üzerinden anlamlandırmaya çalışır ve yine Marilyn Monroe örneğini verir. Ona göre Monroe, cinsellik ve masumiyetin bir karışımıdır ve bu karışımda onun karizması görülebilir durumdadır, hatta ondaki bu "yoğunlaşma" dönem Amerika'sının toplumsal gerilimleriyle alakasız değildir. (s.58-61).

Thomas Harris (1991) ise *The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe* adlı çalışmasında, Amerikan toplumunun Grace Kelly hayranlığından Marilyn Monroe hayranlığına geçişini anlatmaktadır. Kelly, zengin ve elit denebilecek bir aileye mensup iken, Marilyn Monroe, fakir bir aileden gelmektedir. Her ne kadar Kelly zengin bir aileden gelse de geldiği konumun sürekli çok çalışmakla kazanılan bir konum olduğu dile getirilir çünkü Amerikan halkı "mirasyedi" kişilerden genel olarak pek hazzetmemektedir. Ailesinin "asaleti" sebebiyle Kelly her zaman "hanımefendi", "zarif" gibi sıfatlarla anılır. Monroe'nun ise, çocukluğundaki sorunlar, gençliğindeki ünlü olma denemeleri ve eski evliliği bilinmektedir ve Monroe bir seks sembolüdür. Harris'e göre, Kelly makbul bir "eş" imajı verirken, Marilyn Monroe ise makbul "oyun arkadaşı"dır. Özellikle yayıncıların Monroe'nun dudaklarına, kısık sesine, yarı kapalı gözlerine odaklanması da bu imajı güçlendirir. Grace Kelly, Monaco Prensiyle evlenir ve prenses olur, Monroe ise yönetmen Arthur Miller ile evlenir, kendi film şirketini kurar (Harris, s. 41-45). Dyer, *Heavenly Bodies*'te Marilyn Monroe'nun seks rolleri oynamaktan sıkıldığı için kendi şirketini kurduğunu fakat yine de üzerine yapışan bu

etiketten kurtulamadığını söyler (s. 57). Türkan Şoray da Yeşilçam sürecinin ardından Cihan Ünal ile evlenmiş ve *Mine*'de oynayarak kendi kurallarını yıkmak istemiştir ve bunu Bükler'in (2003) de ifade ettiğine göre "kültürel açıdan sınıf atlamak için" yapmıştır (s. 178). Bu anlamda, Avrupa ve Amerika "yıldızlık" literatürünün, Türkiye'deki tartışmalarla örtüşen bir boyutu vardır.

Yıldızlık üzerine yapılan diğler bir çalışma, Dilek İmançer, Pınar Özgökbel Bilir ve Mehmet Yılmaz (2006) tarafından yazılan "Medyada İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu"dur. Bu çalışma, kitle iletişim araçlarının artışıyla medyadaki sunumların izleyicide bıraktığı etki üzerinde durmuştur. Özellikle televizyonun insanların hayatındaki yerinin artmasıyla yıldız olgusu izleyici için bir "kimlik önerisi" haline gelmiştir. Makalede, yıldızın toplumun gözünde kendisinin onaylandığını görmesinden ve izleyicinin de yıldıza bakarak karşılaştığı durumlarda nasıl davranacağını öğrendiğinden bahsedilmiştir. Yıldızın başarısızlıklarının olması, onu halka daha da yakın kılar. Bu kimikleşme sürecinden bahsedilirken, makalede sosyal psikoloji teorileri teorik arka plan olarak kullanılmıştır. Yıldızın, bulunduğu grubun belirlediği ortak değerleri taşıdığı, bu yüzden de o grupta ideal tip konumuna geldiği ifade edilmiştir. Aslında makalenin, bu yaklaşımında Yüksel ile benzer bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. İzleyici kendi hayatının sıradanlığından yıldıza özenerek uzaklaşır. Ayrıca makalede toplumdaki bireyselleşmede de yıldızın oluşturduğu kimliğin önemli bir rolü olduğu ifade edilmiştir. Özellikle 'Ünlüler Çiftliği' gibi programlarda yıldızın "gizemlilik" halinin azalmadığını, çünkü bu tarz programlarda da yıldızın hayatının imajına uygun olarak lanse edildiği, izleyicinin de yıldıza bakarak nasıl davranacağını öğrendiği, bu yüzden de sorun ve çatışmaları bu şekilde çözdüğü söylenmiştir. Ayrıca yıldız ve idol kavramlarının farklılıklarından bahsedilmiş, mitlerin yıldızın varlığında ne gibi bir etkisi olduğu üzerinde durulmuştur. Makaleye göre, film yıldızı olmaındaki en önemli unsur yetenek olmamaktadır. Aysun Yıldız'ın da çalışmasında belirttiği gibi, dedikodu ve söylenti ise, yıldızın varoluşunun devamlılığını sağlamaktadır. Yıldız hem gizemli olmalı hem de dedikodu ve medyayı kullanmalıdır. Yıldız makalede "kültürel bir metin" olarak nitelendirilmiştir. Yıldızın güzelliği de toplumsal beklentiye ve değişime uyum sağlar, her dönemin güzellik standardına uygun bir yıldız görmek mümkündür. Makaleye göre, sinemada kamera yaklaşır uzaklaşarak, açıları ve teknikleri kullanarak yıldız daha çok ortaya çıkarır ya da geri plana atar ve yine bu tekniklerle izleyiciyle yıldızı yakınlştırır. Sonra, makalede yıldızın yeniliklerle yıldızlığını devam ettirmesinden bahseder. Yıldızların, cinsiyete dayalı bir takım kalıplaşmış rollerle de toplumun

arzularına göre kendi imajlarını oluşturduğu da makalenin ifadelerinden biridir. (s.101-115).

Azize Baygal da (2016) “Toplumsal ve Kültürel Bir Ürün Olarak Yıldız Olgusu ve Yıldız-Medya İlişkisi” adlı makalesinde yıldızlık olgusu ve yıldızlık ve medya ilişkisinden bahseder. (s.145-158). Yıldızın toplumun kültürel bir göstergesi olduğunu, halkın idol arayışından ortaya çıktığından ve halkın ihtiyacına göre üretildiğini söyler. Kapitalizmle yıldız üretiminin ilgisinden bahseder ve yıldızların metalaştığını ileri sürer. Diğer metinlerde de olduğu gibi, Baygal da yeteneğin yıldızlık için bir avantaj olduğunu fakat mecburi bir özellik olmadığını, bunun yanında güzelliğin ve özellikle çekiciliğin önemli bir unsur olduğunu belirtir. Dergi ve televizyon programlarının yıldızlardan bahsetmesinin önemini vurgular ve bu sayede yıldızı taklit eden hayranlarının ortaya çıktığını söyler. Daha sonra, genel hatlarıyla magazin ne olduğunu ve magazin aslında bireyin gerçek hayattan uzaklaşmak için kendini kaptırdığı bir hayal dünyası olduğunu ifade eder. Magazinle beraber yıldızın da kültür endüstrisinin bir ürünü olduğundan bahsederken, yıldızın metalaşma süreci üzerinde durur. Yıldız tüketildikçe değer kazanmaktadır.

“Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences” bu alanda Dilek Kaya (2010) tarafından hazırlanmış bir diğer makaledir. Bu makalede de Kaya, Türk modernleşme/batılılaşma sürecinden bahseder, Yeşilçam’ın modernite süreci ile bağlantısı üzerinde durur. Yeşilçam sinemasının yıldız odaklı bir sinema olduğundan ve filmlerin hikayelerinde yıldızın kimliğini korumak için değişiklik yapılabildiğinden bahseder. Ayrıca yıldızlığın, yıldızın ekrandaki görüntüsü, medyada onun hakkında çıkan haberler ve dedikoduların bileşiminden oluşan metinlerarası bir olgu olduğundan bahseder. Kaya’ya göre, Yeşilçam yıldızları, birçok Yeşilçam filmine benzer olarak, burjuva doğumlu olmamasıyla birlikte burjuva sınıfına erişen insanlardır. Kaya, izleyicilerin *Sinema ve Perde* dergisine gönderdiği mektupları analiz ederek, onlar üzerinden yıldız ve izleyici ilişkisine de göz atar. Hayranların bir kısmı, yıldızlarla tanışmak, onların fotoğraflarını istemek gibi taleplerde bulunurken, daha büyük bir kısmı ise mektuplarıyla yıldızlara öneride bulunmaktadır. Bu öneriler ise toplumsal değerlere dayalı da olabilmektedir. Mektuplarda, hayranların yıldızlara olan yaklaşımını görmek mümkündür. (s. 417-431).

Dilek Kaya'nın doktora tezi ise, yıldız-seyirci ilişkisi bağlamında ortaya konmuş ender eserlerdendir. Dilek Kaya Mutlu (2002), Yeşilçam Letters: A "Cinema Event" in 1960s Turkey From The Perspective of an Audience Discourse isimli doktora tezinde, literatür taraması ve Türkiye'deki sinema tarihine bir bakışın ardından, Yeşilçam dönemindeki seyirci mektuplarına odaklanmıştır. Ele alınan seyirci mektupları, sinema dergilerine gönderilen mektuplardır. Bu mektuplar, yıldıza dair öneri, eleştirilerin yanı sıra, yıldızlardan bir takım istekleri de içermekteydi. Ayrıca, bazı seyirciler kendi aralarında bile yazışmış, hayranı oldukları ünlüler üzerine birbirlerine cevaplar vermiştir. Tıpkı Dilek Kaya'nın makalesinde olduğu gibi, bu çalışmada da seyircinin yıldıza bakışını görmek mümkündür.

1.2.Yıldızın Üretimi, Pazarlanması ve Tüketimi

Toplumun bahsettiği, takip ettiği ve yerine geçmek istediği "yıldızların" nasıl ortaya çıktığına dair birçok görüş vardır. Binlerce, milyonlarca insanın arasından sıyrılan bazı isimlerin yıldız olmasının yeteneğe mi, güzelliğe mi ya da herhangi başka bir özelliğe mi dayandığı üzerine bir takım fikirler ortaya çıkmıştır. Yıldızın, medya aracılığı ile insanlara ulaşarak bulunduğu noktaya geldiği gerçeğini göz önünde bulundurursak, yıldız-medya-seyirci ilişkisinde, medyanın yıldızı nasıl şekillendirdiği ve sunduğu, "yıldızlık" olgusunu anlamak açısından önemlidir. Yapımcının, yıldızı, tüketilecek bir nesne gibi, halkın arzu ettiği şekle dönüştürerek sunuyor oluşu yıldızlık olgusunun ortaya çıkışına dair öne sürülen fikirlerden biridir. Aysun Yüksel (2000), bu konuda yıldızın bir meta olarak yapımcılar tarafından üretildiğine, dolayısıyla yıldızın fabrikasyon olduğuna dair düşünceler öne sürüldüğünü, bu düşüncenin yıldızlık olgusunu yanlışlamadığını fakat sonucun her zaman kesin bir şekilde olumlu olacağına dair bir şey söylenemeyeceğini belirtir. Bu açıdan yıldız, toplumun yapısından ve ideolojisinden tamamen ayrı düşünülemez. (s.66.)

Yıldızın, yapımcının ürettiği bir ürün olduğunu söylemek mümkün olsa da bu üretim sürecinde yapımcı, yıldızın toplum tarafından kabul görebilmesi için birçok şeye dikkat ettiğini göz ardı etmemek gerekir. Genel çerçevede, yıldız, yıldızlaşma sürecinde toplumsal normlara uygun olmalıdır. Toplumun fikir ve ideolojilerine ters düşmemelidir ve toplumun isteklerine cevap vermelidir. En azından, yıldız yıldız olana kadar bu böyle sürmelidir. Türkan Şoray, bu konuya dair bakış açısını şu şekilde açıklamıştır:

Batı’da bir sinema oyuncusu için düşünen beyinler var. Bizde böyle bir şey yok. Yani sizi yönlendiren, üzerinizdeki bir çok yükü alan. Söylemişim ya; nasıl ki ilk yıllarda bilinçsizce yanlış makyaj yaparak yüzümüzün şeklini, hatta karakterimizi bile değiştirecek görünümlere girdik, sonra sonra kendimiz fark ettik bunun doğru olmadığını; aynı şekilde, yanlış bir senaryoda oynarsanız ya da senaryoyu yanlış yorumlarsanız, özel yaşamınızda yanlışlar yaparsanız, bütün bunların sorumluluğu size ait olur. O açıdan çok dikkatli olmanız gerekiyor. Her şeyi çok ince düşünüp ileriye dönük o politikayı hep kendiniz belirliyorsunuz. Hiçbir şekilde yardımcınız yok. (Andaç, 2017, s.135)

Diğer yandan, toplumun genel tavrına uyum sağlayan yıldızların dışında, daha “aykırı” görünen yıldızlarla da karşılaşılabilir. Toplum birçok katmandan, farklılıklardan oluşur ve “toplumun geleneksel yanını yansıtan yıldızlara olduğu kadar, başkaldıran yanını yansıtan yıldızlara da rastlamak şaşırtıcı değildir. Çünkü toplumun hemen her kesimine umut verecek yıldızlara gereksinim vardır.” (Yüksel, 2000, s. 69). Bu yüzden, her ne kadar fabrikasyon bir üretimden bahsedilse de her zaman standart bir yıldız tipinden bahsetmek çok doğru değildir. Tıpkı üretilen herhangi bir ürünün farklı tüketicilere göre farklı versiyonlarının üretilmesi gibi, yıldızlar da farklı farklı, her kesimin kendiyle ilişkilendirebileceği çeşitlilikte karşımıza çıkar.

Yıldızın halkın beğenisine uygun bir şekilde üretmek kadar, onu doğru bir şekilde sunmak da önemlidir. Bu süreçte, yıldızın gerek fiziksel gerek karakteristik olduğu düşünülen özelliklerine göre bir strateji belirlenir. Örneğin, reklamlarda yıldızın yüzünde göze çarpan ya da beğenilebilecek bir özelliği ya da hareketi kullanılabilir ya da filmlerde kamera yıldızın belirli bir fiziksel noktasına odaklanabilir. Bu şekilde, izleyicinin dikkati, yıldızın “hedef gösterilen” yerine çekilebilir. Gülseren Şendur Atabek (2009), bu konunun yıldızın rol alacağı türe göre şekillendiğini ifade eder:

Yıldızları pazarlamak için yapılan reklamlarda genellikle o kişinin göze çarpan bir fiziksel niteliği kullanılmaktadır (yüzü, bedeni, bacakları, sesi vb.) Bunun dışında yıldızlar daha sonra sürekli rol alacağı türe uygun tipe bürünüyorlardı (dürüst kahraman, kötü adam, vamp kadın vb.) Bu sistem film yapımı için kolay anlaşılabilir bir formül önermektedir. Yapımcıların çok yetenekli olmasına gerek yoktur. Hikâyenin ve oyunculuğun kaliteli olması gerekmez. Önemli olan kâr getirecek standartlaşmış bir ürünün ortaya konmasıdır. (s.108-109)

Şoray da Yeşilçam döneminde benzer filmlerde oynamasını bu pazarlama ve kazanç sağlama yaklaşımına dayandırmaktadır:

O imajı bilinçli olarak yaratmadım. Kendiliğinden oluşmuştu. Talep meselesiydi. Yapımcı sizin fiziğinize uygun hangi rolleri öneriyorsa oynuyordunuz. Seçme şansımız yoktu. O yıllarda daha çok genç kız; sonraları

sevilen kadın, acı çeken kadın, aldatılan kadın, şarkıcı kadın, mutsuz kadın... Yani çoğu edilgen tiplerdi oynadığım rollerin... O tarz bir başlangıç oldu benim için. Sonra filmler birbirini tekrarlamaya başladı. Giderek bir tipin temsilcisi olmaya başladım. (Andaç, 2017, s. 66)

Bu noktada, yapımcılar kadar, yıldızın da yetenekli olup olmaması önemlidir. Her yıldız yetenek sahibi olmadığı gibi, her yetenekli kişi de yıldız olamamaktadır. Dolayısıyla, yıldızın temel dayanak noktası yetenekli olmak değildir. Azize Baygal'a (2019) göre, Yıldız ünlüdür fakat yıldız üretilmiş bir tüketim ürünüdür ve içeriğinde bir anlam aranmamalıdır. Yani, ünlülük, içerisinde herhangi bir yetenek barındırmak zorunda değildir. (s.149)

Yüksel'e göre, Yıldız olmanın yetenek sahibi olmayı gerektirmemesi ise toplumla yıldız arasındaki önemli ilişkilerden bir tanesidir. Çünkü insanlar yıldızların yerinde kendilerinin de olabileceğine inanırlar. Bu da yıldız ile toplum arasındaki iletişimi kuvvetlendirir. Yıldız olmak için bir okula gidilmez ya da bir sınavdan geçilmez, dolayısıyla yıldız üstün yeteneklere sahip değildir. Yeteneksiz olduğu halde yıldız olan birçok kişi varken, birçok kişi de yetenekli olduğu halde yıldız olamamaktadır. Bu durumdan dolayı, toplum kendini yıldızla eşit olarak görür. (s.57).

Aslında birçok görüşe göre yıldız, toplumun yaşadığı bunalımlardan ve günlük hayatının yorgunluğundan uzaklaşmak için tükettiği ve bağlandığı bir metadır da denilebilir. Bu anlamda, toplumla kurduğu ilişki, hem bir şekilde onların bir parçası olması üzerinden hem de aynı zamanda uzaktaki bir "yıldız" olması üzerinden sağlanan karmaşık bir denge üzerine kuruludur. Yani, toplum onun yerinde olabileceğini düşünerek onunla kendini eşitler, bir yandan da farklı olduğunu düşünerek onu normların dışında tutar ve yaptıklarını çok fazla yargılamaz. Bu konumda kalabilmek içinse yıldız sürekli popüler olmak zorundadır. Dolayısıyla, yıldızın popüler olabilmesi için ona has bir imaj oluşturulmalıdır. Oluşturulan imaj, toplumun beğenisine sunulmak üzere belirli bir strateji ile hazırlanır. Asıl amaç tüketim olduğundan, aslında bu imaj ve toplum arasındaki ilişki bir pazarlama stratejisi sonucunda ortaya çıkar da denilebilir. Azize Baygal, bu durumu şu şekilde açıklar:

Yıldızlar, medyanın yardımıyla, tüketilmek üzere, izleyiciye sunulan nesnelerdir. Gerçek varlık nedenleri onları tüketecek olan kitledir. Yıldızı yücelten, en çok dinlenen, izlenen, hakkında en çok konuşulan olmasıdır. Diğer bir deyişle, yıldız, tüketildikçe değer kazanır. Yıldızın en çok tüketilmesi ise modern toplumlarda, yıldızın kendisini popüler bir ürün olarak sunmasıyla

kolaylaşır. Yıldız, tüketilen bir nesne olarak, toplumsal-kültürel yapıya bağlı olarak, izleyicinin beklentilerine göre bir imaj (imge, görüntü) geliştirir ya da aynı ölçütler gözetilerek yıldız için bir imaj, yıldız sistemi tarafından hazırlanır. Kitle iletişim araçları, izleyicileri tüketime teşvik etmek ve izleyiciye sunduklarının bir parçası gibi hissettirmek için onları diledikleri gibi rastlantısal değil programlı bir biçimde sunarlar, böylece kitleler yıldızları çekici bulur, hiçbir şey rastlantıya bırakılmadan, yıldızlar doğar, diğer bir deyişle üretilmiş olur. (s. 155)

Yıldız, sadece kendi bedeni ve imajı ile değil, filmleri, reklamları ve şarkılarıyla bir bütündür. Seyirci, yıldızın filmlerini ve şarkılarını da tüketir. Bunlar vasıtasıyla onu yüceltir ya da eleştirir. Yani aslında, yıldız çabucak yüceltilebilen ve gündemde kalması sağlanan ancak çabucak unutulabilen de bir metadır. (s. 60) Bu yüzden, yıldız bazen çok popülerken bazen de gündemden hızlıca düşer. Bu yüzden “[p]opülerliğin azaldığı dönemlerde magazin devreye sokularak yıldızın yeniden popüler olması sağlanabilmektedir” (Atabek, 2009, s. 109); yani, Yüksel’in de ifadesi ile asıl mesele, yıldızı gündemde tutmayı başarabilmektir. Çünkü çabuk tüketildiği durumda, yıldız popülaritesini kaybedebilir. Bu yüzden yıldız akılda kalmalı, sürekli toplumla bir şekilde etkileşim kurmalıdır. Farklı haberlerle gündeme gelmeli, bir şeyler üretmeye devam etmelidir. Bu noktada popülaritenin devamını sağlayan araç yine medya olur. Gazeteler, dergiler, televizyon kanalları ve son dönemde sosyal medya bu açıdan yıldızın popülaritesinin sürekliliğini sağlama konusunda ön plana çıkan araçlardır. Dolayısıyla, toplumsal dinamiklere göre tasarlanarak yıldız imgesinin akılda kalması ve toplumun bu imgeyi uzun süreli olarak benimsemesi, bu imgenin oluşturulmasından daha zor ve uzun bir süreçtir. (2000, s. 66). Zaten, izleyici kitle de yıldızdan haber alma hakkı olduğunu düşünür ve ona dair tüm detaylardan haberdar olmak ister. Bu durum da dedikodu ve söylentinin oluşmasına sebebiyet verir ve her şeyin haber değeri taşımasına neden olur. (s. 57).

Bu bağlamda Yüksel, Hülya Avşar örneğini verir ve 2000 yılının Nisan ayının ilk haftasında, tüm magazin programlarının ve basınının sadece Hülya Avşar’ın ikinci bir bebeğe hamile olup olmadığını tartışmasından bahseder. Bu tartışmadan Hülya Avşar’ın bir hafta boyunca gündemde kalarak kazançlı çıktığını söyler. (s. 58). Çünkü gündemde kalmak ve takip edilmek yıldızlığın devamını sağlar, yıldızın unutulmasını ve popülerliğinin azalmasını engeller. Türkan Şoray da söylentinin ve magazin kendisinin ünlenmesindeki etkisini kabul eder. Sinema filminde, seyirci tarafından “kara kız” olarak tanınmasının ve tercih edilmesinin aslında kulaktan kulağa ilerleyerek onu gündeme getirdiğini söyler: Bugünkü magazin basını yok. Öyle hemen çıkıp tanınmanız mümkün değil. Yavaş yavaş

söylentilerle başlıyordu her şey. “İşte bir kara kız geldi.” Adım da bilinmiyor. Ortalıkta bir “kara kız” lafı dolaşıyor. Daha esmerdim, kalın kaşlarım vardı.” (Andaç, 2017, s.65)

1.3.Yeşilçam Dönemi

Türkiye sinemasının temel taşlarını oluşturan Yeşilçam sinemasının ortaya çıkmasında dönemin sosyal, toplumsal ve kültürel yapısının oldukça etkisi olduğu söylenebilir. Taşradan kente göçün etkisi, toplumsal sınıfların belirginleşmeye başlaması, apartman yaşamının artması Yeşilçam sinemasının içeriğini oldukça etkiler. Barış Saydam (2020), bu durumu şu şekilde ifade eder:

1960’lı yıllarda Demokrat Parti iktidarı döneminde yapılan yollarla şehirler taşraya bağlanır, ulaşım kolaylaşır ve elektrik yaygınlaşır. Kentte yaşama kültürü baskın bir özellik haline gelir. Eski tip mahalle kültürü aşınmaya başlar. Kent içinde daha dinamik, değişken ve hareketli bir döneme girilir: Yollar genişler, arabalar artar, apartman yaşamı yaygınlaşır, iç göç yüzünden nüfus çeşitlenir. Dönemin Yeşilçam filmlerine baktığımızda, toplumsal hayatta yaşanan değişimlere bir tepki niteliğinde “mahalle kültürü” kutsanır. Yeşilçam’ın yarattığı “biz” vurgusu baskın bir özellik haline getirilir. Gerçek hayatta yaşanan hızlı değişim, kentin ve bireyin çehresinin hızla değişmesi olgusu filmlerde inatçı bir karşı koyuşa dönüşür. Toplumsal hayattaki erozyon arttıkça filmlerdeki aşinalık hissi de artar. Ezberlenen konular, bildik yıldızlar, klişe olay örgüleri, iyinin, güzelin ve “namuslu” olanın hikâyelerde kahramanlaştırılması bu dönemde yükselişe geçen öğeler olarak karşımıza çıkar. (s. 412)

Yeşilçam filmlerinin konularını, bu bağlamda anlamak kolaylaşır. Melodramlarda, zenginlik ve lüks yaşam çoğunlukla olumsuz, dejenere bir hayat gibi gösterilirken, fakir, kendi halinde bir yaşam daha namuslu, pozitif bir şekilde lanse edilir. Filiz Çelik’e (2011) göre:

Filmlerde dayanışmacı bir ruhla birbirlerine sıkı bağlarla bağlı geleneksel aileler yoksul ama sevecen, sıcak bir ortamda yaşayan mutlu insanlardan oluşan bir birlik olarak çizilip yüceltilirken, zengin üst-sınıf aileler batılı değerleri benimsemiş olduklarından hiçbir şeyde mutluluk bulamayan, çöküntü içinde, yozlaşmış kişilerden oluşan bir topluluk olarak sergilenirler. Olumsuz biçimde ele alınan burjuva ailenin üyeleri birbirlerinden kopuk, lüks bir yaşam sürerler. (s. 33)

Bu noktada, konu itibarıyla Yeşilçam melodramlarının toplumsal değişime çok sıcak bakmayarak, var olan düzeni korumaya yönelik bir senaryo tipi ürettiğinden bahsetmek yanlış olmaz. Haksızca zengin olan kişiler veya çevresine zarar vererek zenginliğe ulaşmak isteyen karakterler sonunda cezalandırılır ve bu hırslarının bedelini öderler. Fakat bunun yanında, var olanla yetinen, fedakar karakterler mutluluğa bir şekilde kavuşurlar. Yani fakirlik, Yeşilçam filmlerinde genelde olumsuz bir şey değildir. Bunda

ülkede yaşanan değişimi reddediyor olmanın da etkisi vardır. Cansu Kaymal (2020)’a göre:

1960’lı yılların başlarından beri Yeşilçam sinemasında doğrudan toplumsal konuları ele alan çok sayıda film çekilmiştir. Melodramlarda ise toplumsal sorunlar doğrudan ele alınmamıştır. Ancak yine de melodramların toplumsal sorunlardan çok da uzak olduğu söylenemez. Melodramlarda, sosyo-ekonomik eşitsizlikler, birbirini sevdiği hâlde kavuşamayan aşıklar vasıtasıyla yansıtılmıştır. (...) Pek çok Yeşilçam melodramında geri kalmış köyler, göç sorunları, gecekondu mahalleleri, cehalet ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler ikincil meseleler de olsa görülmektedir. Ancak Yeşilçam melodramları büyük ölçüde mantıktan çok duygulara seslenmektedir. (s. 289)

Dönemin toplumsal sorunlarını, Yeşilçam sinemasında ne kadar ikinci planda olsalar da görmek mümkündür. Barış Saydam’a göre melodramların yanı sıra Yeşilçam döneminde toplumsal gerçekçi bir tür de ortaya çıkmıştır. Özellikle 27 Mayıs 1960 Darbesi’nden sonra ortaya çıkan bu tür Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç, Vedat Türkali, ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerle, toplumsal gerçekçi bir yönden sınıf çatışması, sendikalaşma gibi filmleri içermektedir (2020). Toplumsal gerçekçi filmler, toplumsal sorunları biraz daha gözler önüne serse de melodramların bu konulardan hiç beslenmediğini söylemek doğru olmaz. Her ne kadar melodramlar insanların duygularına hitap etse de senaryonun geçtiği yerler ve muhatap aldığı kişiler, toplumsal hayatta karşılaşılabilecek tipte insanlardır. Aslında Yeşilçam melodramlarının konularının benzerliğinin sebepleri, toplumsal olan bir takım gerçekliklerle tamamen bağlantısız değildir. Kaymal’ın da (2020) dediği gibi, dönemde yaşanan göç sorunları, sosyo-ekonomik farklılıklar, gecekondu mahalleleri filmlerde bir şekilde görülmektedir. (s. 289). Fakat çoğunlukla buralardaki aileler mutlu ve birbirine bağlı gösterilir. Zenginlik, lüks adeta batıya ait şeylerdir ve bu yüzden de yozdur. Gerçek aile samimiyet, alt-sınıf denebilecek ailelerdedir. Filiz Çelik, bu durumu şu şekilde açıklar:

Hemen hemen bütün filmlerin var olan geleneksel değerlerin korunması yönünde tavır alması ve “batılı değerleri” ise bir yozlaşma tehlikesi olarak betimlemesi ilginçtir. Bu düşünce tarzı yüzyıllık modernleşme serüvenimizin kısa özetidir: Batının ekonomik, teknolojik gelişmeleri istenmekte ancak batılı değer yargıları reddedilmektedir. (s. 32)

Bu bağlamda, senaryoların birbiri ile benzerliği bir bakıma toplumsal olaylarla paraleldir. Aynı zamanda, sinema yapımcıları ayakta kalabilmek için yatırdıkları paranın karşılığını alabilmek istemekte, risk almaktan çekinmektedirler. Bu sebeple de benzer senaryolar ve yıldızlar üzerinden filmler çekmektedirler. Yapımcılar rağbet gören filmlerin benzerlerini üretirler ve bu bir döngü şeklinde ilerlemektedir. Barış Saydam’a göre “Stüdyoların ayakta kalabilmeleri için tek koşul çekilen filmlerin seyirci tarafından rağbet görerek ticarî başarı sağlamasıdır. Bu şekilde yeni çekilen filmlerin finansmanı sağlanır ve sistem ayakta kalır.” (s.412) Dolayısıyla filmler rağbet gördükçe,

benzer konulara da talebin arttığı algılanarak seyircinin ilgi duyduğu konularda film üretilmeye devam edilir. Bu dönemde sinema yapımcılar tarafından sanatsal bir üretim olarak değil, daha çok gelir elde edilen bir fabrika gibi değerlendirilmiştir. Yapımcılar, filmleri para kazanacak birer meta olarak üretmektedirler. Bu sebeple de, yıldız sistemi ortaya çıkmıştır. Yıldızlık sistemi, Yeşilçam sinemasının devamının sağlanmasına büyük katkıda bulunmuştur. Sinema yıldızlarının üretilmesi ve filmlere talebin bu yıldızlar vasıtasıyla sağlanması, film üretimini arttıran bir etken olmuştur. Seyirci, tıpkı belirli senaryolara olduğu gibi belirli yıldızların filmlerine de daha çok talep göstermiştir. Bu sayede de yıldızlaşan oyuncular sayesinde seyirci sinemaya salonlarına daha çok gitmiştir.

Yeşilçam melodramlarının dönemi, yetmişlerin ortalarına kadar sürmektedir. Bundan sonra, televizyonların gelmesi ve insanların kendilerini evde de oyalaması Yeşilçam'ın eski popülaritesini yitirmesine sebep olmuştur. Özgür Metin'e göre:

1970'li yılların ikinci yarısı ve 1980'li yıllarda dünyada birçok ülkede televizyonun ve video kaset kiralamanın yaygınlaşması, neoliberal ekonomi politikalarına geçiş ile sinemaya devlet desteğinin azalması vb. etkenlerden dolayı sinema sektöründe niceliksel olarak ciddi bir düşüş yaşanır. Türkiye'de de askeri darbe, sansür, seks filmleri furyası gibi birçok başka değişkenin de etkisiyle düşüş daha sert olur. Bu düşüş birçok ülkede yerli filme vergi indirimi, sinema salonlarına uygulanan yerli film kotası, yatırımcılara finansal devlet desteği gibi unsurlar ile dengelenir. Ancak Türkiye'de ulusal sinemayı canlandırmak adına herhangi bir çaba gerçekleşmediğinden dolayı, 1980'li yılların sonlarına doğru düşüş, yerini bir yok oluşa bırakır. Türkiye'nin sinema sektörü Yeşilçam endüstrisi ile birlikte çöker. (s. 402)

Yani sinema sektörünün çökmesinden önce, Yeşilçam dönemi zaten popülaritesini yitirmiştir. Seks filmlerinin artması, sansür ve darbenin de etkisiyle yapımcıların yerli üretim yapmakta zorlanmasının yanı sıra, televizyonlar ve video kasetlerin yayılması da sinema sektörüne sekte vuran önemli bir etkidir.

1.4. Yeşilçam'da Yıldızlık

Yeşilçam'daki yıldızlık, dünyadan Yeşilçam'a geçmiş bir sistemdir. Yeşilçam sinemasının da temelinde yıldızlık vardır. Seyirci, film tercihini yıldız üzerinden yapar; izlemek izlediği, sevdiği yıldız her kim ise, çoğunlukla onun filmini izlemeyi tercih eder. Nigar Pösteki (2017), "Yıldızlık Sistemi"ni *Unutulmuş Filmler Divanı*'nda şu şekilde açıklamıştır:

Sinemanın ticari bir meta olma sürecinde Hollywood, insanları sinemaya bağlamanın yollarından birisi olarak "Yıldız Sistemi"ni yaratmıştır. Yıldız sistemi, önce İtalya'da başlayıp, sonra klasik Hollywood sinemasında devam

eden yıldız oyuncuların yaratılıp, pazarlanmasına denmektedir. Sinemada oyuncu olarak boy gösteren aktör ve aktrislerin kitlelerce kabul edilip, sevimlerinin en önemli nedenlerinden birisi izleyicinin özdeşleşme yolu ile “onun gibi” olması’dır. Bu sayede oyuncunun yaratmış olduğu karakteri benimseyen seyircinin filmin anlattıkları ya da kalitesinden ziyade “yıldız”ın yarattığı karaktere odaklandığı görülmektedir. (s.92).

Bu noktada, Yeşilçam döneminde de de bu yöntemle, yıldızlar üretilip onlar üzerinden seyirci sinemaya bağlı hale getirilmiştir denilebilir. Yeşilçam sinemasında seyirci, yıldızla kendini özdeşleştirdiğinden sinemaya çoğunlukla izlemek istediği, hayranı olduğu yıldız için gitmektedir ve filmin kalitesine pek de odaklanmaz. Serpil Kirel’e (2005) göre “(...) yıldızcılık ya da star sistemi altmışlı yılların en önemli olgularından biridir. Büyüyen ve gelişen film yapım ortamında kar etmeye devam etmek için film sektörünün yıldızlarına sahip çıkması gereklidir. Yeni yıldızlar bulunmalı ve/veya yaratılmalıdır. Halkın sinemaya ilgisini sürekli kılmak için onların beğendiği, sevdiği görmek istediği yıldızların oynadığı filmler üretilmelidir.” (s.69-70) Yani, seyirci, film konusundan ziyade oyuncuya göre film seçmekte, izlemek istediği oyuncuya dair de her zaman benzer beklentilerde olmaktadır. Bu durum, elbette ortaya ciddi bir yıldız ihtiyacı da çıkarmıştır. Seyirci, her ne kadar belirli kategorilerde yıldız tipleri beklese de, seyirci kendi içinde de çeşitlilik gösterir. Bu sebeple farklı yıldızlar üretilmelidir ki, seyircinin beklentileri karşılanabilsin ve sinemaya olan ilginin devamı sağlanabilsin. Yani, yapımcılar, sürekli bir yıldız arayışındadır. Bu noktada, Ayşe Koncavar (2000), yıldızların Türk Sineması’na iki farklı şekilde girdiğini söyler. Birincisi, sinemaya proje ve yönetmen katkısı ile giren yıldızlarken, diğeri dergilerin aracılığı ile sinemaya giren yıldızlardır. (s. 75) Yönetmenin görüp beğenmesi ile filmlerde oynayan yıldızlar, “keşfedilmiş” yıldızlardır denilebilir. Türkân Şoray, keşfedilenler içerisinde önemli bir örnektir. Bu konuya tezin ikinci bölümünde değinilecektir. Hatta Serpil Kirel, bu süreci “Bu yılların yetenekli ve güzel “artistlere” kucak açan sinemasal üretim ortamında yapımcılar ve yönetmenler yıldız avcılığına soyunmakta, halkın seveceği yeni yüzleri bulabilmek için kimi zaman sokak sokak dolaşmaktadırlar.” (s. 69) diyerek de ifade etmiştir. Yıldızın sinemaya girişindeki ikinci etken ise, dergi ve gazetelerdir. İnsanlar, fotoğraflarını dergi ve gazetelere yollayarak yıldız olmaya çalışmakta, derginin düzenlediği yıldız ya da artist yarışmalarına katılmaktadır. Eğer dereceye girerlerse bunun sonucunda da filmlerde oynamaya başlamaktadırlar. Ayşe Koncavar, bu süreci yaşayanlar arasından Belgin Doruk’u ve Hülya Koçyiğit’i örnek gösterir. Koncavar’a göre “dergi aracılığıyla sinemaya giren ve yıldız olan tek kadın ise; Belgin Doruk’tur. Bunun yanı sıra; Hülya

Koçyiğit de sinemaya bir artist yarışmasında ikinci seçilerek Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* adlı filminde rol alarak başlamıştır.” (s. 75). Bu konuda diğer bir önemli örnek ise Ediz Hun’dur. Serpil Kirel, Ediz Hun’un da dergi vasıtasıyla yıldızlaştığını hatırlatır ve Hun’un sürecini şu şekilde ifade eder:

Yıldızların sinema dünyasına nasıl girdikleri ile ilgili örneklerden biri Ediz Hun’un deneyimidir. Acar Film’de çalışan bir dostunun “Türk sineması yeni yüzler arıyor, sen de istersen bir resim çektir de gönder” tavsiyesine uyan Ediz Hun, Ses Dergisi’nin yarışmasına resimlerini yollar ve 1963 yılında Ajda Pekkan ile birlikte birinci olur. Yarışmayı kazanan Ediz Hun, 6 filmlik bir anlaşma yapar. Onunla anlaşma yapan şirketler arasında Acar Film, Erman Film, Pesen Film, Güven Film, Melek Film ve Kemal Film gibi büyük şirketler vardır. (s. 70-71).

Yani, yıldız üretimi, dönemin sinemasının devamlılığı açısından oldukça önemlidir. Bu sebeple de Yeşilçam dönemi yapımcıları, sürekli yeni yıldız arayışında bulunmuşlardır. Nigar Pösteği’nin *Yeşilçam’da Bir Portre: Ayhan Işık*’ta da (2007) ifade ettiği gibi, “Yeşilçam sinemasında oyunculuk kişilik yaratmak değil, kalıcı bir tip oluşturmaktır. Romantik jön, saf genç kız, kötü kalpli adam gibi. Bu durum oyuncunun izleyici tarafından tutulmasında avantaj oluşturmuştur. Bu nedenle de oyuncular kendilerini geliştirecek ortamları pek bulamamışlardır.” (s. 33) Çünkü, seyirci yıldızı seçmiş ve yıldızı kendi arzu ettiği şekilde görmeyi istemiştir. Pösteği’ye göre, “Türk sinema seyircisinin özellikle 1950’lerden 1970’lerin sonuna kadar olan dönemde sinema oyuncularını ile çok sıkı bir özdeşleşmesi söz konusudur. Seyircinin isteklerine göre şekillenen rollerini her filmde tekrar etmek durumunda kalan oyuncular, toplumdaki erkek ve kadın modelleriyle örtüştüğü oranda toplum tarafından benimsenmişlerdir. Star imgesinin altında seyirci kendi kahramanını yaratmıştır.” (s. 34). Serpil Kirel de bu durum için Pösteği ile oldukça benzer olan şu ifadeleri kullanır:

Altmışlı yıllarda yıldız oyuncudan beklenen, dönemin üretim ortamının ve egemen öykü anlatım kalıplarının gereğine uygun olarak basmakalıp tipleri canlandırmalarıdır. Neredeyse oyunculara seyircinin beklentisi yoluyla rol biçildiği ileri sürülebilir. Seyirci şaşırmaı sevmez ve beğenisi çabuk değişmez. Ancak, diğer yandan belli rol kalıpları içinde kadın yıldızların imgeleri kendi sınırları içinde değişip dönüşebilmektedir de. (s.79)

Yani, yıldızlar, seyirciyi tekrar tekrar sinemaya getiren bir güç olduğundan ve yapımcıların yatırdıkları parayı kaybetme riske karşı bir nevi garanti işlevi gördüğünden, yapımcılar hep benzer rolleri, aynı yıldızlara teklif etmiştir ve bu da sinema filmlerinin sıradanlaşmasına sebep olmuştur. Hatta Serpil Kirel, yeni bir film çıktığında yalnızca oradaki yıldızın isminin bile, oynadığı filmin nasıl

sonuçlandığına ve hangi türde olduğuna dair önemli bir fikir verebildiğini söyler. (s. 76). Pösteki de bu durumu “Normal bir insanın yapamayacağı şeyler bile yıldız oyuncunun kimliğinde olabilirlik kazanmaktadır. Bu nedenle Ayhan Işık’ı bir filmde gördüğünde seyirci bilir ki haksızlıklara karşı yenilmez, mücadelecisi biridir. Filmde ya da Cüneyt Arkın’ın yapabilecekleri bilindiğinden hain Bizans’ın şansının olmadığını düşünmek kolaylaşmaktadır.” (s. 96) diyerek açıklamaktadır. Dolayısıyla, yıldızların belirli tür kalıpları içinde belirli tipleri canlandırmaları bu sebeple kaçınılmaz olmuştur. Kirel’e göre “Yıldızların filmler hakkında ipuçları taşımalarının ardında imgelerinin önemli etkisi vardır. Her yıldızın oynamayı düşüneceği ya da oynadığı belli rol kalıpları ya da sınırları vardır.” (s. 77) Bu bağlamda, yıldızların oyunculuklarının da bir sınırı olmaktadır denilebilir. Sürekli üretim mantığı üzerinden, benzer rollerde oyunculuklarını gerçekleştirmek zorunda kalmaktaydılar. Sonuç olarak da belirli sınırların içerisinde kalmakta ve hep benzer rollerin etkisiyle, benzer kalıplar oluşturmaktaydılar. Nigar Pösteki’ye göre, “Karakter oyuncusu olmak, yetenekli, her role bürünebilen bir oyuncu olabilmek ya da star oyuncu olarak kariyerini sürdürebilmek bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Bu anlamda Ayhan Işık, kişilik oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hangi role bürünürse bürünsün kimliğini yanında taşıyan bir oyuncudur.” (s.26)

Sonuç olarak, bütün bunların, Türk sineması üzerinde birtakım etkileri olmuştur. Özellikle Yeşilçam döneminde tezahür eden bu sonuçlar, uzunca bir dönem Türk Sineması’nda da etkisini göstermiştir. Pösteki, yıldızlar üzerinden hayat bulan bu Yeşilçam dönemini “Yıldızcılık” dönemi olarak ifade ederek, Türkiye sinemasına etkilerini şu şekilde listeler:

1. Bono sisteminin doğmasını ve sürmesini sağlayarak yapımcıların çarkı çevirmelerine yardımcı olmuştur.
2. Seyircinin film talebi, film sayısını arttırmıştır. Bu da dolayısıyla yıldız oyuncuların çok film çevirmeleri sonucunu doğurmuştur. Bu durumda bir oyuncunun rolünün derinliğini, psikolojisini düşünüp, rolüne aktaracağı bir ortam oluşturmaya mümkün olmamıştır.
3. Oyuncuların “tipleri”nin dışında rol oynamaları zorlaşmıştır. Sistem kendini döndürdüyse de oyuncuların kendilerini bu şartlar altında ispat etmeleri mümkün değildir. Zaten sistemin içinde oyuncunun tipini değiştirme cesareti de yoktur. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi oyuncular ancak “Yıldızcılık” sonrasında kendilerini bulmuşlar ve hatta kendilerini konuşmuşlardır. Ayhan Işık, “iyi adam” rolünün dışına çıkacak zamanı bulamamıştır. İstisna olsa da sistemin dışına çıkan oyuncular da vardır. Örneğin Fikret Hakan, fabrika sahibinden işçiye, salon erkeğine ve köy delikanlısına kadar çok çeşitli rollerde oynamıştır. Ancak birçok oyuncunun “tipi” belirlenmiştir.
4. Yıldızların dışında karakter rollerine çıkan oyuncuların da kalıpları

oluşmuştur. Suna Pekuysal komik hizmetçi kız, Hulusi Kentmen tonton fabrikatör ya da komiser, Nubar Terziyan yaşlı doktor ya da avukat, Vahi Öz Adanalı fabrikatör gibi. 5. Bono ile çalışan yapımcıların yıldız oyuncuya film çektirip, parasını garanti altına almak istemesi oyuncuların fiyatlarını arttırmıştır. Fiyatı artan oyuncunun filminin tutmama riski ise tutacak öykülerin tekrar tekrar çevrilmesi sonucunu doğurmuştur. (s. 45)

Bütün bunlardan hareketle, yıldızlık sisteminin Yeşilçam'ın popülaritesinde çok önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Yeşilçam dönemi sinemanın bu denli tutulması, seyircinin filmlere olan ilgisi, yapımcıların daha fazla film üretmesine, yıldızların da daha fazla filmde oynamasına sebebiyet vermiştir. Bu dönemde, “kaliteli içerik”ten ziyade, seyirciyi tatmin eden, gelir getirecek filmlerin üretilmesine odaklanılmış, dolayısıyla filmin sanatsal tarafının pek fazla üzerinde durulmamıştır. Bundan dolayı da yıldız oyuncular, “oyunculuk” anlamında çok geniş yelpazelerde yeteneklerini sergileyememiş ve belirli kalıplarla kendi mesleklerine yön vermişlerdir.

1.4.1. Yıldızlık ve Güzellik İlişkisi

İmajın beslendiği önemli unsurlardan biri güzellik algısıdır. Yıldız, her dönemin güzellik kalıplarına uygun olarak dizayn edilir. Dolayısıyla, her dönemin güzellik kalıplarına göre değişen bir yıldız profili görmek şaşırtıcı olmaz. Örneğin, dünyaya geneline bakıldığında, 1950’lerde Marilyn Monroe gibi yuvarlak hatları olan yıldızlar daha çok gündemde iken, 1960’larda, yani Monroe’nun ölümünün hemen ardından sıfır beden olduğu bilinen Twiggy’nin görüntüsünün çok ciddi bir popülarite yakalaması ve beğenilmesi güzellik algısının aslında ne kadar değişken olduğuna dair fikir vericidir. Aynı durum Türkiye özelinde de geçerlidir. “Toplumsal yapı değiştikçe güzellik ve çekicilik kalıpları değişmektedir. Örneğin 30’li yıllarda Türk sinemasının ilk yıldızlarından Cahide Sonku ile Hülya Avşar arasında fiziksel görünüm açısından uçurum vardır.” (İmançer ve Özgökbil Biliş, 2006, s. 107) Bu konuda, Baygal (2016) da aynı görüşü paylaşır: Devingen bir yapıya sahip olan toplum, sürekli değişir, toplumsal yapı değiştikçe güzellik, çekicilik kavramları da değişiklik gösterir. Bu nedenle zamanla toplumun yıldızlaştırdığı kişiler de farklı güzellik/çekicilik ölçütlerine sahip olabilir. (s.149)

Güzellik toplumun beklentilerine göre değişken olmakla beraber, önemini sunumundan da alır. Kameralar, çoğunlukla yıldızın yüzünü ya da bedenini kullanma biçimine de odaklanır. Özellikle yüz, genellikle yıldızı tanıtan şeydir ve mimikler ve makyajla, yüz çok daha akılda kalıcı ve “kült” bir hale getirilebilir. Örneğin, Türkan Şoray denince çoğu insanın hafızasında yer eden belli başlı

fiziksel özellikler vardır ve bunlar buğulu gözler, yoğun kirpikler, aralık ve ıslak dudaklar olarak akla gelebilir. “Türkan Şoray’ın yüzünün ayrılmaz parçası taşıdığı seksüalitedir. Onun tüm kadınlığı yüzüne yansımaktadır. Bakışları mistik olmanın yanı sıra hülyalı ve buğuludur. Dudakları dolgun ve aralıktır; yanaklarında ise bir güzellik ışığı vardır.” (Atabek, 2009, s. 73).

Aynı zamanda, Türkan Şoray’ın yüzü ve bedeninin seyircideki karşılığı da şu şekilde ifade edilmiştir: “Onun uzun saçları, aralık dudakları, gizemli siyah gözleri ve hafif dolgun beyaz vücuduyla herkesin kalbinde bir yürek çarpıntısı yaratır.” (Atabek, s.63.) Selim İleri de, Şoray’ın dönemin diğer yıldızlarının önüne geçmesinin sebebinin vurgulanan dişiliği olduğunu ifade eder:

Şimdi Bence başa baş gitti bir dönem Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray. Fatma Girik ve Filiz Akın da. Evet dört yıldız. Yarış daha çok ilk başlarda Hülya Koçyiğit ile Türkan Şoray arasındaydı, ikisi de bence ayrı ayrı birer simge değeri taşıyorlardı. Hülya Koçyiğit geldiği gibi mahallenin kız kardeşi konumundaydı. Halbuki Türkan Hanım daha dişi özellikliydi, dişi tarafı daha ağır basıyordu. Ama bu dişiliği de hiçbir şekilde bir hoppalığa, bir meşrepliğe dönüştürmeyen bir kişilik simgesiydi. Yani sanıyorum ki asıl Anadolu’da bu kadar etki bırakmalarının da sebebi buydu. (Andaç, 2017, s. 206)

Bu yaklaşım da aslında Türkan Şoray’ın, her ne kadar dişiliği vurgulanarak ön planda kalsa da, toplumsal normlara da uymaya devam ettiğini, dolayısıyla her iki yönden de yıldızlık stratejisini başarıyla uyguladığını gösterir ki, Şoray da kendi kitabında bunu kabul eder:

Birçok filmde yönetmenler kamerayı gözlerime ve yalnız dudaklarıma sabitlemeye başladı; önceleri anlamlandıramadığım bu çekimlerde, böyle olması gerekiyor herhalde inancıyla ben de dişiliğimi ön plana çıkarmaya gayret ediyordum. Baygın bakışlı, ıslak dudaklı görüntüyle üstü kapalı bir cinsellik vurgulanmaya çalışılıyordu ve böyle bir imaj oluştu.” (Şoray, 2017, s. 49)

Her ne kadar yıldız kimliğinde makyaja çok odaklanılmasa da aslında makyaj, yıldızın yüzünün akılda kalması için kullanılan önemli bir araçtır. Çünkü Morin’in de belirttiği gibi “(...) yıldız olabilmenin önemli koşullarından biri de makyajdır. Makyaj bir yandan yüzün anlamını yok ederken, diğer yandan ona yeni anlamlar da verebilir. Böylece yıldız adayı kişilik edinebilir. Doğal güzellik ile makyaj yeni bir bileşim oluşturur.” (Büker ve Uluyağcı, 2013, s. 32) Makyaj yıldızla sonradan eklemlenmiş bir görüntü olsa da makyajla sunulan yıldız onunla bütünleşir. Örneğin, Türkan Şoray’ın bol kirpikli, rimelli buğulu makyajı, sanki Şoray’ın bir parçasıymış ve ona ait bir özellikmiş gibi algılanır. Aslında onun makyajı,

yüzünün zihinlerde simgeleşmesi için önemli bir etken olmuştur ama akılda kalan “Türkan Şoray makyajı”ndan ziyade, “Türkan Şoray bakışları”dır. Bunlar, Şoray tarafından karakterize edilmiş ve bedeninin bir parçası haline getirilmiştir. Yani, artık Türkan Şoray’ın gözleri ve bakışları, Şoray için kimlikleşmiştir. Makyajını kendi parçası olarak sunmaya devam ederek, toplumu da bu kimlikten haberdar eder. Hatta o kadardır ki, Şoray’ın kirpikleri ve bakışları, özellikle ev hanımları tarafından çoğunlukla bilinen bir dantel motifine bile isim vermiştir. Bu, Şoray’ın gözlerinin izleyici üzerinde ne denli “kimlikleşmiş” olduğunu anlamak açısından önemlidir.



(Taha Toros E-Arşivi, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi)

Büker ve Uluyağcı, Morin’in bu konudaki “yıldız adayı her şeyden önce güzelliğinden başkalarını haberdar etmeyi de bilmelidir. Bir başka deyişle bir “kişiliği”, bir “tipi” olduğunu başkaları bilmelidir. Göğüsler, bacaklar, kalçalar “kişilik” göstergeleri olabilir (1960:52).” (s.32-33) ifadelerini de ekler. Türkan Şoray’da ise, bedenini de bu doğrultuda dikkat çekmiş olmakla birlikte onun kişilik göstergesi olarak hatırlanan çoğunlukla yüzü ve özellikle gözleridir.

1.4.2. Dört Yapraklı Yonca

Neşe Kaplan (2015), Türk sinemasında kadınlığın bazı özelliklerle temsil edildiğini ifade eder ve bunları duygusallık, sevecenlik, güzellik, zarafet ve sevdiği erkeğe bağlılık olarak sunar. (s.37). Sinemadaki bu rolü, Türk aile yapısıyla ilişkilendirir ve bu durumu da “Türk ailesinde kadın; alçakgönüllü, fedakar ve çekingendir, sabrı ve idare edici konumuyla aile kurumunun oluşmasında ve devamlılığında en önemli rolü üstlenir. Sevecenliği, sıcaklığı ve

şefkatiyle aile içinde dengeyi sağlar, düzeni sürdürür. Kadın, aynı zamanda zarafeti temsil eder. Bütün bu nitelikler kadına yakışan durumlar olarak kabul edilir.” (s.38) şeklinde açıklar. Yazar, burada toplumun genelindeki kadın rolünden bahsetmektedir. Dolayısıyla toplumun genelindeki kadın rolü de sinemaya etki etmekte ve sinemadaki kadın rollerinin temel taşlarını oluşturmaktadır. Yeşilçam filmlerinde de kadın, fedakardır, alçakgönüllüdür, idare eder, sabırlıdır, şefkatlidir ve düzeni sürdürür. Böyle olunması ödüllendirilmesi, bu rollerin dışına çıkmak istemesi ise cezalandırılması anlamına gelir.

Dönemin en parlak, en popüler kadın yıldızları olan Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Fatma Girik, Dört Yapraklı Yonca benzetmesine sahiptir. Bu dört farklı yıldızın tek bir köke sahip olan, dört yapraklı bir yoncayı temsil etmesi de, filmlerde benzer karakterlere sahip rolleri oynamalarından, adeta aynı kadının farklı versiyonu gibi bir profil çizmelerinden kaynaklanmış olabilir. Bu sebeple, Dört Yapraklı Yonca, tezin asıl konusu olan Türkan Şoray’ı anlamak açısından oldukça önemlidir.

Neşe Kaplan’ın belirttiği kadın temsilinden hareketle, Dört Yapraklı Yonca’nın da popüleritesinin, Türk aile yapısındaki kadın algısıyla paralel olduğu söylenebilir. Dört Yapraklı Yonca’yı oluşturan Filiz Akın, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik, bir yoncanın dört adet yaprağını temsil eder. Yani bu dörtlü ortak özelliklerle bir arada olan, dört farklı oyuncudur. Serpil Kirel, bu durumu şu şekilde aktarır: “Engin Ayça dört büyükler olarak anılan kadın yıldızların aslında tek bir kadın oldukları varsayımını ileri sürer. Biri daha çocuksu, daha şuh, diğeri zaman zaman biraz daha erkeksi olsa da onlar aynı kadının dört farklı yüzü gibidirler. (s. 91)”. Kirel’e göre:

Onlar, filmlerde kadınlığın farklı yüzlerini ortaya koyarlar. Belki de bu yüzden ancak hep birlikte var olabilirler. Ayrılmazlar. Doğal olarak bir aradadırlar. Ayı ayrı düşünölmeye çalışıldığında bir süre sonra çizgilerin karıştığı görülür. Örneğin, genelde Türkan Şoray şuh kadını, Filiz Akın hanımefendi kentli kadını, Fatma Girik daha “erkeksi” ve güçlü kadını, Hülya Koçyiğit hanımefendi, naif kadını canlandırır. (...) Film konuları bu açıdan gözden geçirildiğinde, aynı kadın oyuncunun bir film boyunca yaşadığı değişime dikkat edildiğinde çocuksuluktan şuhluğa, oradan da bıçkınlığa, erkeksiliğe giden yelpazede kadınlığa ait tüm çeşitliliği yansıtan bir değişim geçirdiği de görülür. (s.92)

Bu noktada, bu dörtlünün hala tanınır olması birçok nedene bağlanır. Bunlardan

önemli bir tanesi, çok fazla film çekmiş olmalarıdır. Kirel, Atilla Dorsay'ın şu düşüncelerini önemli bulmuştur:

Sinemaya giriş yıllarına göre Fatma Girik (1957), Türkan Şoray (1960), Filiz Akın (1962) ve Hülya Koçyiğit (1964) aynı zamanda dönem sinemasının tipik temsilcisidirler. Atilla Dorsay, bu isimlerin bu kadar uzun süre gündemde kalmalarını film üretiminin çokluğuna bağlar. Yılda 10-12 filmde oynayan bu isimler bu sayede beyaz perdede popülerliklerini devam ettirebilmişlerdir. Yazara göre, adı sayılan oyuncular televizyonun Türkiye'ye geç gelmesi nedeniyle de sinemadaki şöhretlerini uzun süre devam ettirebilmişlerdir. (s. 91)

Atilla Dorsay'ın bu yaklaşımında seyircinin bu oyunculara olan aşinalığı terk etmek istememesi düşünüldüğünde haklılık payı olabilir. Öbür taraftan, bu oyuncuların bu kadar çok film çekmesinin bir nedeni de zaten seyircinin talebidir. Dolayısıyla, bu kadar çok film çekmeleri de aslında popülerliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray, Filiz Akın ve Fatma Girik'in neden bu kadar popüler oldukları düşünüldüğünde, aslında ortak özelliklerinin baskınlığı bir cevap olarak görülebilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, Neşe Kaplan'ın ifade ettiği Türk ailesindeki kadın beklentisi, bu oyuncuların filmlerinde oldukça öne çıkmaktadır. Her biri, Türk kadınının daha farklı bir yönü daha baskın bir şekilde göstermektedir. Ayrıca, bu rollerde, dönemin oluşturduğu kadın tipolojilerinin de etkisi büyüktür. Bir yandan köyden kente göç artarken, bir yandan da hala batılılaşma arzusu devam etmektedir. Bu noktada, Nilüfer Göle'nin gözlemleri önemlidir:

Türkan Şoray'ın bu topraklara has bir güzelliği var. Bundan daha önemlisi çok alaturka. Hatta alaturkalığın küçümsendiği dönemlerde, Zeki Müren gibi o da alaturkayı baştacı etmeyi o güzelliği ile bildi ve başardı. Hakikaten anlamlı, manalı, hüznü, kırılmalı ama susan sultan, hanımefendi. (...) Filiz Akın'ı tam tersi, Türkiye'nin batılılaşma serüveninin bir çizgisi olarak görüyorum. Batılılaşma çizgisine oturmuş, akıllı sarışın ve Avrupai bir güzellik. İkisinin de aynı zamanda bu kadar önemli olması çok ilginç. Türkan Şoray batılılaşma serüvenine rağmen sultan oldu. Filiz Akın ise o batılılaşma serüveninin ortaya çıkarttığı bir başka kraliçeydi. (...) Kendisi bugün yalnızca kültür birikimi açısından değil sanat birikimi ve Avrupaileşmesi ile gerçek bir Avrupalı olduğunu gösteriyor. (s. 435)

Nilüfer Göle, yaptığı bu analizle beraber, Dört Yapraklı Yonca'yı da kendi arasında gruplaştırdığını ifade eder ve onu da şu şekilde açıklar:

Fatma Girik'i, Türkan Şoray'ın daha kırsal kesimini temsil eden kişi olarak görüyorum. (...) Hülya Koçyiğit bana daha çok Atatürk Cumhuriyeti'nin öğretmen hanımını hatırlatıyor. Zarafeti, efendiliği, masumiyeti ve hep doğru olma zorunluluğu. O da Filiz Akın'ın liginde. Yani ben bu dört kadını iki, iki ayırıyorum aslında. Türkan Şoray alaturkalığı ile, Filiz Akın modernliğiyle daha belirgin özellikler taşıyorlar. Hülya Koçyiğit de Avrupai, olgunlaşmış ama sevimli ve kendini birilerine adanmış. Ama her iki gruba da dahil olma özelliği taşıyor. Belki de bu özelliği en çok o taşıyor. (s. 436)

Bu noktada, yine seyircinin talebinin de oyuncuların rollerinin ne olacağını belirlediğini söylemek mümkündür. Tıpkı Ayhan Işık, Cüneyt Arkın ve daha sonra açıklanacak Türkan Şoray örneği gibi, Hülya Koçyiğit'in de oynayacağı rolleri seyirci talebine göre seçtiğini, Bircan Usallı Silan'ın Nilüfer Göle ile röportajından öğreniriz. Bircan Usallı Nilüfer Göle'ye, Hülya Koçyiğit'in evli bir erkeği eşinden ayırıp onunla evlenen bir kadını canlandıracağı bir rol geldiğinde, bu rolü reddettiğini, gerekçe olarak da seyircinin bunu istemeyeceğini söylediğini aktarır. Göle ise şu şekilde yanıtlar:

-Yarattığı bir imaj var. Cumhuriyet'in genç kızı ve doğruyu yapar. Evli bir erkeği eşinden ayırmaz. Aşkından ölür, bunu yapmaz. Hepsı imajları gibi olmak zorundalar. Fatma Girik kırsal kesimi daha başarılı temsil eder, oradaki kadının sorunlarını dile getirir. Türkan Şoray tam alaturka, Osmanlı kadını temsil ediyor. Daha dişi, daha kadınsı... Filiz Akın'ın rolü ise belli, kolejli kız... Bence o da cinselliği temsil ediyor. (s. 438-439)

Dolayısıyla, dönemin kadın beklentisi, seyircinin isteğini oluştururken, seyircinin isteği de oyuncuların rollerini belirlemiştir denilebilir. Dört Yapraklı Yonca'ya yönelik bir başka ortak özelliğin de hayatlarındaki erkekler olduğu söylenir. Bu bağlamda, Serpil Kirel, bu dörtlünün bu kadar popüler ve güçlü olabilmelerini şu şekilde açıklamıştır:

Türk sinemasının altmışlı yıllarda popüler olan kadın yıldızlarının özel yaşamlarında güçlü ve konusunda söz sahibi erkeklerle birlikte olmaları ortak noktalarıdır ve güçlü olmalarında bu ilişkilerin de payı vardır: Sinemada star olmak için yanında güçlü bir erkek olması şart. Mesela Filiz Akın, Türker İnanoğlu'nun hanımı veya Memduh Ün ile Fatma Girik birlikte. Bir yandan neredeyse bütün senaristler Türkan Şoray'a aşık. Türkan Şoray, Rüçhan Bey gibi biriyle birlikte. (s.98).

Bütün bunlara bakıldığında, Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray'ı çok fazla ortak özellik barındırdığı görülebilir. Dört Yapraklı Yonca'nın dördü ya da bazıları kendi içinde farklı farklı konularda ciddi manada benzerlik göstermektedir. Hülya Koçyiğit'in yukarıda bahsedilen rolü reddetmesi gibi, Türkan Şoray da uzunca bir süre seyircinin istemeyeceğini düşünerek filmlerinde öpüşmemiştir. Dört yıldız da filmlerde benzer karakterleri canlandırmıştır ve dört yıldız da çok popülerdir. Dört yıldız da hala hatırlanmakta ve seyirci tarafından sevilmektedir. Dönemin kadın temsilini anlamak, Dört Yapraklı Yonca'yı anlamak açısından önemlidir ve Dört Yapraklı Yonca da Türkân Şoray'ın Yeşilçam'daki yıldızlığını anlamak açısından da hayli önem taşır.

Değerlendirme

Literatüre genel hatlarıyla bakıldığında, Dyer'in önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Dyer, yıldızlık üzerine yazılan kaynaklarda ana metinlerden biri olma işlevine sahiptir. Bunun yanı sıra, yıldızlık, yalnızca yıldızın kendi yetenek veya güzelliğinden ibaret değildir. Yıldız üretilir, pazarlanır ve seyirci tarafından da tüketilir. Yani yıldızın yıldızlaşmasında, endüstrinin etkisi büyüktür. Bir yıldızın en önemli özelliği güzelliğindeki bir detay ise, endüstri tarafından o detay ön plana çıkarılabilir ya da o yıldıza ait roller yıldızın kimliği haline getirilebilir. Ayrıca endüstri, toplum çeşitliliği ile paralel olarak bir yıldız çeşitliliği de sunmalıdır ki, seyircinin seçenekleri çoğalabilsin. Bütün bunların örneklerinin ise, Yeşilçam sinemasında da görülmesi mümkündür. Yeşilçam denilince akla ilk gelen şeylerden olan Dört Yapraklı Yonca ise, bu yıldız üretiminin adeta bir sonucudur. Tek bir gövdeyi oluşturan dört farklı kadın yıldızın bu kadar tanınmasının nedenlerinden bir tanesi de yıldızlık sisteminin ve dönemin sinema yapımcılarının bu yıldızlara oluşturduğu kimlikler olabilir.

2. BÖLÜM: TÜRKAN ŞORAY’IN YILDIZ İMGESİ

Giriş

Yıldızlık kavramı, yalnızca “yıldız”ı içeren bir kavram değildir. Bir yıldız, oluşumunda ve popülerliğini devam ettirmekte birçok alt metin barındırır. Yıldızların gündemde kalmak için kendilerine has birtakım özellikleri olabilir. Örneğin Türkan Şoray’ın “Şoray Kuralları” bu anlamda önemli bir örnektir. Bu kurallar, Şoray’ın ününün artmasını sağlarken, yıldız olarak kabullenilmesinde de önemli rol oynamıştır. Bu bölümde, Türkan Şoray üzerine yazılan makaleler incelenecek, Türkan Şoray’ın diğer yıldızlardan ayrışmasını sağlayan faktörler ve Şoray’ın sinemadaki kariyer inşası ele alınmaya çalışılacaktır.

2.1. Türkân Şoray Merkeze Alınarak Yıldızlık Olgusunun Tartışıldığı Çalışmalar

Seçil Büker ve Canan Uluyağcı’nın 1993 yılında hazırladığı *Yeşilçam’da Bir Sultan* adlı kitap ile Büker’in 2003 yılında hazırlanmış *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat* adlı kitapta yer alan “Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor” isimli makalesi çok benzerdir ve genel olarak aynı güzergahta ilerler. Makalenin bahsedilebilecek temel farkı, Türkiye’nin Türkân Şoray’ın kariyeri boyunca geçirdiği sosyolojik ve siyasal dönüşüme kitaptan çok daha fazla yer verilmiş olmasıdır. Makalede, Büker kendi ifadesiyle “1960’larda yıldız olgusuna egemen olan kuralların nasıl işlediğini ve bu kuralların ne kadar etkili olduğunu” anlatmaya çalışmıştır. Büker, makalesinde yıldızların karizmatik olduklarını ve onların toplumun iktidarsız seçkinleri olduğunu ifade eder. Ona göre, yıldızlar kitle iletişim araçları tarafından sunulmaktadır fakat izleyici de seçim yapmaktadır. Yani sistem yıldızı seçmez, yalnızca önerir. Dolayısıyla, diğer bir çok yazıda olduğu gibi Büker de yeteceğin çok da önemli olmadığını, yıldızı yıldızlaştıran şeyin aslen dedikodu ve haberler olduğunu söyler. Filmler ise yalnızca destekleyici unsurlardır. Büker, Jön Türklerden, İttihat ve Terakki’den, Cumhuriyet’ten sonra Atatürk devrimlerinin tepeden inme bir şekilde uygulanmasından, toplumu Batılılaştırma çabasından, şapka kanunu döneminden ve o dönemlerde ikinci yabancı dilin Fransızca olmasından bahseder. 1950’lere kadar olan süreci, Faroz Ahmad’ın toplumun Batılılaşmış ve laik kültür-İslam ile

ilintili halk tabanının yerli kültürü olarak ikiye ayrıldığı varsayımını ekleyerek açıklar. Büker'e göre, Türk sinemasının ilk dönemlerinde tiyatronun makyaj, dekor gibi özellikleri sinemaya uygulanmış ve bu sinemada hayli abartılı durmuştur. Bu yüzden de Türkan Şoray gibi eğitimsiz oyuncular bile göze batmamıştır.

Cahide Sonku ise, hiç köy görmemiş konservatuvar mezunu bir tiyatro oyuncusudur ve *Bataklı Damın Kızı*'nda (Muhsin Ertuğrul, 1935) bir köylü kızını canlandırmıştır. Sonku, cumhuriyetin oluşturduğu "ideal kadın" imajına çok uygundur hatta ona aydınlar "Türk Greta Garbo" demektedir. Sonku hayli ünlü olmuştur fakat 1950lerde köyden kente göç başlamıştır ve o dönemki seyirci Sonku'yu soğuk ve uzak bulmuştur. Ona göre, Sonku, "batılılaşmayı seçmiş cumhuriyetçi ideolojinin" yıldızıdır. Bu yaklaşımı Büker ve Uluyağcı'nın *Yeşilçam'da Bir Sultan* kitabında da görmek mümkündür.

Büker'in ifadesine göre (2013), 1930'larda sinema daha "elit" sayılan bir aktivite iken, 1950lerde daha ticari bir hale gelmişti ve bu da Anadolu'nun kendi zevklerini İstanbul'a kabul ettirmeye başlamasından kaynaklanır. (s.165-166) *Yeşilçam'da Bir Sultan*'da da bu ideolojik dönüşümün yıldız arayışındaki etkilerinden bahsedilmiştir.

İkinci Dünya Savaşından sonra Mısır'dan ve Amerika'dan film ithal edilmeye başlanmıştır ve Büker'e göre, "Zaten baştan beri pek üstün olmayan zevk düzeyi daha da düştü ve iyice yerleşti."1960'larda Şoray ilk filminde oynar ve filmde başrolün üç sevgilisinden biridir ve başrol onu seçmez. Seyirci ise Şoray'a "Kara kız!" Kara kız!" diye destek olmaya çalışır. Aslında Büker'e göre, seyirci Şoray'ı onları ürkütmeyen, şefkatli ve kendileriyle eşit düzeyde biri olarak görmüştür. Dergiler ve gazeteler Şoray için tipik Türk kadını demektedirler ve Büker'in deyiimiyle "Nihayet izleyici Ortadoğulu ve taşralı yüzünü perdede bulmuştu." (Büker, 2013).

Şoray, yıldız adayı olma safhasında, öpüşme sahnesinde oynamaktan çekinmemiştir. Bacaklarını da göstermektedir. Çünkü yıldızlığa giden yolda bunları yapması mecburidir. Ayrıca Şoray, yüzünü çok etkin bir şekilde kullanmaktadır ve yönetmenler yüzüne sıkça yakın plan çekim yapmışlardır. Şoray yıldız olduktan sonra evli ve zengin bir iş adamıyla yaşamaya başlar, halk bunu dert etmez. Ardından Şoray kanunları devreye girer. Bu kanunlara göre, Şoray soyunmayacak, öpüşmeyecektir. Ayrıca, çalışacağı yönetmeni ve oyuncularını da seçebilecektir. O dönemde, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik de gündemdedir fakat Şoray hepsinden daha çekici ve seksi bir imaj çizdiği için onlardan ayrılır. Şoray, hiçbir zaman cinsiyetsiz olmamaktadır. "Erkeksi" bir rolü dahi benimsese, bunu mecburen yapmaktadır, birçok erkeğin fantezisini

süsler ama namusludur, fahişeyi bile canlandırırsa hala saftır. Ebedi bir bakiredir. Ayrıca, rolleriyle meleğe benzetilir. Erkeklerin peşinden koşmamasıyla da, ideal kadını sembolize eder. Hatta Bükler, Şoray'ın bütün filmleriyle bir dizi oluşturulabileceğini çünkü tüm filmlerde hep aynı imajın olduğunu söyler. Dört çocuklu dul bir kadını canlandırdığı *Sultan* filmiyle ise birçok kadın kendini Şoray ile özdeşleştirmiştir. 1980'lerde ise artık insanlar daha özgürleşmiştir ve kadınlar da daha aktiftir. Şoray'ın sunduğu profil ise, bu yeni "gerçekçi" dönem için geçerli değildir. Şoray da 1987'de "zamana ayak uydurmak gerektiğini" ifade edecek, ondan önce 1982'de ise *Mine* (Atıf Yılmaz)'de oynayarak tüm kanunlarının dışına çıkacaktır. Ayrıca, *Mine*'deki erkek başrol oyuncusu ile evlenmiş ve hamile kalmıştır. Bükler'e göre Şoray maddi açıdan sınıf atlamıştır ama kültürel olarak da sınıf atlamak istemiştir. Çok teklif almasına rağmen, gazinolarda şarkı söylemeyi reddetmesi de bu yüzdendir. Evlendikten sonra evinde kızını büyötmeye başlamıştır. Bu sırada filmler çevirmeye devam etse de filmleri tutmamıştır. Bükler'e göre 1980'lerden sonra Şoray, abartılı oyunculuğundan ve "sultan" lakabının oluşturduğu imajdan sıyrılmaya çalışmıştır. Hatta *Mine* ve *Seni Kalbime Gömdüm* (Feyzi Tuna, 1982)'de dublaj yerine kendi sesini kullanması da bu açıdan alınmış bir risk gibi görölebilir. Kısaca Bükler'e göre, 1980'lere kadar Şoray'ın oluşturduğu "sultan" rolü devam ederken, 1980 ve ardından da 1990'lardaki toplumsal ve sinemadaki değişimlerle artık halkın "Sultanı" olması imkansızlaşmıştır.

Biyografya 8, Türkan Şoray adlı kitapta ise, Şoray' üzerine yazılmış bir çok makale yer almaktadır. Bunlardan, Evrim Zuhal Aras'ın "Türkan Şoray: Bir İmajın Başarısı" isimli makalesi (2009), Şoray'ın bir yıldız olarak toplumda kabul görmesi, yıldız olma süreci, Şoray'ın imajının oluşumu ve sinemanın değişmesiyle beraber Şoray'ın bu süreçteki dönüşümü üzerinedir.² Aras, Bükler'in de ifade ettiğı gibi Şoray'ın yıldızlaşma sürecinde bedenini göstermekten çekinmediğini söyler. Şoray'ın evli olan Rüçhan Adlı ile ilişkisinin ise halk tarafından yadırganmadığını belirtir. İlişkinin başlamasından sonra gelen meşhur kanunlarıyla Türkan Şoray, lakabı gibi gerçekten "sultan" olmuştur. Yine Bükler'le ortak olarak Aras da Şoray'ın Cahide Sonku'nun tam zıddı olduğunu ve Şoray'ın Sonku'ya nazaran daha sıcak göründüğünü ifade eder. Ayrıca "sultan" imajına uygun hareket etmiş ve kıyafetinden yaşam tarzına kadar her şeyiyle "ideal tip" olmuştur. Sonrasında, yine Bükler'in belirttiğı gibi, sinemadaki

değişimle beraber *Mine*’de kanunlarını yıkmış, o da yeni döneme, 1980lere ayak uydurmaya çalışmıştır. Evrim Zuhul Aras’a göre, “Türkan Şoray, Türkiye toplumunun üç kuşaklık macerasının kişileşmiş bir imajı ve önemli bir yıldız örneğidir.” (s. 63-76). İncilay Cangöz de Biyografya 8, Türkan Şoray (2009) adlı kitaptaki “Türkan Şoray’ı Nerede Yitirdik?” isimli makalesinde Seçil Büker ve Evrim Zuhul Aras ile hayli paralel bir analizde bulunur. Köyden kente göç ile Türkiye sosyolojisinin dönüşümünün Şoray’ın yıldızlaşması ile ilişkisini tartışır ve tıpkı Büker gibi o da bu dönüşümle beraber yeni izleyicinin Şoray’ı kendine daha “yakın” bulmasının, Şoray’ın yıldızlaşmasında önemli rol oynadığını ifade eder. (s.91-103). Türkiye’deki yıldızlık literatürüne bakıldığında, Türkan Şoray üzerine yazılmış birçok makale olduğu görülebilir. Bunlar çoğunlukla, Şoray’ın yıldız kimliğinin hangi toplumsal temellere dayandığını açıklamaya çalışan makalelerdir. Yine aynı kitaptaki “Sinemada “Yıldız”, Televizyonda “Şöhret”: Türkan Şoray Örneği” makalesiyle Gülseren Şendur Atabek ise, biraz daha farklı olarak Şoray’ın sinema kariyerinin yanı sıra televizyondaki durumu üzerine de bazı açıklamalarda bulunmuştur. (s. 105-119). Atabek de yine yıldızın popüler olmak için medyayı ve magazini kullanmasından bahseder. Ona göre, sinemadaki yıldızlık kavramı televizyonda “şöhret” olarak ifade edilebilir. Şöhret olmak için ise, sansasyonlar kullanılmalıdır ve farklı televizyon programlarında boy gösterilmelidir. Televizyonda sürekli yayında olduğu için fazlaca yeni yüze ihtiyaç duyulmaktadır. Özellikle, Yeşilçam’ın yıldızlarının rol aldığı pek çok dizi yayından kaldırılmıştır çünkü televizyon şöhreti daha tüketmeye yöneliktir, sürekli yeniye ihtiyaç duyar. Atabek’e göre, sinemada yılda birkaç kez seyircinin karşısına çıkan yıldızlar, televizyonla ve dizilerle beraber her hafta izleyicinin karşısına çıkar. Bu da izleyiciyi sıkabilecektir ve reytingleri negatif etkileyebilecek bir durumdur. Dolayısıyla, Atabek’e göre, sinemanın ve televizyonun izleyici üzerinde bıraktığı etki farklıdır. Aynı kitaptaki “1960’larda Popüler Dergilerde Yıldız İmajı: Türkan Şoray” isimli makalesi ile Zeynep Çiğdem Karabekiroğlu da (2009), Türkan Şoray’ın 1960 ve 1969 yılları arasındaki kariyerini incelemiştir. Büker, Aras ve Cangöz ile benzer noktaları ifade etmekle beraber, farklı olarak Şoray’ı Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın’ın dergilerde çıkma oranlarıyla kıyaslamıştır. Tüm yıldızlar arasında, en çok Türkan Şoray’ın fotoğrafları, haberleri çıkmış, en çok ona dair yazılar paylaşılmıştır. Makalede bu karşılaştırmalar tablolar halinde görülebilir. Karabekiroğlu, Şoray’ın özellikle aşk haberlerinin dergilerde çok fazla yer aldığını söyler ve Türkan Şoray’ın özel hayatının dergilerdeki görünürlüğünü ve sunumunu etkilediğini ifade eder. (s.121-140).

2.2. Türkan Şoray ve Onu Dönemin Diğer Yıldızlarından Ayrıştıran Faktörler

Yüksel (2000), makalesinde “yıldız”ı şöyle tanımlar:

Yıldız, daha önce de anıldığı üzere modern toplumun bireyleri tarafından tüketilen, alışıldık söyleyişle "topluma malolmuş" bireydir. Kendisini özenti ile takip eden izleyici kitlesi üzerinde yetkeci olmasa da güç sahibidir. Başka deyişle, yıldız herkesin sevdiği ya da eleştirdiği, özce herkesin ilgisini çeken bir kişidir. (s.55)

Yani yıldız, sadece bir oyuncu ya da ünlü değil, aynı zamanda kendine ait bir hayran kitlesi olan, takip edilen ve kendine ait ayırt edici birtakım özellikleri olan kişi, bir çeşit kanaat önderi yahut rol model olarak algılanabilir. Yıldız, toplumun kendini hem bir anlamda özdeşleştirebildiği hem de kendinden daha uzakta gördüğü bir figür olabilir. Örneğin, sarışın kadınlar Marilyn Monroe ile kendini özdeşleştirebilirken ve bu durum Marilyn Monroe’yu yıldız yaparken, bir yandan da onun ulaşılmaz olması, sürekli takip edilen olması onu yıldız yapmış olabilir. Aynı zamanda, yıldızın toplumun gözünde insanlardan farklı bir hayat sürmesi, lüks yaşaması, çeşitli ahlaki normlara çok da fazla uymaması da onu ulaşılmaz kıldığından insanlara başka bir dünyada yaşıyor izlenimi verir. Bütün bunlar, genelde orta ya da alt sınıf ailelerden gelen, sonradan ünlü olup arzulanan, “modernleşen”, “medenileşen”, zenginleşen, lüks yaşayıp lüks kıyafetler giyen ve lüks arabalara binen ve hatta bazen “alt sınıfa ait olan normlardan” azade olan kişilerin toplum tarafından bu kadar özel bir yere konması, insanların olmak isteyip olamadıkları kişilere bir anlamda atıf yapıyor olabilir ve bir anlamda bu “sevgi”, insanların umut etmeye devam etmesini sağlıyor olabilir.

Bunlar toplum nezdinde sadece basit algılar olarak görülebilir fakat bu yaklaşımlar adım adım toplumdaki “yıldız” algısını oluşturan etmenlerdendir. Çetin Sarıkartal (2002), Barry King’in ifadeleriyle bir yıldızın performansını makalesinde şu şekilde açıklar:

Barry King (1991) Batılı bir starın performansını araştırırken göz önüne alınması gereken aşamaları şöyle sıralar: Birincisi, elbette canlandırılacak olan karakterdir. İkincisi, kişi olarak oyuncudur; yani bir bireyin toplumca tanınan alametleriyle kodlanmış olarak oyuncunun fiziksel varlığı. Üçüncüsü, teknolojik bir kurgu olarak star imgesidir, ki bunu, oyuncunun beyazperde dışındaki kişiliği üzerine film sisteminin yaptığı görsel etki olarak tanımlayabiliriz. Dördüncü aşama star kimliğidir; bunu da kişi olarak oyuncu ile star imgesinin bileşik bir ifadesi, yani filme ilişkin söylemsel uygulamaların tutarlı bir öznellik olarak algılanacak şekilde kesişmesi olarak tarif edebiliriz. (s.73)

Ayrıca Sarıkartal'ın makalesinde, yıldızı ön plana çıkaran bazı çekim tekniklerinden de bahsedilir. Dolayısıyla, yıldız karakterinin ortaya çıkışı, birçok özelliğin bir araya gelmesi ile oluşur. “Sultan” lakabı ile bilinen Türkan Şoray, yıldız kimliğini oluşturmak için geçirdiği süreçlerin diğer yıldızlardan bazı özellikleri ile ayrıştığını söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, Türkan Şoray'ın, Yeşilçam'da “Şoray Kuralları” olarak bilinen şartlarla film tekliflerini değerlendirmesidir. “Şoray Kuralları” on sekiz tanedir ve Şoray'ın (2017) kendi kitabında ifade ettiği gibi şunlardır:

- Türkan Şoray film senaryolarını film çekim tarihinden en az bir ay önce beğenir.
- Türkan Şoray senaryoyu beğenmezse yeni senaryo verilir.
- Çekilecek filmin yönetmeni ve baş rol erkek oyuncusu için Türkan Şoray'ın onayı şarttır.
- Türkan Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır.
- Filmde öpüşme ve açık sahne olmayacaktır.
- Filmlerdeki tarihsel giysiler şirkete, modern giysiler ise Türkan Şoray'a aittir.
- Film çekimi yalnızca İstanbul'da olur, Şoray İstanbul dışına çıkamaz.
- Çalışma saatleri sabah 08.00 ile akşam 19.00 arasındadır.
- Türkan Şoray, pazar günleri çalışmaz.
- Türkan Şoray, mecburi gecikmeleri 10 günden fazla beklemes.
- Filmlerin seslendirilmesinde Türkan Şoray'ın onayı şarttır.
- Şirket filmi kendi hesabına çeker, başka şirket ile ortak yapım için Türkan Şoray'ın onayı şarttır.
- Film renkli ise Türkan Şoray'ın onayıyla çekim saatleri uzayabilir.
- Bu şartlara uymayan film şirketi 100 bin lira ödemeyi kabul eder.
- İhtilaf halinde İstanbul mahkemeleri yetkilidir.
- Türkan Şoray şirketlerden film başına (...) lira alır.
- Senaryoyu Türkan Şoray'ın onaylaması şarttır.
- Türkan Şoray mecburi gecikmeleri 10 günden fazla beklemes. (s. 69-70)

Şoray, bu kuralları neden koyduğunu kendi kitabında önce seyircinin oyuncu ile kendini özdeşleştirdiğinden ve bu yüzden de oyuncuyu hep dürüst ve masum görmek istediğinden bahsederek, bu durumu şu örnekle açıklar:

Gözleri Ömre Bedel filminde evli bir kadını oynuyorum. Çekilen sahnede kocası araba kullanırken, kadına aşık olan diğer erkek arkada oturmaktadır. Bir ara önündeki kadının ensesini okşamaya başlar. Filmdeki bu sahneden dolayı eve telgraflar geldi, “Sen evli bir kadınsın, kocan yanıdayken bir başka erkek senin enseni nasıl tutar!” diye hesap soran telgraflar... (s. 67)

Ayrıca bu özdeşleşme yüzünden, her ne kadar roller kendini tekrarlamaya, klişeleşmeye sebebiyet verse de seyircisinin isteklerini baz aldığını, bu yüzden de onların isteklerine göre rollerde oynadığını ifade eder (s. 68). Onun ifadesine göre, kanunlar, seyircisinin sevgisinin azalmaması için koyulmuştur:

Sevgi ifadesi olan öpüşme seyirci tarafından belki de doğal ve hoş karşılanabilirdi; bu riski göze alamadım. Bir tek seyircimin bile, içinden de olsa hoşnutsuz olabileceği düşüncesini beynimden atamadım. Ülkemin ortak değerlerine, örf, adet ve geleneklerine bağlı olarak büyüdüğüm için seyircimi çok iyi anlıyordum. Koşullanmam yıllarca sürdü, bunu biliyor ve kabulleniyorum. (s. 68)

Bu kurallar bu bölümde Şoray'ın kariyeri ve hayatı açısından tartışılacak ve bölümde önemli bir yer tutacaktır.

Şoray'ı diğer yıldızlardan ayıran bir diğer özelliği ise, rolleri ile kendini fazlasıyla özdeşleştiriyor olması olabilir. Bu durum, hayatı ve oyunculuk kariyeri arasında önemli paralelliklere sebebiyet vermiştir. Yani Türkan Şoray, oynadığı rol ile hayatı arasında bir paralellik kuruyor olabilir. Hatta birçok defa rollerini gerçek hayatı gibi gördüğünden de bahsetmiştir:

Oyunculuk için ayrı bir şey yapmadım, şimdi de sete çıktığım zaman, kendi hayatımdan bir şey oynuyormuş gibi hissediyorum kendimi. Onun için “hayatımmış gibi” oynuyorum. Yani yüreğimde, içimde çok şey hissediyorum oynarken. Kendi yaşamımdan getirdiklerim, benim için sinemada bir avantaj oldu. Böyle bir çocukluk dönemi geçirmem, bu yanıyla da bana çok şey taşıdı diyebilirim. (Andaç, 2017, s. 63)

Dolayısıyla, Şoray'ın aslında filmlerdeki rollerinin ve kendi hayatının her zaman net olarak ayrışmadığı da söylenebilir. Hatta Şoray kurallarını yıktığı Mine filmi ve sonrası için de buna benzer şeyler ifade eder:

Bu aslında Mine'nin bir özgürlük, kurtulma, insanca yaşama savaşı, çemberi kırma çabasıdır. Ben de o zamana çemberi kıramamıştım. Benim de çemberi kırmam Mine filmine rastladı. (...) bir çok filmde, acaba burada kendi özel yaşantım mı yoksa film mi çekiyorum, diye çelişkiye düşüyordum. (...) Ada filminde eşinden ayrılan bir kadının on yıl sonra eski kocasıyla hesaplaşmak üzere bir adaya gitmesi anlatılıyor. O filmde kadının kocasına söylediği şeyler aslında benim gerçek hayatta eşime söylemek istediğim şeylerdi. Bu nedenle o filmi de çekerken filmde miyim, özel yaşantımda mı çelişkisine düşmüştüm. (Andaç, 2017, s.167-168)

Dolayısıyla Şoray'ın, genel olarak filmlerdeki rolleriyle kendisini özdeşleştirdiğini söylemek mümkün olabilir. Bu yüzden belki seyircinin de gözünde tıpkı kendi gibi, bu şekilde kendisinin rolüyle özdeşleşeceğini

hissetmesine neden olmuş olabilir. Bu yüzden de, zamanın ve toplumun normlarına göre, oynayacağı rollere bir takım düzenlemeler getirmiş olabilir.

Türkan Şoray'ın, bu yaklaşımına ek olarak, hayatına yıldız olma yolunun daha başındayken hayatına giren Rüçhan Adlı ile birlikte olduğu süreç, Yeşilçam kariyeri ile de birtakım benzerlikler taşır. Dolayısıyla, bu da Şoray'ı diğer yıldızların sürecinden ayıştıran bir diğer noktadır. Yine Şoray'ın film karakterleri ile kendini özdeşleştirme meselesi, Rüçhan Adlı ile olan ilişkisinde de görülebilir. Özellikle, Yeşilçam'ın klasik melodramlarından olan, zayıf, korunmaya muhtaç kız ile güçlü, onu koruyan erkek birlikteliği, aslında Şoray'ın hayatında da tezahür etmiştir. Rüçhan Adlı ile karşılaşmaları dahi, Şoray'ın film setinde baş ağrısı çekerken, tesadüfen orda bulunan Rüçhan Adlı'nın ona aspirin vermesi ile olur ve Adlı ondan sonra Şoray'ın peşini asla bırakmaz. Bu tanışma meselesi bile, melodramlara benzer bir başlangıç olarak görülebilir. Türkan Şoray, kendisi de bu duruma onay vermektedir:

(...) bir genç kız için son derece etkileyici, çok hoş, çok güzel konuşan biriydi. Her gün güller gönderen, bir genç kızın kalbini çalmak için her şeyi bilen; çok zarif, hoş iltifatlar eden biriydi. "Bunlarla ilk defa karşılaştım hayatımda. Her şeyi çok güzeldi; arabası, jestleri, gönderdiği çiçekler, hediyeler... Ve kalbimi çaldı!" (Andaç, 2017, s.112)

En önemlisi ise Pelin Agocuk'un (2015) da belirttiği gibi "Türkân Şoray Kanunları"dır. "Geleneksel Türk ahlaki yapısının temsilini gerçekleştiren Türkan Şoray, masumiyetin ve saflığın imgesi olarak da Türk Sineması'nda önemli bir makama oturtulmuştur." (s. 569). Çünkü yıldız genelde toplumun gözünde kendisinden farklı, lüks bir hayatı olan, kendi normlarının dışında kalan bir kişidir. Fakat Türkân Şoray'ın bu tarz "toplumun ahlaki kuralları" ile paralel bazı kurallar koyması da toplumun gözünde onu daha önemli bir pozisyona getirmiş olabilir. Çünkü "Yıldız, toplumun gereksinimlerinin, dürtülerinin ve düşlerinin doğrudan ya da dolaylı yansıtıcısı olarak ortaya çıkmakta, bir çeşit ayna niteliği taşımaktadır. Yıldızın anılan bu niteliğini Durgnat da vurgulamaktadır." (Yüksel, 2000, s. 58). Aysun Yüksel ise bu konuyu Türkan Şoray'ın Rüçhan Adlı ile olan birlikteliğinin toplum tarafından kabul edilme sebebi olarak da görür.

Türkan Şoray, Türk toplumu için bu açıdan iyi bir örnek oluşturmaktadır. O, Türk erkeğinin beğenilerinin odağında yer alır (Büker ve Uluyağcı, 1993, s. 35). Erkek izleyicinin bu beğenisi, rekabete neden olabileceği halde kadın izleyici Türkan Şoray'a erkek izleyici kadar hayrandır. Rüçhan Adlı ile

yaşadığı "yasak aşk" ise Türkiye gibi toplumsal baskıların başat olduğu bir ülkede hoşgörüyü karşılanır. (Büker ve Uluyağcı, 1993, s. 40-41). (s. 62).

Yani Yüksel'e göre, Türkan Şoray'ın "gayrimeşru" bir ilişki yaşamasına rağmen halk tarafından bu kadar çok sevilerek önemli bir noktada tutulmasının sebeplerinden biri Türkan Şoray'ın kendi "kanunlarını" oluşturması ve uygulamasıdır. Yani bu kanunlar da Şoray'ın toplumla kurduğu bir çeşit bağ olmuştur. Şoray, oluşturduğu bu kuralların toplumun normları ile paralel gittiğini de ifade eder:

Söylediğim gibi seyirci benim için çok önemli; yani seyircim beni nasıl görmek istiyorsa ben öyle yaşamak isterim. Belki böyle düşünmek mesleğimle çok ters düşüyor, böyle düşünmemem gerekiyor, ama böyle düşünüyorum. Hani "Bir oyuncu her şeyi yapmalı" deniyor ya, ben yapamam. Bilmiyorum, belki bu benim eksik tarafımdır. Ama benim için her şeyden önce seyircimin değer yargıları gelir. Bu da mesleğimde özgür olmamı biraz kısıtlayan bir durum. Tabii ben bundan hiçbir zaman şikâyet etmiyorum.³

Seyirciye verdiği önemi ifade ettiği cevapta da görüleceği gibi, seyircinin onu görmeyi istediği şekilde yaşamayı arzu ettiğini ve dolayısıyla öyle de film çekmeyi istediğini anlayabiliriz. Her şeyden önce seyircinin değer yargılarına ise önem vermesi, kendini halkın gözünde konumlandırmak istediği yer ile alakalı olduğunu da düşündürebilir. *Mine*, Şoray'ın kendi tabularını yıktığı ilk filmidir. Filmde yıllardır hayatında uygulamayı sürdürdüğü Şoray Kanunlarından vazgeçmesini, kişisel bir özgürlük olarak da görür. Filmdeki Mine karakteri de özgürlüğü arayan bir kadındır. Şoray, Yeşilçam dönemindeki filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de oynadığı karakteri kendisiyle özdeşleştirmiştir ve bu durumu "Ben de kendimi daha özgür hissettim, oradaki kadınla özdeşleştim adeta. O özgürleşme isteği benim yaşamımla çok çakışır." (Andaç, 2017, s. 84) sözleriyle ifade etmiştir.

Sonradan eşi olacak, Cihan Ünal ile oynadığı filmde, "sevişmeme" ve "çıplak ve açık görüntü vermeme" kurallarını yıkar ve bu filmde oynar. Bu filmi çekmesi ile, Rüçhan Adlı ile ayrıldıktan hemen sonra gerçekleşir. Dolayısıyla, bu ayrılık da Şoray'ın hayatında ve kariyerinde yeni bir dönemi başlatmıştır denebilir. O dönemde, Yeşilçam'a ilgi azalmaya başlamış, *Mine* (Yılmaz, 1982) filminde oynamasının, kurallarını yıkmasının sebebini ise şöyle açıklar, "Evet, çok doğru.

³ "Türkan Şoray." ile röportaj. Yeşim Tabak ve Mithat Alam. <http://www.mafm.boun.edu.tr/>. Son Erişim Tarihi: 15.01.2018.

O gelen yabancı filmler, televizyonda oynayanlar falan seyirci artık yavaş yavaş görmeye ve kanıksamaya başladı. Yani anlayış değişti, ama yine de tabii hep bir ölçü dâhilinde oldu bunlar.”⁴ Yani Şoray, seyircinin bu tarz filmleri görmeye başlamasıyla beraber bu konudaki tutumunu esnetmeye başladığını söyler. Fakat buradaki norm, yine kendisine ait değildir. Daha çok halkın bakış açısına önem verir:

Aslında o değişimi daha önce yapacaktım. Ömer Kavur’un 1981’deki *Ah Güzel İstanbul*’unda oynayacaktım. Fakat daha hazır değildim o tür filmlere. Günlerce Ömer Kavur’la konuştum. Senaryoyu okudum. Ölüyorum, sancılar çekiyorum Oynamak istiyorum ama cinsellikle ilgili bir sahne var. O kadar aşırısına henüz hazır değilim. Yani seyircim de hazır değildi. Onu fark etmiştim. Zamanı değildi, benim için de değildi. Birdenbire çok ters etki verebilirdi. Onun hesabını yaptım, doğrusu. Yapamayacağıma karar verdim. Sonra Müjde (Ar) oynadı o filmde. Fakat bundan bir iki yıl sonra benzer bir filmde, *Mine*’de oynadım. Ama koşullar daha da değişmişti. İnsanlar olaylara farklı bakıyorlardı. Evet, sanki onların başlangıcıydı bu. Mine çok farklı bir kişiliktir. Özgürlüğüne kavuşmak isteyen bir kadın. Bu tip kadınları anlatan filmlerin ilkidir diyebiliriz. (Andaç, 2017, s. 81)

Dolayısıyla cinselliği, halkın belirlediği sınırlar içerisinde yaşayan kadın karakterleri canlandırmayı tercih ettiğini de buradan anlamak mümkün olabilir. Halkın zamanla değiştiğini, onun da bu değişimi takip ettiğini ise, “(...) değişimi oynarken değiştim, değişirken değişene döndüm yüzümü sinemada da.” (85) sözlerinden anlamak mümkündür. Ah Güzel İstanbul’da oynamaya neden hazır olmadığını düşündüğünü ve diğer sinema oyuncularını ile kendisinin nasıl bir farkı olduğunu şu şekilde açıklar:

Filmlerde öpüşmeyen bir insanın birdenbire bu rolü üstlenmesi... Düşündüm taşındım, yapmam mümkün değil diye düşündüm. Tabii yaşamın gerçeği bu. Senaryo da olağanüstü güzeldi. Ama yapamadım. Müjde Ar’ın şu şansı vardı: Sinemaya girdiğinde bu tür filmler yapmıştı. Onun hiçbir kaygısı olmazdı, çünkü seyirci o tür filmlerle tanışmıştı onu biraz da. Ama benim için çok farklıydı; birçok şeyi yıkarak oraya gelmem lazım ki; o günlerde bu çok zordu. Toplumdaki kadının değişimiyle birlikte benim değişimim de yan yana gidiyordu. Birdenbire o noktaya gelmem mümkün değildi. Seyircimle bir paralellik vardı benim yaşantımda da. (83)

Soru olarak “Şimdi olsa kabul eder miydiniz?” geldiğinde ise Türkan Şoray şöyle cevap verir:

Çok güzel soru, bugün “Evet” derdim. Çünkü daha sonra “Evet” dedim. İşte Atıf Yılmaz’la Mine’yi yaptık. Çok gerçekçi bir filmde ve hayatın içinde olan şeyleri anlatıyordu. Seyircinin artık bunları bildiğini ve gerçek bir hayat anlatılıyorsa

⁴ "Türkan Şoray." ile röportaj. Yeşim Tabak ve Mithat Alam. [Http://www.mafm.boun.edu.tr/](http://www.mafm.boun.edu.tr/). Son Erişim Tarihi: 15.01.2018.

böyle sahnelerin de (tabii yine belli bir ölçü dâhilinde ve belli bir estetik anlatımla) görüntüye aktarılabilceğini düşündüm...⁵

Yani Şoray, yine, *Mine*'yi çekerken de aslında yine halkla bağlarını düşünerek, “artık bu durumlardan haberdar olduklarından” dolayı bu sahnelerde yer aldığını kabul ettiğini belirtir.

Şoray'ın kendi hayat biçimini ve kurallarını uygulamaktan ziyade halk gözünde kıymetli olan kuralları belirleyip uygulayarak “değerli” bir profil oluşturmaya çalışması hayli enteresandır. Şoray, her durumda, seyircisinin sevgisini kazanmayı ve kaybetmemeyi öncellemiştir. “Çünkü seyircim rahatsız oluyordu, bunu istemiyordu. Onlar benim için çok önemliydi. Ödüm pathyordu; onlara kaybedeceğim, bana kızacak, kırılacak, darılacaklar diye...” (Andaç, 2017, s.78) Yani Şoray, belki de sürekli var olan bir “performe etme” halindedir. Aslında davranış ve seçimleri, kendi karakteri ya da hayat biçiminden ziyade, oluşturduğu bir imaj çalışmasının ürünü olabilir. Bu da tam olarak Şoray'ın yıldız kimliği ile alakalıdır. Çoğunlukla canlandırdığı, sonradan dönüşüm geçiren varoş kız karakteri ile empati kuran kadın izleyici, Türkan Şoray'ın film seçimlerinde gösterdiği hassasiyet ve “kendilerine yakın” tavır ile onun kendisi ile de empati kurar. Böylece, Türkan Şoray bir imaj, bir resim olarak halkın hafızasında insanların kendilerinden, yakın oldukları bir parça olarak görünür. Zaten kendisi de yaşam tarzını seyircinin arzusuna göre şekillendirdiğini açıkça belirtir:

Onlar nasıl istiyorsa, ben öyle yaşayacağım.” dedim. Yapım da buna uygundu. Kendime öyle bir yaşam tarzı seçtim. Bundan da hiçbir rahatsızlık duymuyorum. Gerçekten de seyircim hayatımda çok önemlidir. Hatta belirleyici olmuştur. Yıllardır inanılmaz bir şey yaşadım. Beni, bu kadar yıl mesleğimde yaşadığım aşk besledi. İnsanların, seyircinin o sevgisini size anlatamam. Ruhumu derinden etkileyen, beni hayata bağlayan da seyircinin bu sevgisi oldu. (Andaç, 2017, s.78-79)

Bu durum, daha önce de ifade edildiği gibi seçimleri kendi belirlediği yaşam biçiminden ziyade yıldızlık kimliği ve seyirci ile ilişkisine zarar vermeme arzusundan kaynaklanmış olabilir.

Türkan Şoray'ın başka bir kuralı da “Türkan Şoray senaryoyu beğenmezse yeni senaryo verilir.”⁶ idi. Şoray, yine seyircinin gözünde Türkan Şoray'ın nasıl

⁵ "Türkan Şoray." ile röportaj. Yeşim Tabak ve Mithat Alam. <http://www.mafm.boun.edu.tr/>. Son Erişim Tarihi: 15.01.2018.

⁶ Kesler, Musa. "İşte 18 Maddelik Şoray Kanunları." *Milliyet.com.tr*, 25.11. 2012. Son Erişim Tarihi: 15.02.2018.

görünmesi gerektiğini düşünerek film senaryolarına karar vermek ister. İlk filminden bahsederken şöyle söyler:

İlk filmimin galası Beyoğlu'nda Lüks Sineması'nda yapıldı. Orada Göksel Arsoy'un sevgililerinden birini canlandırıyordum. Filmin sonunda Göksel Arsoy beni istemiyor, başka bir kızla evleniyordu. Fakat seyirciler bu duruma çok kızdılar, sandalyeleri yumruklayarak "Hayır, bu kara kızla evlensin!" dediler. İsmimi de bilmiyorlar tabii o zamanlar. O kadar garip bir duyguydu ki; yani nasıl desem, insan hep bir kişi tarafından sevilmek ister ya, annesi, babası ya da sevgilisi tarafından sevilmek... Ama düşünebiliyor musunuz, insanların sizi sevmesi, bu bir mucizeydi. O an böyle inanılmaz bir şey hissettim işte. Tabii o "kara kız" zamanla Türkan Şoray olmaya başladı. Ondan sonra yolda görenler daha farklı bakmaya başladı, tabii benim de çok hoşuma gitti bu. "Ah beni tanısalar" falan demeye başladım. Sonra o ilişki giderek o kadar güzelleşti ki o filmleri yaptıkça, inanılmaz bir hal aldı.⁷

Bir iddiaya göre ise, Türkan Şoray, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın (Yılmaz, 1977) sonuna müdahale etmek ister. İddiaya göre, Şoray'a göre, İlyas ve Asya bir araya gelmelidir. Çünkü seyirci, Kadir İnanır ve Türkan Şoray'ı filmin sonunda bir arada görmek ister. Rabarba Dergi'nin haberine göre;

Senarist, filmin sonunda Çin masalına gönderme yaparak Asya'nın tercihini, çocuğunun biyolojik babası olan İlyas'tan yana değil, onun sorumluluğunu alan Cemşit'ten yana yapmasını istemişti. İşte bu noktada Türkan Şoray'ın itirazları başladı. Yeşilçam melodramlarının klasik anlatılarıyla seyirci beklentisinin nasıl karşılandığını çok iyi bilen Şoray, finalde Asya ve İlyas'ın kavuşması konusunda ısrarcıydı. Ona kalırsa, seyirci Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın tekrar birleştiği bir finali daha çok sevecekti.⁸

Buradan hareketle, Türkan Şoray'ın, tüm "yıldızlık" ve "ünlülük" stratejisini bir anlamda "seyircinin görmek istediğini gerçekleştirmeye" dayandırdığı söylenebilir. İlk filminde seyircinin bir şekilde onu sevmesi sonucunda isteğini dile getirmesini kariyeri boyunca en önemli kriter olarak benimsediğini de düşünmek mümkündür. Bu bağlamda, ilk filminde yaşadığı "seyircinin istediği şeyin önemi", onun zihninde *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da dahi etkisini sürdürmüş olabilir.

Sonuç olarak, Türkan Şoray'ın toplumun nezdinde bulunduğu yeri iyice gözlemleyerek kendisini de o konumda tutmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Özel hayatında ne kadar saydam olduğu belirsiz olsa da (ki tamamen şeffaf olmamak da yıldız olmayı getiren önemli bir unsur olarak görülebilir.), "dışarıya" çizdiği ve performe ettiği profilin dönüşümünü tamamen

⁷ "Türkan Şoray." ile Röportaj. Yeşim Tabak ve Mithat Alam. <http://www.mafm.boun.edu.tr/>. 15.01.2018.

⁸ "Bir Sahne, Bir Hatıra: Selvi Boylum Al Yazmalım." *Rabarba Şenlik Sinema Dergisi*, 3 Ağustos 2017. Son Erişim Tarihi 15.02.2018. <https://www.rabarbadergi.com/bir-sahne-bir-hatira-selvi-boylum-al-yazmalim0>.

toplumsal dönüşümle paralel olarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Oynadığı karakterleri sanki kendi hayatının bir parçasıymış gibi görmüş ve bunu filmlerde biten bir rol gibi benimsemekten ziyade “kuralları olan” bir kadın imajı çizmiştir. Bu imajın ise, onun Türk Sinemasında akılda kalan bir isim olmasında önemli bir etki yarattığı söylenebilir. Çünkü daha sonra kendi hayatını anlattığı kitabında bu kuralların ilanının hemen sonra, film yapımcılarının sözleşme yapmaya geldiklerini söyleyecektir: Prodüksörler bir araya gelerek toplantı yapıyorlar. Ben bu şartları kaldırmadığım sürece bana film teklif etmemeyi kararlaştırıyorlar. Bu karardan bir gün sonra çok sayıda prodüksör birbirinden habersiz ve gizlice bana sadece kendi firmasına film çekmem için sözleşme imzalatmaya geldi. Hatta iki tanesi istemeden birbiriyle karşılaşmıştı. (Şoray, 2017, s. 70)

2.3. Türkan Şoray ve Sinema Serüveni

Türk sinemasının en büyük yıldızlarından olan Türkan Şoray, 1945 yılında doğar. Polis bir babanın kızıdır ve ucu ucuna geçinen bir ailede büyümektedir. Türkan Şoray, ilk kez 1960 yılında, *Köyde Bir Kız Sevdim* (Türker İnanoğlu) isimli bir filmde oynamıştır. Bir komşusunun Şoray’ı bir film setine götürmesi ve Türker İnanoğlu’nun onu orda görüp filminde oynatmaya karar vermesiyle Şoray’ın sinema serüveni başlamış, ardından ünü melodramlarla gün be gün artmıştır. Şoray “sıradan” bir insanken, ondaki ışık fark edilmiş ve Şoray adeta keşfedilmiştir. Yıldızlık olgusu üzerinden düşünülünce, bu durum da seyirci ve Şoray arasında önemli bir ilişki unsuru olabilir. Oyunculuk yapan komşusu ile gezmek için gittiği bir film setinde dikkatleri çeker ve komşusunun yerine filmde oynar. O dönem onu sete götüren komşusu Emel Yıldız’la yapılan bir röportajda, Şoray’ın keşfedilme sürecini şu şekilde öğreniriz:

Türkan Şoray 14-15 yaşlarında okullu bir kız çocuğudur. Yeşilçam filmlerinde oynayan komşusu Türkan Şoray’ı bir gün gezsün görsün diye çalıştığı film setine götürür. Film setinde Türkan Şoray anında fark edilir. Komşunun rolü apar topar ona verilir. *Köyde Bir Kız Sevdim*’in başrolünde oynayarak Türk sinemasının gelmiş geçmiş en büyük efsanelerinden biri olur Türkan Şoray.⁹

Bu şekilde Şoray ilk filmi olan *Köyde Bir Kız Sevdim* (1960, Türker İnanoğlu)’de rol alır. Daha sonra, ikinci filmi olan *Aşk Rüzgarı* (1960, Nevzat Pesen)’nda ise adeta yıldız olacağı belli olur. Şoray, bu film için yaşadıklarını şu şekilde ifade eder:

Filmin galası Beyoğlu Lüks Sineması’nda yapılıyor. Ben ilk kez böyle bir geceye katılıyorum ve seyircilerle birlikte kendimi perdede izliyorum. Benim görüldüğüm her sahnede seyirciler arasında bir konuşma dalgası yayılıyor; beni konuştuklarını hissediyor, heyecanlanıyorum. Göksel Arsoy’un üç sevgilisi var ve ben terk edilen sevgiliyi oynuyorum. Seyirciler doğal gençliğim ve saflığımla

⁹ <https://kulakardi.com/turkan-sorayi-sinemaya-kazandirdim-ya-benim-rolum-gitmis-ne-onemi-var/>

beni seviyor olacaklar ki, finale doğru salonda müthiş bir gürültü kopuyor. Koltuklara vurarak tepki gösteriyor, adımı henüz bilmedikleri için “Bu kara kızla evlen, bu kara kızla evlen!” diye bağıyorlar. Işıklar yandığında tüm seyirciler ayağa kalkmış bana bakıyor. Gözlerinde sevgi kıvılcımları görüyorum. Yaşam boyu süreceğ gönül bağımızı ilk kez orada hissediyorum.¹⁰

Seyircinin daha Şoray ünlü olmadan önce gösterdiği bu tepki, Şoray’ın ileride büyük bir yıldız olacağına dair bir ipucu gibi görülebilir. Çünkü Şoray sinemada dikkatleri üzerine çekmiş ve seyircinin sevgisini daha ikinci filminden kazanmıştır. Şoray, ilk filminde yapımcı tarafından, ikinci filminde ise seyirci tarafından keşfedilmiştir. Bunun yanında Şoray’ın bir çok yıldızın dışında yapımcılar tarafından bir değil iki keşfedilme hikayesi vardır. Hulki Saner, 1963’te *Küçük Beyin Kismeti*’ni yapmaya karar verir ve bu filmin başrolü için oyuncu düşünölmeye başlanır. Bu sırada yeni yeni meşhur olmuş Türkan Şoray önerilir. Fakat Hulki Saner, yüzü tanınmayan birini istemektedir ve bu fikre kesinlikle karşı çıkar ve asistanlarına yeni oyuncu aramadıkları için kızar. Sonra Beyoğlu’nda nasıl bir yıldız bulacağını düşünerek yürürken karşıdan bir anne ve bir kızın geldiğini görür. Bu anne ve kız bir lokantaya girerler. Hulki Saner ise gördüğü kızı, filmi için çok beğenir ve koşarak asistanlarına bir oyuncu bulunduğunu, filminde oynatmak istediğini, ne gerekirse yapılmasını istediğini söyler ve lokantayı tarif eder. Sonra asistanı lokantaya gider ve döndüğünde şaşkın bir biçimde, Hulki Saner’in Türkan Şoray’ı reddetmesine karşı şimdi lokantada beğendiği kızın Türkan Şoray olduğunu söyler. Yani Hulki Saner, Türkan Şoray’ı ikinci kez keşfeder. *Küçük Beyin Kismeti*’nden sonra da Hulki Soner ve Şoray *Fıstık Gibi Maşallah* (1964), *Anaların Günahı* (1966), *Ayşecik Canımın İçi* (1963) gibi filmlerde beraber çalışır. (Türkan Şoray, *Sinemam ve Ben*, s. 31).

2.3.1. İki Farklı Melodram: *Acı Hayat* (1962) ve *Karagözlüm*(1970)

1962’de çekilmiş olan *Acı Hayat* (Metin Erksan), Yeşilçam’ın klasik melodramlardan ayrılmaktadır. Film, zenginlik-fakirlik arasındaki çatışmayı ve uçurumu hayli gerçekçi bir şekilde ele almaktadır. Ayrıca Türkan Şoray bu filmi ile Altın Portakal En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’nü de kazanmıştır. Filmde, manikürcü bir kız olan Nermin ve kaynakçı Mehmet’in aşkını izleriz. Parasızlıktan evlenemezler. Bir gün, Nermin O’na aşık olan zengin Ender’le bir gece sarhoş olarak beraber olur. Sonra Mehmet’i terkeder. Mehmet’e ikramiye çıkar ve zengin olur. Bu sırada ailesi Ender’e para vermeyi keser ve Nermin istediği gibi “zengin” bir hayat süremez. Sonra bir şekilde Nermin pişman olup Mehmet’e dönmek istese de Mehmet bunu kabul etmez. Filmin sonunda ise

¹⁰ <http://www.leblebitozu.com/turkan-sorayin-kendi-agzindan-18-filmi-ve-anilari/>

Nermin intihar eder. Filmdeki sınıfsal çatışma o kadar barizdir ki, Nermin'e her zaman kızamayız. Nigar Pösteki (2017), bunu şöyle açıklar:

Fakir yaşamları içerisinde kendilerine yeni bir hayat kurmaya çalışan çiftin parası İstanbul'un çehresini değiştirmeye başlayan gecekondu mahallelerindeki evlere yetmektedir. Şehrin bir diğer çehresi olan ve yeni yeni yükselmeye başlayan apartman blokları çok yakın; ancak bir o kadar da uzaktır. Bu durum film içerisinde çarpıcı görüntüler ile verilir: yeni inşa edilen büyük bloklar ve hemen alt tarafındaki derme çatma gecekondu evleri. Mehmet, Nermin'in daha iyi bir evde yaşama hayalinin farkındadır ancak dillendirmekten kaçınmaktadır. Görmeye gittikleri evin halini görünce; "*Herhalde içleri daha iyidir. Bir görelim bakalım.*" demek zorunda kalır. Altyapısı kurulmadığı için elektriği ve suyu olmayan, derme çatma evi beğenmeyen Nermin, hemen yokuşun üstünde yükselmeye başlayan apartmanların içlerini merak eder. Aydınlık, geniş, ferah, o kadar çok odayı ne yapacaklarını dahi bilemedikleri geniş daireler. Mehmet'in 480 lira aylığı ile buralarda oturmaları imkânsızdır. (s. 150)

Her ne kadar gerçekçi bir perspektife sahip olsa da *Acı Hayat* (Metin Erksan) da yine melodram türünün özelliklerini taşır. Çünkü aslında filmde, Neşe Kaplan'ın (2015) da söylediği gibi "Sınıf atlayarak daha iyi bir hayat sürmek ve daha mutlu olmak amacıyla sevdiği adamı bırakarak zengin bir genci tercih eden genç kızın, yanıldığını anlayarak pişmanlık duymasına ve bağışlanmak istemesine rağmen yalnız bırakılması ve mutsuzluğa terk edilmesiyle içine düştüğü acı durum anlatılmaktadır." (s. 139). Klasik bir melodram örneği olan *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) ise döneminin ciddi hasılat yapmış filmlerindendir. Filmde Türkan Şoray, Karadenizli bir balıkçı kızını canlandırmaktadır. Balık satarken şarkı söylediği esnada bir gzinocu tarafından keşfedilen Azize, Kenan adlı bir müzisyen bir gençle aşk yaşamaya başlar. Bir yandan da gizli bir besteci Azize'nin söylemesi için besteler yapmaktadır. Bu sırada Azize, Hollywood'a gitmesi için teklif alır fakat bestecisinin de onunla beraber gitmesi gerekmektedir. Azize Hollywood'a gitmek için çok heveslidir fakat Kenan çok mutsuzdur. Bestekar bir şekilde bulunur ve Azize onunla konuşmaya gider. Bestekar ona ters davranır ve "Her şeye sahip olmak isteyen elindekini de kaybeder." der. Sonra Azize bir nişana davetlidir, oraya gider fakat damadın Kenan olduğunu görür. Ardından ağlayarak babasının evine döner, her şeyi kaybettiğini ve sadece sevgiye ihtiyacı olduğunu söyler. Balıkçılığa döner, şarkı söylemeye başlar ve ağlar. Sonra bestekar gelir, balık almak istediğini söyler, Azize O'na baktığında sakalını çıkarır ve bestekarın Kenan olduğu anlaşılır. Bir araya gelirler.

Film, Şoray'ın kariyerinin önemli bir kısmında yer alan melodram türünün klasik bir örneğidir. Baş roldeki fakir kadın, şöhrete ulaşır, para kazanır ve aşık olduğu adamla bu yüzden ayrı düşer, sonra yaptığı hatayı fark edip pişman olur ve esas oğlan ile bir araya gelirler. *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz) 1970'te çok ciddi bir gişe başarısı elde etmiştir. Filmde Şoray'ın oyunculuğu hayli abartılı ve belirgindir. Şoray'ın gözleri ve

dudakları filmde ön plana çıkarılır, özellikle makyajı hep gözlerine ve dudaklarını belirtecek şekilde yapılmıştır. Ayrıca çoğu melodramda da konu edildiği gibi, bu filmde de Azize'nin “değişmesi” ve bunun sonucunda da “asıl ihtiyacı olan şeyden, sevgiden” mahrum kalmasının üzerinde durulur. Oğuzhan Dursun (2017)'a göre,

Mahallenin eski topraklarından Huriye Hanım, şöhret yoluna adım atan Azize için, “Böyle başlar zaten. Şarkıcılıktı, oyunculuktu derken bir bakarsınız kimin kapatması olup çıkıvermiş.” der. Tam olarak Huriye Hanım'ın dediği gibi olmasa da Azize köklü bir değişime uğrar. Kenan da bunun farkındadır. Azize'yi üstü örtülü bir şekilde ikaz eder ama kadın başkarakter, kendisinin değişmediğini iddia eder. (s. 46)

Yine birçok melodramda da olduğu gibi, esas kız evlenmek ve eşine uyum sağlayan bir hayat yaşamak yerine para ve kariyer peşinde koşmuş, sonra bundan pişman olmuştur. Fakat neyse ki, sevdiği adam ona geri dönmüş ve olması gerektiği gibi film Azize'nin hayallerinden vazgeçip Kenan'la bir araya gelmesini mutlu son olarak bize göstermiştir. Bu arada, Azize'nin balık satarken tesadüfen keşfedilerek yıldızlaşması, Türkân Şoray'ın tesadüfen sette görülerek keşfedilmesiyle çok benzemektedir. Bir çok melodramda da bu tarz “keşfedilen” kadın yıldızlar görmek mümkündür. Bu durum da Şoray'ın seyirci ile ilişkisini kuvvetlendiren, yıldızlığa dayalı önemli bir etken olabilir. Bunun yanı sıra, melodramla çok tipik bir kadın temsili vardır. Dönemin normlarına göre belirlenen bu kadın tipi, melodramların genel baş rolünü belirler. Bu durum, Türk Sinemasında Kadın Temsili: Lütü Ömer Akad Sineması Örneği adlı makalede, Neşe Kaplan ve Buket Aydemir tarafından şu şekilde ifade edilir:

Özellikle popüler filmlerde kadın, ya çok iyi ya da çok kötü temsillerle anlatılmıştır. Dünya ve Türk sinemasında (özellikle “Yeşilçam Sineması'nda”) kadın; evinin huzurunu korumakla görevli, çilekeş, asli görevi annelik olan, isyan etmeyen, her durumda sadık, cinsellikten soyutlanmış saf bir kadın imajı içinde sunulur. (s. 45).

Türkân Şoray, kariyerinin ilk döneminde genel itibariyle, melodramlarda oynamış ve melodramlar çoğunlukla kâr etmek üzerine üretilen, yıldızlık kavramı ile daha da beslenen ve yıldızları bir noktada “aynılaştıran” bir türdür. Şoray ise, kariyerinin bu dönemine dair en çok her zaman benzer rolleri oynamasıyla, abartılı oyunculukla ve masalları andıran, klasikleşmiş senaryolu filmlerin oyuncusu olmakla eleştirilmektedir. Bu durum Şoray'ın kendi tercihidan ziyade, dönemin seyircisinin talebi doğrultusunda yapımcıların üretiminden kaynaklanmaktadır.

Acı Hayat ve *Karagözlüm*'de Şoray erkeğine bağılı olması gereken, pasif kadın rollerini canlandırmaktadır. İkisinde de fakirdir, birinde zengin olmayı başarır ve değişir,

diğerinde ise hep değişmeyi hayal eder fakat tam anlamıyla zengin olamadığı için bütün olarak değişmez. Zaten, *Karagözlüm*'de erkeğinin istediklerini kabul eder ve sevgi ile ödüllendirilirken, *Acı Hayat*'ta kendi isteklerinin peşinden koşacak olur ve cezalandırılır. Her ne kadar *Acı Hayat* filmi *Karagözlüm*'den çok daha gerçekçi olsa da aslında kadın karakterlerin seçimlerine bağlı kaderlerinin çok da farklı olmadığı söylenebilir. Azize, *Karagözlüm*'de eğer Hollywood'a gitmeyi seçmiş olsaydı, sonu Nermin'e benzeyebilirdi. Yahut Nermin Mehmet'e ihanet etmeseydi, onunla evlenseydi, ikramiye sayesinde zengin olma hayallerine kavuşacaktı. Dolayısıyla, Azize ve Nermin'e baktığımızda, doğru ve yanlış seçmiş iki farklı karakterin, belki de yaşadığı ve yaşayacağı ortak sonuçları görmekteyizdir.

Şoray, kariyerinin bu döneminde her ne kadar melodram filmlerinde, benzer rollerle seyircinin karşısına çıksa da kendisini *Ana* (1967, Lütfi Ömer Akad) gibi bir filmde de oynarken görmek de mümkün olmuştur. *Ana* melodramların popüler olduğu bir dönemde, hayli farklı bir yapıya sahiptir. Filmde Şoray, kocası kan davasından dolayı öldürülmüş ve onun ardından hem tüm ailesini sırtlamış hem de kan davasıyla uğraşmak zorunda kalan Döndü'yü canlandırmaktadır. Bu filmdeki kadın imgesinin melodramlardan farklı olması, Şoray'ın bir çok rolde, farklı kadınları temsil edebildiğine dair önemli bir erken dönem örneğidir. *Ana* filmindeki kadın temsilini Neşe Kaplan ve Buket Aydemir şu şekilde ifade etmiştir:

Ana filmi, Anadolu köyündeki kadının temsilini sunar. Bu temsil, o dönemdeki çoğu köylü kadın temsilinden farklıdır. Kadın sadece tarlada çalışıp evinde yemek yapmaz. Diğer filmlerde olduğu gibi, kadın sessiz ve edilgen değildir. Filmin başından sonuna kadar, bir kadın hikâyesi vardır. Köylü bir kadının aile içerisindeki güçlü konumu, filmin öznesi olarak yaratılan bir kadın ile izleyiciye hatırlatılır. (s. 53)

Bunun yanı sıra yine *Vesikalı Yarım* (1968, Lütfi Ömer Akad) melodramlardan farklı bir kadın temsiline sahiptir. Bu filmde Şoray pavyonda çalışan bir kadını canlandırır. Hüzünlü bir aşk hikayesini konu alan film, melodramlardan farklı bir senaryoya sahiptir. Bu filmdeki kadın temsilini de Neşe Kaplan ve Buket Aydemir şöyle açıklar:

Vesikalı Yarım; kadını konumlandığı yer, kadına bakış açısı ve hikâyenin melodram yapısı ile baştan sona bir kadın filmidir. Vesikalı olan kadının, yar konumuna gelmesi ile standart karakterin giydiği giysiden kadını çıkartarak görünenin ötesini göstermiştir. Akad'ın en başarılı filmleri arasında yer alan bu film, kadını konumlandırışı ile toplumda ve popüler sinemadaki kadın temsilini izleyiciye sorgulatmıştır. (s.54)

2.3.2. İlk Yönetmenlik Deneyimi: *Dönüş* (1972)

Dönüş (Türkan Şoray), 1972 yılında, *Karagözlüm*’den henüz iki sene sonra Türkan Şoray’ın ilk yönetmenlik deneyimini kazandığı filmidir. Yönetmenlik yönü ise, Şoray’ı Dört Yapraklı Yonca’da ayıran önemli bir özelliktir. Filmi yönetirken, aynı zamanda başrolü de üstlenmiştir. Filmin konusu şu şekildedir:

Türkan Şoray ve Kadir İnanır’ın başrolde yer aldığı *Dönüş*; köyünde aza kanaat ederek mutlu mesut yaşayan İbrahim ve Gülcan çiftinin hayatının, İbrahim’in Almanya’ya çalışmaya gitmesiyle değişmesini aktarır. Geride kalan Gülcan; hasretle beklediği kocasının döneceği hayaliyle hayatına devam ederken, içinde bulunduğu cehaletin sebep olacaklarından bihaberdir. Çarpıcı bir gerçeklikle aktarılan hikayede, Gülcan’ın maruz kaldığı eziyet izleyicinin kafasına kazınacak bir atmosferde canlandırılır. Çocuğuyla tek başına köyünde yaşamaya devam eden Gülcan; kendisine göz diken bir köy ağasının baskısıyla, kocasından gelen mektupları okuyabilmek için köy öğretmeninden dersler almasını namussuzluk olarak yorumlayan cahil köy halkının baskısı altında ezilir. İbrahim’in geride bıraktığı köy hayatına yabancılaşmasıyla tamamen yalnızlaşan Gülcan; çocuğunu kaybetmesine kadar giden felaket silsilesinin ortasında kalır. Nihayet İbrahim döner, fakat hem çok geç vakitte, hem de başka bir hayat kurduğunun kanıtlarıyla.

Şoray, filme yönetmen olma sürecinin nasıl başladığını *Sinemam ve Ben*’de “Filmi Atıf Yılmaz çekecekti ancak başka bir filme başlayacağı için çekemedi. İrfan Ünal “‘Bu hikâyeyi çok seviyorsunuz, yönetmenliğini siz yapın” diye bana teklifte bulundu. Heyecanlandım, “‘Nasıl olur? Yapabilir miyim” diye tereddüt geçirince, “‘Eğer film iyi olmazsa piyasaya çıkarmam, Taksim Meydanı’nda yakarım. Arkanızdayım, göreceksiniz başaracaksınız.”” diye beni cesaretlendirdi.” (s. 163) diyerek anlatır. Ayrıca bu durumun zorluğunu “‘Hem de kadın yönetmenin kendisini yönetmen kimliğiyle kabul ettirmesinin çok zor olduğu erkek egemen sinema dünyasında...”” (s.163) cümlesi ile de en baştan belirtir. Şoray’ın yönetmenliği destek aldığı kadar tepki de çeker. Türkan Şoray, ilk başta kendisine rol arkadaşı bulmakta bile çok zorlandığını söyler ve Fikret Hakan’ın, Ahmet Mekin’in filmde yer almayı kabul etmediğini, ancak daha sonra Bilal İnci’nin kabul ettiğini ifade eder. (s. 164). Fakat buna rağmen Şoray pes etmez ve filmi bitirir. *Dönüş*, barındırdığı kadın temsili ile de farklıdır. Neşe Kaplan, filmdeki kadın temsiliyi şu şekilde açıklar:

Türkan Şoray’ın ilk yönetmenlik denemesi olan *Dönüş* (1972) filminde bir yandan satın aldığı toprağın borcunu ödemek için Almanya’ya giden yeni evli genç adamın köyüne yabancılaşması anlatılırken, diğer yandan toprağını tek başına işlemek zorunda kalan kadının ağının ve onun etkisiyle tüm köyün baskısına rağmen direnişi sergilenmektedir. Kadın için kendi toprağında çalışması bir hizmet ya da emek değil, onur verisi bir görevdir. Çünkü bu durum ağanın toprağında küçük bir ücret karşılığı çalışmaktan çok farklıdır, toprak onun için geliştireceği, verim alacağı, varlığı nedeniyle gurur duyacağı bir çocuk gibidir. Bu nedenle toprağa bir çocuk gibi sevgiyle yaklaşır. Okuma yazma bilmediği, haklarının farkında olmadığı ve yalnız başına direnmek zorunda

kaldığı için gösterdiği büyük mücadeleye rağmen düzene yenik düşer. (s. 46)

Bu noktada, Şoray'ın yavaş yavaş kalıpları kırmaya başladığını söylemek mümkündür. *Namus Borcu* (Yılmaz Duru, 1973), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977) gibi Farklı türlerde filmlerde oynamakla kalmamış, yönetmen koltuğuna da oturmuştur. Bu dönemde “yıldızlık” olgusunun da eski popülaritesini kaybetmeye başladığını söylemek mümkün olabilir. Elbette yıldızlığı hala devam etmektedir, fakat melodramlara alternatif filmler de çekiliyor ve Şoray alışılmışın dışında rollerle de karşımıza çıkabiliyordur. Dolayısıyla Şoray, yalnızca popüler filmlerle ve yıldızlığı ile yetinmemiş, oyunculuğunu farklı filmlerde sürdürmeye ve yönetmen koltuğuyla sinemanın farklı alanlarına da dahil olmaya başlamıştır. Daha sonrasında da yönetmen olarak filmler çekmiştir.

Şoray'ın bu dönemki oyunculuk kariyerini ise, Neşe Kaplan “Toplumsal Konumu ve Bu Konumun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın” isimli makalesinde şu şekilde açıklar:

Otobüs Yolcuları'nda üniversiteli bir genç kızı, *Acı Hayat*'da daha iyi bir hayata erişmek için sevdiği erkeyi bırakan ancak sonunda mutsuz olan bir kadını, *Ana*'da kan davasına karşı direnen yürekli bir kadını, *Vesikalı Yarım*'de namuslu bir kadın olma uğraşısı veren, toplumun benimsediği kadın kimliğini kazanmaya çalışan , ancak toplumun ahlaki kurallarının buna izin vermemesi ve mücadelesinde yalnız kalması ile yenik düşen kadını, *Dönüş*'de toprağında çalışan ve toplumsal baskılara karşı direnen, Almanya'ya giden kocası ile yabancılaşan ve bunun yarattığı sorunlarla tek başına boğuşan bir Anadolu kadını, *Bodrum Hakim*i'nde yasalardan yana olan, erkekçe direnen ama erkekçe davranmayan, sevdiği bile olsa yasalara karşı gelen biriyle olmayan, sevdiğini bırakacak kadar kendine hakim olan bir kadını anlatır. (s. 166-167).

Dolayısıyla, Şoray'ın kariyerinin bu dönemi onun yeni şeyler denediği, yönetmenlik koltuğuna oturduğu ve kariyerini zenginleştirdiği bir dönem olarak görülebilir. Melodram oyunculuğunun konforunu bir kenara bırakarak sinemada yeni şeyler denemekten çekinmeyen Şoray, bu dönemde farklı kadın temsilleriyle oyunculuğunu da gösterme şansını yakalamıştır.

2.3.3. Melodramdan Karakter Oyunculuğuna: *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987)

Şoray bu dönemde kendi kurallarını da yıkmaya karar vermiştir. *Mine* (1982, Atıf Yılmaz) Şoray'ın ilk kez kanunlarını yıktığı film olarak hayli önemlidir. *Mine* ile Şoray ilk kez kameralar karşısında soyunmuş ve yeni dönemin filmlerine yine dahil olarak, farklı kadın temsillerini canlandırmaya devam etmiştir. Ünsal Oskay *Tek Kişilik Haçlı*

Seferleri'nde (2014) Şoray'ın soyunmasını şu şekilde anlatır:

Türkan Şoray, Mine filminde soyunmuştur. Soyunarak bugünkü yeni dönemimiz için bence olumlu işlevleri olabilecek bir yeni ikona kimliği giyinmiştir. Seyirci, Mine'de 1975'ten beri yapılan yeni yeni araştırmalar aracılığıyla anlaşılmış olduğu üzere başlı başına bir şiddet türü olan porno filmleri seyrederken yaptıklarına benzer "tezahürat" yapmamaktadır. Çünkü porno değil, erotik bir görüntü oluşturmaktadır. (s.23)

Filmde Şoray, mutsuz bir evliliğin içerisindeyken bir yazara aşık olan bir kadını canlandırmaktadır. Film genel olarak Mine isimli kadının yazar İlhan'la olan aşkını ve mahalle baskısını anlatır.

Hayallerim, Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz), artık "yıldızlık olgusunun" bittiği bir dönemde, Yeşilçam filmlerine eleştirel yaklaşan bir filmidir. İçerisindeki karakterler, tipik Yeşilçam karakterlerini anımsatır ve film hayaller ve gerçeklerin karşılaştırmasını yapar. Filmin konusu genel hatlarıyla şöyledir:

Coşkun, yetimhanede büyümüş bir çocuktur ve Derya Altınay isimli bir yıldız hayrandır. Özellikle Altınay'ın Nuran rolüne büyük ihtimalle annesizliğinin de etkisiyle fazlasıyla yakınlık duyar. Bunun yanında Melek rolüne ise, daha cinsel yönden ilgi duymaktadır. Coşkun bu rollere o kadar hayrandır ki, hayatını adeta onlarla sürdürmektedir. Derya Altınay bir gün yetimhaneyi ziyaret eder ve Coşkun'un arkadaşı Rukiye'yi evlat edinir. Coşkun'a da hediye bir defter verir. Coşkun yetimhaneden ayrılınca sinema ansiklopedisi satarak yaşamını sürdürmeye başlar. Bu arada Hayati Bey diye bir komşusu vardır ve hep onunla sinema üzerine konuşur. Derya Altınay için senaryo yazma denemeleri yapmakta fakat farketmeden her seferinde Nuran ya da Melek'i anımsatan roller çıkarmaktadır. Coşkun Derya Altınay ile tanışmaya gider ve Rukiye'yle karşılaşır. Rukiye de O'nu Derya Altınay'la tanıştırrır. Coşkun, Derya Altınay için "Bir Beyoğlu Düşü" isimli bir senaryo yazmaya başlar fakat bu senaryoları yazarken Nuran ve Melek'i unutmaya çalışır. Derya Altınay senaryoyu beğenir ve çekilmesine karar verir. Fakat film bitince Coşkun filmin yazdığı senaryonun çok dışında olduğunu görür. Sonra ciddi bir hayal kırıklığına uğrar. Coşkun, Derya Altınay'ı Nuran ve Melek olarak hayallerinde yaşatmaya devam eder.

Türkan Şoray, filmde Derya Altınay ve onun filmlerinde canlandırdığı iki karakter olmak üzere toplam üç karaktere hayat verir. Bu noktada, bu tarz bir filmde Atıf Yılmaz'ın yönetmen, Türkan Şoray'ın ise baş rol olması oldukça enteresandır. Yeşilçam'la yer yer dalga geçen bu filmdeki karakterler, Türkan Şoray'ın Yeşilçam

döneminde sıkça oynadığı karakterlerdir. Bir kısmının da yönetmeni Atıf Yılmaz'dır. Bu durumu Atilla Dorsay (1997) "Atıf Yılmaz biraz Woody Allen'vari bir fantezi gerçekleştiriyor ve Yeşilçam'ı tür sineması, kalıpları, klişeleri, üretim mekanizması, oyun biçimi vb. öğeleriyle alaya alıyordu. İşin tuhafı, Türkan Şoray da birkaç kişiliği birden canlandırdığı bu filmde, özellikle kendi yapageldiği filmler ve canlandırdığı kişiliklerle, kısacası kendi beyazperde imajıyla dalga geçmeyi başarıyordu." (s. 213) diyerek açıklamıştır. Türkân Şoray ise, *Hayallerim*, *Aşkım* ve *Sen*'e dair fikirlerini kendi kitabı *Sinemam ve Ben*'de "1987'de çektiğimiz Hayallerim, Askım ve Sen Atıf Yılmaz'ın fantastik, düş ile gerçeğin harmanlandığı, yarı nostaljik, yarı eleştirel bakışla çekilen, Yeşilçam'ı sorgulayan bir filmi. Senaryosu Ümit Ünal'a aitti. Heyecanla son sayfasına kadar okuduğum iki üç senaryodan biridir." şeklinde anlatmıştır.

Özellikle Şoray'ın melodramlarla yükselen yıldızlığı, yerini yavaş yavaş karakter oyunculuğuna bırakmıştır. Bu bağlamda Şoray'ın yeni şeyler denemekten korkmaması, yeri geldiğinde kurallar koyup yeri geldiğinde o kuralları yıkması, yönetmenliği ve farklı türleri denemesi ve hatta Yeşilçam'ı eleştiren bir filmde oynaması O'nun oyunculuk sürecinin nasıl dönüştüğünün bir göstergesi olabilir. Yetmişlerde *Azap* (Türkan Şoray, 1973), *Açlık* (Bilge Olgaç, 1974) gibi filmlerde de görülebileceği gibi yavaş yavaş başlayan kadın rollerindeki karakter değişimleri devam etmiş ve Şoray da bu süreci takip ederek kendi oyunculuğuna yeni deneyimler eklemiştir. Burada izlediğimiz asıl karakter Derya Altınay, bir kadın olarak canlandırdığı Nuran ve Melek'ten çok farklıdır. Zaten bu yüzden Coşkun'un hayalleri yıkılmıştır. Derya, yalnız yaşayan, hatta Rukiye'yi evlatlık alıp büyüten, kendi kararlarını verebilen bir kadındır. Şoray, melodram sürecinin sonlarına doğru oyunculuğunu sorgulamaya başladığını söyler ve bu durumu kitabında şöyle açıklar:

Yeşilçam döneminde beyaz perdeye yansıtılan kadın karakterler erkek bakışı ile üretiliyordu. Güçlü koruyucu, mert, delikanlı erkek karakterler yaratılıyordu. Kadın karakterler ise erkeğe bağımlı, onun korumasında, masum, fedakar, sabırlı, başına gelen felaketlere boyun eğen, tek boyutlu kadınlar oluyordu. (...) O zamanlar ne kendimin ne de bu edilgen kadınların kaderciliğinin nedenini sorgulayacak düşünce yapısındaydım; belki de toplumda kadının rolü budur diye düşünüyordum. 70'li yıllara kadar sürdü bu... Ben de günden güne sorgulamaya ve bilinçlenmeye başladıkça daha sonraki filmlerde oynadığım edilgen kadın karakterler, kimliğini savunan kadın karakterlere dönüştü... (s. 214-215)

Türkan Şoray, hem sinema hem de entelektüel anlamda bakış açısını geliştirmek istemiş, dönemin şartlarını her daim anlamaya çalışarak mesleğinin üzerine ekleyerek gitmeye çalışmıştır da denilebilir. Yavaş gelişen toplumsal cinsiyet bilinciyle beraber, sinemaya bakışı da değişmiş, hem senaryo hem de karakter anlamında daha derin

hikayeleri değerlendirmeye başlamıştır. Şoray'ın oynadığı filmlere baktığımızda, filmlerdeki karakterlerin kendi star personası ile de ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Kariyerinin erken dönemlerinde *Acı Hayat* ve *Karagözlüm* gibi filmlerde, fakir ama bir şekilde “keşfedilen”, hayatındaki erkekle bir şekilde hayatını idame ettiren kadınlara hayat verirken, ardından kendi yönettiği bir filmde başrolü de oynamış, sonrasında ise artık daha bağımsız, kendi ayakları üzerinde durup kendi kararlarını verebilen kadınları da sinemada canlandırmıştır. Şoray'ın hayat serüvenine bakıldığında ise, kendisinin de keşfedilerek yıldızlaştığı, bir erkekle uzun süre beraber yaşayarak, O'nun da yönlendirmeleriyle “Şoray Kanunları” üzerinden bir kariyer çizdiği, sonrasında ise *Mine* (Atıf Yılmaz, 1983) ile beraber kurallarını yıkarak daha bağımsız bir kariyer planı çizip, sinema alanındaki gelişimine daha çok yatırım yapmıştır denilebilir.

On Kadın (1987, Şerif Gören) da Şoray'ın kariyerinde yer alan önemli filmlerden biridir. Bu filmde Şoray, dokuz farklı kadını canlandırır. Her bir kadın ile başka başka sorunlara eğilen film, kadının toplumsal konumu, cinsiyet eşitliği gibi konuları işlemesi açısından önemlidir. Filmde, erkek egemen bir toplumda canlandırılan dokuz kadının nasıl ayakta kalmaya çalıştığı işlenmektedir.

Doksanlı yıllarda ise Şoray, televizyon dizilerinde de boy göstermeye başlamıştır. İlk dizisi olan *Tatlı Betüş* (1993, Atıf Yılmaz), Aziz Nesin'in romanından uyarlanmış bir dizidir. Dizi kariyerine *Bir Aşk Uğruna* (1994), *Gözlerinde Son Gece* (1996) ve *İkinci Bahar* (1998-2001) ile devam eder. *İkinci Bahar*'da Şoray, yine kendisi gibi Yeşilçam oyuncularından olan Şener Şen ile kamera karşısına geçer. Bu dizi de, çocuklarını büyütmüş, bekar ortayaşlı iki insanın tanışarak ikinci baharı yaşamasını konu eden bir aşk dizisidir. Şoray'ın bu dizideki rolünü ve kendi dönüşümünü ise Neşe Kaplan şu şekilde açıklamıştır:

Türkan Şoray, hem melodramlarda hem de toplumsal gerçekçi yönelimli filmlerde üstlendiği rollerde yaşanan toplumsal değişimin kadın kişiliklerini sergileyebilmiş, ait olduğu coğrafyayı yansıtabilmiş, farklı aidiyetlerin temsilcisi olabilmıştır. O, yalnızca ait olduğu kültürün taşıyıcısı değil, değişimin de taşıyıcısı olabilmış, sorgulayabilen, eleştiren kadını oynayarak değişmesi gereken değerleri gösterebilmiştir. Ancak bu değişimin, geçmişten bütünüyle kopmadan gerçekleşebileceğini gösterir. Bugün bile baktığımızda 'İkinci Bahar'daki 'Hanım' tipi ile hayata karşı direnen, ayakta durmaya çalışan bir kadın kimliği ile karşımıza çıkar. (s. 166)

Yani Türkan Şoray, hem ait olduğu kültürün, hem değişimin hem de değişmesi gereken değerlerin taşıyıcısı olmuştur. Değişimi, geçmişi reddederek değil bir köprü vazifesi görerek temsil etmiştir. Bu bağlamda Yeşilçam da, köyden kente göç ve modernite

ikileminde kültürel yozlaşmadan korkan seyircinin sığındığı bir liman olarak görülebilir. Melodramlarla seyirci, dışarıda değişmeye başlayan değerlerle beraber yaşarken, sinema salonlarında kendi değerlerinden vazgeçen kadın karakterlerin cezalandırılmasını izlemiştir. Dolayısıyla Şoray da aslında bu sürecin bir parçası gibidir. Tıpkı seyirci gibi, o dönemin değişimine geçmişten kopmadan ayak uydurmaktadır. Belki de bu yüzden Şoray'ın Türkiye'deki en büyük yıldızlardan biri olması tesadüf değildir.

Şoray, *Gönderilmemiş Mektuplar* (2013, Yusuf Kurçenli) ile seyircinin karşısına en çok karşılıklı oynadığı partnerlerinden biri olan Kadir İnanır ile geçer. Filmin konusu yarım kalmış bir aşktır. Kasabayı yirmi yıl önce terkeden Cem, geri döndüğünde unutmadığı aşkı Gülfem ile karşılaşır. Filmin bazı melodram öğeleri taşıdığı söylenebilir.

Türkan Şoray, en son *Uzaklarda Arama* (2015, Türkan Şoray) isimli filmle, yönetmen koltuğunda izleyici ile buluşmuştur. Bu filmle Şoray, kızı Yağmur Ünal ile çalışmıştır. Yağmur Ünal filmin hem yapımcılığını üstlenmiştir hem de filmde oyuncu olarak seyircinin karşısına geçmiştir. Şoray'ın Oyuncu olarak izlediğimiz son filmi ise, *Suna* (2007, Engin Ayça)'dır. Filmde, iki kadın iki erkek dört arkadaşın yıllar sonra bir araya gelmeleri konu edilir. Bu bir araya gelişte geçmiş yeniden değerlendirilir, iç hesaplaşmalar yapılır. Şoray, 2007'deki *Suna* filminden sonra henüz tekrar kamera karşısına geçmemiştir.

Değerlendirme

Türkiye'deki yıldızlık literatürüne bakıldığında, literatürün doğrudan yıldızlık üzerine yazılmış olanlar ve Türkan Şoray üzerinden yapılan yıldız analizleri olarak ikiye ayrıldığı söylenebilir. Yabancı kaynaklardaki Marilyn Monroe örneği gibi, Türkiye'deki kaynaklarda da Türkan Şoray örneğini sıkça görmek mümkündür. Bu bağlamda, Türkan Şoray ve Marilyn Monroe'nun yıldızlık serüveni birtakım benzerlikler gösterse de Amerika ve Türkiye sosyolojisi özellikle de o dönemde hayli farklı olduğundan bir takım ayrılıklar da söz konusudur. Örneğin, Monroe'nun erkekler tarafından kolay ulaşılabilir bir imaj çizmesi Amerika'da yıldız olması sürecinde ona destek olurken, Şoray fimlerde öpüşmeyi bile reddettiği kanunları ile popülerliğini arttırmıştır. Bunun yanı sıra Monroe'nun kadınlar tarafından sevilmemesi tam erkeklere göre üretilen bir karakter olduğunu ortaya koyarken, Şoray'ın çok fazla kadın hayranı da vardır. Burada, Monroe'nun genelde erkeklerin isteklerine uyum sağlayan, seksi de geri çevirmeyen saf kadın rollerinde oynamasının yanında, Türkan Şoray'ın Türkiye kültüründeki birtakım normları

destekleyen rolleri benimsemesinin etkisi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, aslında sosyolojik farklılıklar olarak görünen detayların da yıldızlık kavramı üzerinden bakıldığında benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Şoray da Monroe da kendi ülkesindeki makbul görüntüye sahiptir, ikisi de yıldız stratejisini kendi ülkesindeki bir takım değerler üzerine kurmuştur. Monroe, cinsellik ve masumiyetin bir karışımı iken, Şoray da aslında öyledir. Monroe'nun dudakları, kısık gözleri ön plana çıkarılıp “sembolleştirilirken”, Şoray'ın da gözleri ve dudakları o şekilde sembolleştirilmiştir. Literatürde de görüldüğü gibi, yıldızlık sürecinin bir takım genel geçer paradigmaları, Hollywood ve Türkiye sinemasının ikisinde de mevcuttur. Fakat, özellikle toplumsal yapıdan kaynaklanan bazı farklılıklar, paradigmaların içeriğinde birtakım değişiklikler gerçekleşmesine sebep olmuş, yıldızlık serüveninin toplumsal yapıya göre şekillenmesini sağlamıştır.

Şoray, oluşturduğu imaj, benzer filmlerde oynaması, yüzündeki bazı detayların (gülümsemesi, gözleri gibi) “close-up”larla filmlerde dikkat çekici hale getirilmesi onun yıldızlığını adeta kimikleştirmiştir denebilir. Bunun yanı sıra, güzelliğinin Türkiye toplumunun son derece aşına olduğu bir görüntüde olması da onu toplumun benimsemesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu noktada, birinci bölümde de bahsedilen, Bükür'in(2013) de bahsettiği Cahide Sonku ve Türkan Şoray karşılaştırması (s.165,171), konunun anlaşılması açısından kıymetli olabilir. Sonku'nun batılı olarak algılanabilecek görüntüsü ve imajının yanında Şoray'ın “kara kız” olarak Türkiye’de son derece tanındık bir görüntüsünün olması, O'nun yıldızlık süreci için bir avantaj olmuş olabilir. Makyajın da Şoray'ın görüntüsünü kimikleştirmede hayli etki sahibi olduğu da söylenebilir. Şoray'ın gözleri ve bakışları, bol kirpik ve göz kalemiyle hatırdadır kalmaktadır. Bu sebeple, güzelliğinin akılda kalıcılığında, Şoray'ın makyajının da etkisi olmuştur. Ayrıca ıslak ve aralık dudakları, baygın bakışları da tıpkı Marilyn Monroe gibi O'na da seksüalite katmıştır. Bunların yanı sıra Şoray'ın toplumun normlarını ve beğenilerini yakından takip etmeye çalıştığı ve yıldızlık stratejisini de bunlar üzerine kurguladığını da kendi söylemlerinden anlamak mümkündür. Dolayısıyla, Şoray Kanunları da bu takibin bir ürünü olabilir. Şoray Kanunları'nın film çekmesine engel olmasının yanında, tam tersi bir etki yaratması, hatta Şoray'ın dünyada en çok filmde oynayan oyuncular arasında yer alması da, bu kanunların Şoray'ı izleyicisiyle daha da yakınlaştırdığı izlenimini verebilir. Şoray'ın izleyicisi belki de O'nu bu kanunlarla kendi hayat tarzlarına yakın görmekte, “ahlaka” ve “makbul vatandaş” algısına uygun davranmasından ötürü O'nu bir anlamda daha çok sahiplenmektedir. Bütün bunlar da elbette, bir yıldız olarak

Türkan Şoray'ın daha da kabullenilmesi ve ağırlığının artması manasına gelmiş olabilir.

Bunun dışında Şoray'ın sinemadaki rollerinin dönüşümü, kişiliğinin dönüşümü ve toplumdaki kadın algısının dönüşümü de oldukça paraleldir. Şoray, Yeşilçam döneminin ardından oyunculukta farklı roller denemeye çalışırken, yönetmenlik de yapmış ve yavaş yavaş karakter oyunculuşa doğru evrilen bir kariyer inşa etmiştir. Yeşilçam döneminin sınırları içerisinde kalmaktansa sinema trendlerini, oyunculuktaki değişimi dikkatle incelemiş ve buna ayak uydurmuştur. Özellikle bu süreçte kendi hayatında da bir takım değişikliklere gitmesi, onun dönemsel olarak toplumun dönüşümüyle kendini de revize ettiği gibi kanıya ulaştırmamıza sebep olur. Kendi Şoray kanunlarını yıkması, Cihan Ünal'la evlenmesi, çocuk sahibi olması ve oyunculuk yeteneğini sergileyebileceği farklı filmlerde oynaması da Şoray'ın hayat verdiği kadın karakterleri gibi dönüştüğünün bir göstergesi olabilir. Ayrıca Dört Yapraklı Yonca'nın içerisinde yönetmenlik yapan tek kadın oyuncu da Şoray olmuştur. Bu da Şoray'ın özellikle erkek egemenliğinin yüksek olduğu bir sektör olan sinema sektörünü hayatında önemli bir yere oturttüğünün göstergesidir.

3. BÖLÜM: TÜRKAN ŞORAY VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ

Giriş

Seyirci, yıldızla bir takım sebeplere bağlı olarak ciddi bir özdeşleşme içerisine girer. Bu özdeşleşme, yıldızla arasındaki bağı kuvvetlendirir ve yıldızın seyirci tarafından sürekli takip edilir halde olmasını sağlar. Bunun yanı sıra, yıldızın norm-dışı hali de seyirciyi kendine çeker. Çünkü seyirci yıldızla kendini özdeşleştirdiği için yıldızın normların dışında kalan davranış ve seçimleri seyircide kendisi bu davranışları sergiliyormuş gibi bir duygu uyandırır ve seyircide bir doyum yaratır. Bu süreci, Türkan Şoray'ın *Foto Roman* Dergisi'ndeki köşe yazılarında görmek mümkündür. Dergide, seyirciler Türkan Şoray'a kendi hayatlarına dair sorular sorar ve ona danışır. Şoray da bu sorulara tavsiyelerde bulunarak cevap verir. Fakat Şoray'ın tavsiyeleri, kendi hayatıyla çelişki içerisinde olabilmektedir. Bu durum ise, seyirci için bir problem teşkil etmemektedir ve seyirci ona soru göndermeye devam etmektedir. Bu bölümde, bütün bu bahsedilen süreç ele alınacaktır.

3.1. Seyircinin Yıldızı Kendisi ile Özdeşleştirmesi

Yıldızın, toplumla benzeştiği kadar toplum tarafından benimsendiğini söylemek yanlış olmaz. Yıldızın toplumla ilişki kurması kadar, görüntüsünün de tanındığı yıldızın toplumda daha çok sevilmesi ve benimsenmesine sebebiyet verebilir. Bu noktada Türkân Şoray önemli bir örnektir. Şoray, toplumda önce görüntüsü, Türk kadınına hatırlatan fiziği ile talep görmüştür. Seçil Büker, Türkân Şoray'ın ilk kez seyirci ile buluşmasını ve "yıldızlık serüveninin" başlangıcını şu şekilde anlatır:

1960'larda kentin yeni sakinleri ürkekliklerini üzerlerinden atmaya başladıklarında, şans eseri perdede kendilerini korkutmayan ya da görmezden gelmeyen biriyle karşılaşmışlardı. Mutlu olmuşlardı, çünkü perdede şeftali, sıcak görümlü ve kendileriyle eş düzeyde olduklarını düşündükleri birini bulmuşlardı." *Aşk Rüzgarları*'nda (1960) erkek başrol oyuncusu (Göksel Arsoy), üç sevgilisinden biri olan tombul kara kızı seçmez, ama sinema salonundaki izleyici "Kara kız! Kara kız!" diye seçimini duyurmaya çalışır. Yapımcılar halkın sesini duyar ve onu başka bir filmin baş kahramanı yapmaya karar verirler. (Büker, 2013, s. 170.)

Türkân Şoray, Anadolu'daki insanların ve göçle beraber ortaya çıkan "yeni kentli"lerin sinemaya olan ilgisinin artmasıyla beraber insanlarla farklı bir bağ kurdu. Şoray, ıslak dudakları, uzun siyah saçları ve dolgun vücudu ile seyirciyi onlardan biri gibi hissettirdi denilebilir. (Atabek, 2009, s. 97). Cahide Sonku ise, görüntüsü ile gayet Avrupai idi. Türkân Şoray'dan önceki dönemlerde, yani henüz

göçün başlamadığı 1940 ve 50’lerde, kentli seyirci onunla bir bağ kurabilmişti, çünkü Cahide Sonku, “tipik cumhuriyet aydınının ideal olarak kabul ettiği Batılı kadına çok benziyordu. (Büker, 2013, s. 165). Başka bir deyişle, “Yarınları kurmaya hazır olan halk yarışan yıldız adaylarından kendi yıldızını seçiyordu. Cahide Sonku Kemalist ideolojinin yıldızıydı. Kapitalist ideolojinin yıldızı kim olacaktı?” (Büker ve Uluyağcı, 1993, s. 24-25).

Türkân Şoray, tip ve tavır itibarıyla, seyircinin zihninde belki de kendi coğrafyasındaki kadının en “güzel” halini canlandırmaktadır. Sadece görüntüsü değil, tavırları ve davranışları, mimikleri de bizi geleneksel değerlerimizden yakalar. Şoray da “tanıdık” görüntüsünün ona bir avantaj sağladığını kabul etmektedir.

(...) kaşlarınız, gözleriniz, saçlarınız, gülüşünüz... Yüzünüzün biçimi... Anlam dolu bakışlar, gülüşler... Evet, bir de, çizdiğiniz tiplerle adeta simgeleşmeniz.
-Evet, tam Türk kadını tipi. Bir de rollerin oturması.
Toplumsal her kesimince ilgi görüp benimsenen bir tip...
-İyi ki kumral, sarışın filan değilmişim! (Gülüşmeler) Bunun için memnunum.
(Andaç, 2017, s. 149)

Evrin Zuhâl Aras’a (2009) göre Şoray, “Sergilediği karakterler, hafifçe bir tarafa eğilmiş başı, gururlu ve mahcup görünüşü, soylu ve aristokrat duruşu, ceylan gibi yürüyüşü ve güzelliğine kimsenin dokunmasına izin vermeyen kibri ile bizlere geleneklerimizi hatırlatır.” (s.63). Yani Şoray seyirci için “tanıdık”tır. Belki de bu ulaşılabilir olduğu algısını yaratmaktadır. Hatta, Seçil Büker ve Canan Uluyağcı’ya (1993) göre, Türkân Şoray’ın topluca olması, izleyicinin zihninde Şoray’ın doğulu kadının vücut hatlarına sahip olduğuna dair referans verir ve çocukluğundan beri “Bir dirhem et bin ayıp örter” atasözü ile yetişmiş olan seyirci de bu kilolardan rahatsız olmaz, çünkü bu kilolara hem alışkındır hem de zaten bu kültürünün bir parçasıdır. (s. 28)

Bu durum sadece Türkân Şoray’a has bir durum da değildir. Zeynep Çiğdem Karabekiroğlu’nun (2009) aktarımıyla Engin Ayça’ya göre, o dönemde dört büyükler olarak tanınan Türkân Şoray, Fatma Girik, Filiz Akın ve Hülya Koçyiğit aslında tek bir kadındır ve hepsi aynı kadının farklı yönlerinin ön planda olduğu halidir. Türkân Şoray daha şuh, Filiz Akın daha çocuksu, Fatma Girik daha erkeksi ve Hülya Koçyiğit daha hanımefendidir (s. 125). Dolayısıyla, en çok gündemde olan

dört yıldız izleyicinin gözünde belki de birbirinden o kadar da farklı değildir. Her ne kadar Türkân Şoray “sultan” olarak anılsa da diğer yıldızlar da onun canlandığı karakterlerden çok farklı karakterde değildir ve bu da seyircinin gözünde yıldızlar arasında önemli bir bağlantıya sebebiyet vermiş olabilir. Zaten canlandırılan rollerin hemen hepsi izleyicinin kendinden bir parça bulduğu karakterler olduğundan ve karakterlerde çok fazla ortak nokta bulunduğundan, oyuncuların da birbirine benzediği algısının oluşması çok da zor olmayabilir. Türkan Şoray ve Feridun Andaç arasında bu konuya dair şöyle bir diyalog da mevcuttur:

Hülya Koçyiğit: Ara sınıfın tipi, kentlileşecek mi yoksa çiyile mi kalacak, belirsiz... Değişirse orta sınıfı oluşturacak... Filiz Akın: Daha modern, toplumun Batı'ya yönelik yüzü. Batılılaşma özentisinin yansımalarını getiriyor aynı zamanda. Yeni zengin sınıfın şımarık kızı bazen... Fatma Girik: Bazen gerçek bazen yalan... Sokaktan bir tip... Daha erkeksi, yer yer cinselliğini öne çıkaran, yeni yaşama kültürüyle dalga geçen, alt kültüre yakın bir tip... Sizdeyse başka bir şey vardı: Bu tiplerde olmayı yansıtmakla birlikte; fiziğinizin etkileyiciliği. Siyah gözler, kaşlar, kirpikler... Çizdiğiniz kadın/genç kız tipleri elbette... “Türk kadını”nı simgeliyor.

-Evet evet. Seyircilerimden “Benim kardeşim, kızım ya da karım size benziyor tıpa tıp,” gibi sözleri çok duydum. (Andaç, 2017, s. 74).

Şoray’ın balık etli olması da seyirci için tanındıktır. “Bir gram et bin ayıp örter.” atasözünün kabullenildiği bir toplumda da bu kadar sevilen, “sultan” olarak kabullenilmiş bir yıldızın “zayıf” olmaması şaşırtıcı değildir. Şoray’ın balık etli görünüşü ve iştahı ise bir çok kez gazetelere konu olmuştur. Hatta, bir gazetede, Şoray’ın annesinin “bir sinema aktrisinin vücudu güzel olmalı” uyarılarına rağmen nasıl yemek yemekten vazgeçmediği ve hatta yemek yeme biçimi hikayeleştirilerek uzun uzun anlatılmıştır:

— “Kızım sana elma şekeri alayım mı?” dedi. Pencereyi açtı, seslendi. Adamdan bir tane kırmızı boyalı elma şekeri aldı ve genç kıza verdi. Genç kız, Türk sinema yıldızlarının en genci Türkân Şoray’dan başkası değildi ve sabahdan beri karnının açıklığından bahsediyordu. Nihayet kızının ısrarlarına dayanamayan annesi masayı her zamankinden daha önce hazırlamak zorunda kaldı. Bir taraftan da tembihatta bulunuyordu: “Şişmanlıyorsun; sana ekmek yasak”. Durdu. Kızını şöyle bir süzdükten sonra sözlerine devam etti: “Bu yaşta 67 kilo geliyorsun. Görülmemiş bir iştahın var. Sinema artisti dediğin güzel vücutlu olmalı... Sadece güzel yüzle iş bitmez”. Bu sırada kapı çalınmıştı. Genç artistin annesi Meliha Şoray kalktı; açmaya gitti. Türkân Şoray bu fırsatı kaçırmadı. Annesi görmeden hemen bir dilim ekmek aldı. Köfteleri bırakıp ekmeği katıksız olarak yemeğe başladı. Annesi gelinceye kadar dilim bitmişti. Tabaktakileri de bir solukta mideye indirdi.

Annesi gelip de boş tabağı görünce:

— “Yeter artık” dedi “Zaten mutfakta da yemek kalmadı”.

Daha sözünü bitirmeden gene kapının zili çalınmıştı. Annesi kaybolur kaybolmaz, Türkân ayağa kalktı, terliksiz ayaklarının ucuna basa basa mutfığa koştu. Kapıda Meliha Şoray elektrikçiyle konuşmaya dalmıştı. Türkân masaya taşıdığı köfteleri atıştırmaktan nefes bile alamıyordu. Bir yandan da "Aman, annem görmesin" diye işaret ediyordu. Sebze, pilav, meyvadan sonra kahveyi içerken Türkân Şoray:

— "Türşüye bayılıyorum, tatlılara eli mi sürmüyorum" dedi.

Kanapede ayaklarını altına alıp oturdu:

— "Haydi birer sigara tütürelim" dedi. "Ha, bakın vücut ölçülerimi söylemekten de nefret ediyorum. Ağırlık şu kadar kilo, kalça bu kadar santim... in sanların değeri santimle, kiloyla ölçülebilir mi? Bence bunlar çok komik!..."¹¹

Özellikle Türkiye toplumunda en çok önem verilen, büyük çoğunluğun hemen hemen her gün tükettiği gıdalardan biri olan ekmeğin Şoray'ın çok düşkün olduğu bir yiyecek olduğu da bir gazete tarafından "Türkan Şoray ekmek yemeden duramıyor" başlığının altında Şoray'ın kilosu ve yemek yeme programına dair söylemleri ile ayrıca belirtilmiştir:

"Rejim yapmaya çalışıyorum. Yapmaya çalışıyorum diyorum, çünkü iştahlıyım. Üstelik pilav - makarna gibi kilo aldırıcı şeyleri çok severim. Zeytinyağlı dolma dersiniz, bayılırım. İdeal kilom 62 ama sık sık 65'e çıkarım."

"65 kiloya gelince, ne mi yaparım? Kolay kolay gelmem... Çünkü, her sabah 30 - 45 dakika arası yü rüyüş yaparım. Buna rağmen 65 kiloya gelmişsem önce üç öğünü, ikiye indiririm..."

"Bu konuda, uyguladığım yöntem şu: Akşam yemeği kaldırım. Buna mukabil, öğle yemeğini ikiye böler, yarısını öğle, yarısını akşam yerim... Bir de ekmek konusu var. Ekmek yemeden, yemeğin lezzetini alamıyorum. Bu yüzden onu bırakamam. Rejim yaptığım sıralar, kepek ekmeği yerim..."¹²

Kilosuyla alakalı, *Foto Roman*'da köşe yazarlığı yaptığı dönemde bir seyircisi ile arasında şöyle bir diyalog geçer "Zayıflamak için gayret sarfeder misiniz? Çünkü aşırı hayranınız olarak, sizi fazla kilolarınızı atmış görmek isterim." (Akarsu, 2016, s. 40) sorusuna, "Zayıflamak için gayret sarf ederim. Ben halkımın istediği kilodayım. Türk kadını kendisine yakışan ve istenilen fiziği korumaya mecburdur. Bizde Twiggy tipinde kadın örneği yoktur. Bu görüntüdeki kadını erkeklerimiz pek tutmazlar." (Akarsu, 2016, s. 40) şeklinde cevap vermiştir.

¹¹<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/56078/001530688006.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20.%20Eri%C5%9Fim%20Tarihi:%2028.06.2020> Erişim tarihi: 08.06.2020

¹² <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/51085/001526941006.pdf?sequence=1> Erişim tarihi: 08.06.2020

Dilek Kaya (2010), Yeşilçam yıldızlarının doğuştan burjuva olmadığını, aslında tıpkı hayranlarının büyük çoğunluğu gibi alt ve orta sınıftan geldiklerini fakat tıpkı “iyi” melodram karakterlerinin onların ekonomik ve sosyal sınıfını yukarı yönde hareket etmesini sağladığını söyler. Bununla beraber gelen lüks yaşam ve pahalı evlerin, aşk ilişkilerinin ve eğlencelerin aslında yıldızın ekran dışındaki halinin bazı özellikleri olduğunu ekler. Bu durumun da onları arzu nesnesi haline getirdiğini anlatır (s.421). Dolayısıyla, yıldızın yıldızlaşmasının bir sebebi de izleyicinin kendisini onun yerine geçebiliyor görmesidir. Yıldız, izleyici ile aynı sosyal sınıftan gelmektedir ve bu yukarı yönlü ekonomik hareket izleyicinin de başına gelebilecek bir şeydir. Ayrıca lüks yaşamının dışında, filmlerde “iyi” karakterler de oynayarak izleyicinin takdirini kazanmaya da devam etmektedir.

Bu noktada, Şoray’ın “sultan” olarak tanınması da önemlidir. Sultan, Rüçhan Adlı’nın Şoray’a yazdığı notlarda O’na “hanım sultan” olarak hitap etmesi ve bu notların gazetelerde yayınlanmasıyla, Türkân Şoray’ın “sultan” lakabını almasının sebeplerinden biridir.¹³ Fakat, seyircinin ve basının bunu bu kadar kolay kabullenmesi de Şoray’ın seyirci ile kurduğu ilişki ile paralellik gösteriyor olabilir. Çünkü, sultan da aslında kültürel olarak Türkiye ve Ortadoğu toplumunda var olan bir kavramdır. Yani, prenses ya da kraliçe değil de sultan ifadesinin bu kadar kanıksanmış olması da “bize ait” olanın bir başka tezahürü olabilir. Seyircinin Şoray’ı sinemanın, Yeşilçam’ın sultanı olarak kabul etmesi de tıpkı Şoray’ın görüntüsünü ve güzelliğini kendi içlerinde bulmaları ve “kara kız” diyerek sahiplenmeleri gibi, yine kendilerine ait bir figür olan sultanlık makamına yaraştırmasının da bir sebebi olarak görülebilir. Şoray da her ne kadar sonradan “Bizler için 'star' denir, falan ben hiçbir zaman ben star değilim diyorum, ben emekçiyim çünkü...”¹⁴ diyecek olsa da, bu yakıştırmayı köşe yazarlığı yaptığı dönemde sahiplenmiştir. Bu durumu, şu ifadelerinden anlamak mümkündür:

Gazetelerde zaman zaman okursunuz İsmailiye İmamı Kerim Han altınla, platinle, elmasla tartıldı diye... Tebası onu sık sık maddi nimetlere boğar. Hindistan’ın çeşitli yerlerinde altınları kuş yemi gibi saçan racalar, prensler, kralları hayret ve hayranlıkla izleriz. Afrika’nın önemli kaynaklarını ellerinde tutan kabile reisleri, hükümdarlar resimleriyle gazetelerde poz verirler. Gizli bir hayranlık doğuran bu örneklerde güçlü olmanın rahatlığı vardır. Sultan, prenses, kraliçe olmak istediklerinizi yapabilmek demektir. Ben

¹³ Türkân Şoray Kimdir, Aslen Nerelidir ve Kaç Yaşındadır?. <https://www.haber7.com/yasam/haber/2606610-turkan-soray-kimdir-aslen-nerelidir-ve-kac-yasindadir/?detay=1>. Erişim tarihi: 28.06.2020.

¹⁴ Türkân Şoray: Sanatın en büyük engeli sansürdür. <http://www.star.com.tr/yazar/turkan-soray-sanatin-en-buyuk-engeli-sansurdur-yazi-734480/>. Erişim Tarihi: 28.06.2020.

bir film sultanı olarak bugüne kadar yalnız bir ilkokul yapabildim. İmkanlarım fazla olsa idi her dertlinin yardımına koşardım. (Akarsu, 2016, 26.)

Bu söylemlerinden, Şoray'ın kendisini bazı ülkelerin hükümdarları ve yönetici grupları ile karşılaştırdığı ve bunun yanında kendisini bir “film sultanı” olarak ifade ettiğini algılamak mümkündür. Dolayısı ile, kendisini yıldız olarak ifade etmeme süreci kariyerinin başından itibaren değil, çok daha sonrasında ortaya çıkmış olabilir. Çünkü kendini film sultanı olarak ifade ederken, yıldızlık “rütbe”sini reddetmek birbiriyle çelişebilecek iki farklı ifade olabilir. Bu sebeple, Şoray'ın kariyeri sürecinde Yeşilçam'dan daha gerçekçi filmlerde oynamasıyla, yaşadığı dönüşümle beraber kendini tanımlama biçiminin de değiştiğini söylemek mümkün olabilir.

İzleyici, yıldızla kendisi arasında bulduğu ortak özellikler sayesinde yıldızla daha çok etkileşir, kendini onun yerine koyar ve onun gibi olmayı hayal eder. Erkek izleyici kadın yıldızlarla birlikte olmayı hayal ederken, kadın izleyici de olmak istediği kişiyi kadın yıldızda görür. Kadın seyirciler yıldızda kendi varlıklarında ulaşamayacaklarını gerçekleştirirler. (...)Zaten birçok araştırma, seyircilerin kendilerini kendi cinsiyetlerinden olan yıldızlarla özdeşleştirdiğini göstermektedir (Aras, 2009, s. 70). Yüksel'e göre, kadın seyirci kendini izler, toplumda beğenilen ve güzellik standardına uyan kadına benzemeye gayret eder. Benzemese bile yıldız izlemek onu mutlu eder. Yıldızın toplum normlarının dışında sürdüğü hayat ise ona itici değil çekici gelir. Yıldızın lüks yaşamı, bağımsızlığı ve hatta evlilik kurumuna bağlı bir hayat sürmeyişi izleyiciyi rahatsız etmez. Çünkü yıldız tüm baskılardan ve kalıplardan sıyrılmıştır, istediği gibi yaşayabilmektedir. Bu yüzden de özellikle kadın izleyici tarafından onaylanır. (2000, s. 62). Örneğin, Selim İleri'nin anlattığına göre Anadolu'da bir şehirde, evli bir çift Türkan Şoray'a hayrandır. Yatak odalarına Şoray'ın bir fotoğrafını asmışlardır ve bu İleri için çok şaşırtıcıdır. O'na göre, buradaki sevgi göz ardı edilemez elbette fakat bir kadının kocasını kıskanmadan, Türkan Şoray'ın fotoğrafını yatak odasına asacak kadar kendini O'na yakın hissetmesi Selim İleri açısından oldukça önemlidir. (Andaç, 2017, s. 219)

Yıldız da seyircinin onayının farkındadır. Kendini seyircinin gözünde görür ve böylelikle de ideal bir tipe dönüşür. İzleyici bir müddet sonra onun davranışlarını örnek almaya başlar ve onun olası çözümlerini aklının bir kenarına yazar. Böylece, yıldızlar izleyiciler için yol gösterici gibi olurlar. İzleyicilerin yaşadıkları sorunlara, olaylara verecekleri tepkilere etki eden ve onların davranışlarını yönlendirebilme ihtimali olan rol modeller olabilirler. (İmançer, Özgökbel ve Yılmaz, 2006, s. 102). Yani belki de “Yıldızlar, bir grubun ve onun üyelerinin belirlediği ortak değerleri

taşırlar. Yıldızla atfedilen değer sayesinde yıldız, grup içinde ulaşılmak istenen ideal tip konumuna getirilir.” (İmançer, Özgökbek ve Yılmaz, 2006, s. 103).

3.1.1. “Norm-Dışı”lıktaki Çekicilik

İzleyici, her ne kadar yıldız örnek alsa da daha önce de bahsedildiği gibi onun "norm dışı" olduğunu da kabul eder. Kendi çevresinde gördüğü durumda yargılayacağı bir durumu yıldızda gördüğünde bu durumu hoşgörü ile kabullenir. Pek yargılamaz ya da üzerinde durmaz. Halk, yıldız üzerine konuşulanları dinler ve kendisi de yıldızla dair şeyler anlatır. Yıldız analiz eder ama ona karşı anlayışlıdır. Aslında toplum içinde, yalnızca yıldızla hoşgörü vardır (Büker ve Uluyağcı, 1993, s. 41).

Bu noktada, Türkân Şoray ve Fatma Girik örnekleri verilebilir. Bu yıldızlar, her ne kadar filmlerde dönemin normlarına uygun olarak evlilik öncesi ilişkilerde bulunmayan veya bunları onaylamayan, toplumun ahlak anlayışına ve değerlerine riayet eden filmlerde oynarken, kendi özel hayatlarında evlilik dışı ilişki yaşayabilmekteydiler (İmançer, Özgökbek ve Yılmaz, 2006, s. 103).

Özellikle, Türkân Şoray’ın, yıllarca süren ilişkisi hayli dikkat çekmiştir. Bu ilişki her zaman magazin gündeminde olmuştur. Belki halk bunu onaylamamıştır fakat hiçbir zaman bu ilişki yüzünden Türkân Şoray’a sırtını dönmemiştir. “Çünkü Alberoni’ye göre yıldız halkın ilgisinin merkezidir. Yıldız özel bir sınıfın parçası olarak görüldüğü için kıskançlık da söz konusu değildir. İnsanlar yıldız kıskanmayı düşünmezler bile, onlar sadece yıldızlara hayran olurlar.” (Aras, 2009, s. 67).

Ayrıca, 1960’larda, yıldızların evli erkeklerden ziyade “güçlü” erkeklerle beraber olması üzerinde durulmuş ve bu da normal karşılanmıştır denilebilir. Çünkü yıldızların onlara destek olacak güçlü erkeklere ihtiyaç duyduğu da kabullenilmiştir. “Sinemada yıldız olmak için yanında güçlü bir erkek olması şart. Mesela Filiz Akın, Türker İnanoğlu’nun hanımı veya Memduh Ün ile Fatma Girik birlikte Öte yandan neredeyse bütün senaristler Türkân Şoray’a aşık ve Türkân Şoray Rüçhan Adlı ile birlikte.” (Karabekiroğlu, 2009, s. 126). Halk Türkân Şoray ve Fatma Girik’i öyle benimsemiştir ki yaşamakta oldukları evlilik dışı birlikteliklere bile büyük bir tepki göstermemiştir.

Dilek Kaya (2010), *Sinema ve Perde* dergisinin okuyucularından gelen mektuplardan bahseder. Dergide, yıldızların hayranları tarafından yazılan mektuplar

yayınlanır. Kaya da bunları ele alır ve hayranların mektuplarda çoğunlukla bilgi istemek veya ricada bulunmak yerine Yeşilçam yıldızları ve Yeşilçam sineması üzerine fikir ve öneride bulunduğunu, eleştiriler yaptığını dile getirir. Ayrıca mektupların sosyal normlar, ahlaki konulardan, dürüstlükten ve aşkta sadakatten de bahsettiğini ifade eder.(s. 422, çeviri bana ait.) Hayranların yıldızları filmlerdeki karakterleriyle ne kadar özdeşleştirdiklerini bu durum üzerinden anlamak da mümkündür. Hayranlar, yıldızın “norm-dışı” özel hayatına dair ayrıntıları merak etmekte, öğrenmekte ama bunlar yerine tıpkı yıldızın filmlerdeki karakterlerindeki gibi toplumsal normları önemseyen bir pencereden mektuplar yazmaktadırlar. Yani belki de izleyici için, -örneğin- Türkan Şoray profilini oluşturan Türkan Şoray’ın gerçek hayatta evli bir adamla beraberlik sürdürmesi değil, Şoray’ın filmlerde temsil ettiği karakterlerdir. Bu yüzden de, yıldızın “yıldız” olmasından kaynaklanan bir takım “norm-dışı” hallerin izleyici tarafından hoş görülmesinden bahsedilebileceği gibi, yıldızın gerçek hayatından ziyade filmlerde oluşturduğu profilin de izleyicinin zihninde daha çok yer ettiği söylenebilir.

3.2. Köşe Yazarı Olarak Türkan Şoray: Dertleşme, Sohbet ve Mektuplaşma Alanı Olarak *Foto Roman Dergisi*

Şoray, köşe yazılarında, seyircilerinden gelen mektuplarda onların imzalı fotoğraf hatıra hediyelik gibi isteklerini yerine getirdiğini anlatmakla beraber, seyircilerinden gelen mektuplara çeşitli tavsiyeler vermekte, onların dertlerini de dinlemekte ve hatta bazen kendi yaşadıklarından örnekler vererek sıkıntılarına çeşitli çözümler önermektedir. Şoray’ın yazdığına göre, bu mektupların bazılarında, kimi senarist olmak, kimi oyuncu olmak istemekte, bu anlamda Şoray onların potansiyellerini değerlendirmektedir. Bazı mektuplarda ise, “genç kızlar” sevdikleri erkeklerle alakalı fikir istemekte ya da okul durumları ile alakalı verecekleri kararlarla alakalı Şoray’a danışmaktadırlar. Kimileri ise, sadece kendi sorun ve sıkıntılarını paylaşmakta yahut O’nu düşününe, evine davet etmektedir. Şoray bunların yanında, bazı yazılarında sinemadaki sorunlardan ve Türk sinemasının gelişmesi için yapılabileceklerden de bahsetmektedir.

3.2.1. Gençler için Öğüt Veren Bir “Abla”

Türkan Şoray, okuyucuları için ve özellikle genç kızlar için rol-model ve “makbul vatandaş” olmaya fazlasıyla önem vermiştir. Köşe yazılarında, gençlere öncelikle her zaman eğitimlerine önem vermeleri gerektiğini söylemiş, hatta aşk ve okul

arasında kalan izleyicilerine her zaman okulunu tercih etmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu noktada, kendisinin henüz lisede öğrenciyken film yıldızı olma şansına erişmesi ve liseyi terk etmesi, on sekiz yaşına bastığında annesinin tüm karşı çıkımlarına rağmen evini terk edip Adli ile ayrı bir evde yaşamaya başlaması enteresandır. (Andaç, 2017, s. 113) Bu arada, köşe yazarlığı yaptığı dönemde de, ilişkisi de devam etmektedir.

Başka bir köşe yazısında da Şoray, okulu kırıp sinemaya giden, öğretmenine yalan söyleyen, henüz “çocuk çağında” olmasına rağmen, erkeklerle flört eden bir arkadaşının “hazin sonunu” hikaye gibi anlatmış, eğitime önem vermediği için sonunda bir fabrikada işçi olmak zorunda kaldığını ifade etmiştir. Ayrıca arkadaşını yıllar sonra gördüğünde onun yaşlıtlarına göre yaşlı görüldüğünü de belirtmiştir. Bu durumunun ise, yalanın ve okuldan kaçmanın bir cezası olduğunu ifade etmiştir. (Akarsu, 2016, s. 83). Bu yazıda, başlık seçimleri ve Ayten’in sürecinin anlatımı önemlidir. Sırasıyla anlattığı hikayede ana başlık “Bir Kadının Gözyaşları” iken, alt başlıklar sırasıyla, “Sevgili öğretmenim”, “Kötü davranış” ve “Okul kaçağının dramı”dır. Şoray, okuyucularına bu hikaye ile eğitimlerine devam etmelerini, sonlarının Ayten gibi olmasını istemiyorlarsa erkeklerle flört ederek vakitlerini boşa geçirmemelerini öğütlemiş gibi algılanabilir. Aslında Şoray, bu köşe yazıları ile sadece yıldız-seyirci ilişkisi kurmamış, kendisine ahlaki açıdan “eğitici” bir rol de benimsemiş de olabilir. Bunun yanı sıra, başka bir yazısında Şoray’ın Jacqueline Onassis ile alakalı yaptığı yorumlar da hayli enteresandır. Şoray, Onassis’in John F. Kenneddy ile evliyken çok tanınan ve itibar sahibi bir kadinken, ondan boşanıp “dul” kaldıktan sonra erkeklerle flörtleşerek itibarını düşürdüğünü ifade etmektedir. Ayrıca itibarını düzelmek için neden kıyafetlerini bağışlamadığını da sorgular. Bu yazı da izleyicilerinden ve dolayısıyla toplumdan onay alacağı türden bir yazı olarak algılanabilir:

Bir süre önce okuduğum bir haber beni tahmin edemeyeceğiniz kadar sarstı. Milyarder Onassis’in eşi Jaklin gardırobundaki bütün elbiseleri New York’ta ünlü bir mağazaya satmaya karar vermişti. Hayretler içinde kaldım. Çünkü dünyanın en zengin kadınlarından biri olan milyarder dulun paraya ihtiyacı yoktu. O halde neden elbiselerini satmak gereğini duyuyordu. Oysa eline çok önemli bir fırsat geçmişti. Bunları ihtiyacı olanlara dağıtarak güzel bir jest yapabiliirdi. O zaman itibarını yitirdiği dünyada belki Kennedy’nin eşi olduğu günlerdeki havasını kazanabilirdi. Jaklin Cumhurbaşkanı eşi iken onu herkes seviyordu. Her kadının hayranlığı idi. Ama, “Milli Dul” olduktan sonra birden değişti. Önüne çıkan erkekle flört etmeye başladı. Tabii bu çirkin davranışları kısa zamanda bir numaralı kadın kişiliğinden onu uzaklaştırıverdi. Gazetede okuduğum haberle birlikte Jaklin’in hayatını

gözlerimde bir film gibi canlandırdım. Başlangıçta büyüdükçe büyüyen bu kadın, sonra ufaldı ufaldı, kaybolup gitti. (Akarsu, 2016, s. 101).

Ayrıca, diğer yazısında da olduğu gibi yine bir kadının örneğini vermiş ve belki de okuyucu kesimin Jaklin'in hayatından da "ibret almalarını" beklemiş olabilir. Çünkü O'na göre, Jaklin de tıpkı Ayten gibi küçülmüş ve sonunda kaybolup gitmiştir.

Şoray, yine başka bir yazısında eğitim gören bir seyircisinin aşık olduğunu öğrenince, bu sevdadan vazgeçip derslerine odaklanmasını öğütler:

Uzun mektuplu sevgili dostum Gülizar Kılıç'ı okurken bilerseniz o kadar üzuldüm ki. Fakültede tanıştığı bir erkek arkadaşına karşı duyduğu hisleri itiraf ediyor. Satırların sonu şöyle "Türkân Abla onun beni gerçekten sevip sevmediğini anlamak için ne yapayım. "Kadıköylü seyircimin acılarına paylaşıırken abla nasihati vermek isterim. Bence bir genç kız hele bir öğrenci için en önemli gerçek okuyup diploma sahibi olmaktır. Bunun ötesinde her şey boş. Bir an o gencin kendisini sevdiğini düşünelim. Neyi değiştirecektir bu. Okulunu bitirmemiş gençler için bu konu çok sonra gelir. Gülizar beni dinlerse geçici heyecanları bırakıp kendisini derslerine vermelidir. (Akarsu, 2016, s. 32)

Türkan Şoray, ayrıca genç kadınlara, görüştükleri veya görüşmek istedikleri erkeklerle alakalı olarak da öğütler vermektedir. Genç kızlar genelde Şoray'a görüştükleri erkeklerin evlilik konusunda onları "oyalayıp oyalamadıklarını" sorarken, Şoray bahsedilen erkekler üzerine fikirlerini onlarla paylaşır ve onlara ya vazgeçmelerini ya da biraz daha zaman tanımalarını öğütler. Genelde kadınların, bazı erkeklere karşı sabırlı olmalarını ve kendileriyle gönül eğlendirecek beylerle beraber olmamalarını önerir. Şoray, bu noktada genç kadınlara, "erkekleri tanıyım" başlığı altında "niyeti ciddi" olan erkeklerle, "eğlence peşinde" olan erkeklerin farkını nasıl anlayacaklarını anlatır. Bu durumda, evli olmayan Türkân Şoray'ın "doğru eş seçimi" ve "evlilik" üzerine yorumlarını okuyucularla paylaşması da ilginçtir:

Evlenecek kızlar her şeyden önce tanıştıkları erkeğin niyetini öğrenmelidir. Bu da sanıldığı kadar zor değil... Erkek ciddi niyetle konuştuğu bir kızı bir çiçek gibi korur, vazoya koyar. Onu koklamaktan ziyade uzaktan sevmek ister. Ama düşüncesi menfi ise o zaman çiçeği o zaman çiçeği ısrarla koklamaya ve hatta parmakları arasında buruşturmaya başladığını görürüz. Ciddi niyet, bir erkek arkadaşlık ettiği kızı nişan ve nikahtan sonra seven kimsedir.

Günümüzde gençler ailelerinin tasvip etmedikleri evlilikleri yapmamalıdır. Büyükler meseleleri daha iyi bilir, daha güzel yorumlar. Bu bir yerde tecrübe işidir. Bana gelen mektuplarda bu konuda gençlerin çok şikayetleri var, "Madem ki biz evleneceğiz büyükler buna anlayış gösterebilir" diye kendilerini savunuyorlar. Fakat onların unuttukları bir noktayı burada yazmadan geçemeyeceğim.

Gençler karar verirken hislerini, yaşlılar ise mantıklarını kullanır. İkinci nokta bence daha garantili ve sağlam sonuçlar ortaya koyar. Tecrübesi

olmayan bir genç konuştuğu arkadaşının iyi veya kötü olup olmadığını nasıl anlar. Geleneklerine çok bağlı bir ülkenin çocukları olarak daima büyük sözü dinlemeliyiz. Ailelerin bu meselede hem tecrübe hem bilgi hem de değerlendirme imkânları vardır. Görücülük usulü ile evlenen akrabasının kızı Süheyla şimdi eşi ile mutlu bir hayat yaşıyor. (Akarsu, 2016, s. 62).

Görüldüğü gibi Şoray yalnızca kadınların erkekleri nasıl tanıyacağını anlatmamış, aynı zamanda büyüklerin izni alınmadan evlenilmemesi gerektiğini ve görücü usulünün de mutluluk getirdiğini ifade etmiştir. Bu noktada, Şoray’ın tavsiyeleri ve hayatı arasındaki tezat muhtemelen Şoray’ın seyircilerin gözündeki “yıldız” kimliği dolayısıyla görmezden gelinmekte yahut onun yıldız olmasının gerekliliği olarak görülmektedir. Çünkü Şoray’ın açıklamaları, yazı ve tavsiyelerinin birbiri ile paralelliği O’na bu konuda sıkça soru geldiğini gösterir. Yani, insanların Şoray’ın hayat tarzıyla tezat oluşturan cevaplarına rağmen benzer sorular sorması, Şoray’ın ancak yıldız kimliğinin getirdiği meşruiyet ile açıklanabilir. Zira Şoray, çok genç yaşta iken zaten evli olan Rüçhan Adlı’nın evine kendi evinden kaçarak taşınmış ve yıllarca birliktelik sürdürmüştür. Bu durum, tavsiyelerinin tamamı ile zıt bir hayat tarzı olarak karşımıza çıkar.

Şoray, başka bir yazısında, Birsen adlı bir okuyucusunun nişanlısıyla mutlu olup olmayacağına dair kuşkularını ifade ettiği mektuba cevaplarını yazar. Birsen, arkadaşlarının onu nişanlısına karşı uyardığından ve bu yüzden kafasının karışık olduğundan dert yanmaktadır. Fakat Şoray, “uyaran arkadaşının” Birsen’in adeta hayallerini yıkmaya çalıştığını ve bu yüzden onu vazgeçirmeye çalıştığını ima eder ve evlenmesini teşvik eder. Bu yazıda, bazı kişilerin dost görünerek dedikodu yaptığını ve aslında kötülük yaptıklarına karşı Birsen’i uyarır:

Kız arkadaşına şunu söyle ve hatırlat. Her gün sözlünün aleyhinde konuştuğuna göre hangi bilgi ve belgeye dayanıyor. Nedense yuva kurmak isteyenlere bu tip kimseler mani olmaya çalışır. Dost görünerek fikrini çelmeye çalışır. Bence bu en büyük günah, en büyük hatadır. Bir insan arkadaşını severse onun sevdiğine de saygı gösterir. Kalkıp ileri geri konuşmaz, arkadaşının hayallerini yıkmaz. Sakın bu tip konuşmalara kulak verme Birsen kardeşim. Tenkit etmek kolay ama ortaya bir eser koymak güçtür. (Akarsu, 2016, s. 58)

Yazısını ise, “Abla Nasihati” başlığı ile ele almıştır.

Şoray yine bir başka yazısında, bir kadının kendisine kötü davranan nişanlısından “nişanlısından ayrıldı derler” korkusuyla ayrılamadığını ve ne yapacağını sorduğu mektubuna cevaben, sabretmesini erkeklerin bu tarz davranışlarda bulunabileceğini söyler:

Sakarya'dan Gül Koparan ise nişanlısının kendisine sert davranmasından şikayetçi “kendisinden ayrılacağım ama sonra bana zararı olur çünkü bu kız nişanı attı diyecekler.” diye yazıyor. Gül Koparan haklı biraz daha katlanırsa feraha çıkar. Erkeklerin birçoğu nişanlı oldukları zaman bazı hatalar yaparlar. Ama zaman ve şartlar onları uslandırır. Hele baba oldukları zaman. (Akarsu, 2016, s. 45)

Yani Şoray, yine evliliği teşvik etmiş, hatta seyircisi mutlu olmasa dahi nişanlısına sabretmesini öğütlemiştir.

3.2.2. Onay ve Danışma Mercii Olarak Türkan Şoray

Türkân Şoray okuyucularına sadece aşk ve evlilik konusunda değil, aynı zamanda kariyerlerine dair de fikirler vererek yardımcı olmaya çalışmıştır. Okuyucular O'na şiirlerini, gelecek planlarını anlatır ve tavsiye ister. Hatta bunların bazıları Şoray'ın kariyeri ile alakasız olmasına rağmen, Şoray konu hakkında okuyucularını yönlendirmektedir.

Seyhan adında bir lise öğrencisi, Şoray'a şiirini sormuş ve Şoray genç kadının şiirini yorumlamış, O'nun ileride iyi bir şair olabileceğini söylemiştir:

Liseli Kız Seyhan Karaaslan'ın tebriklerine nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum... Yazdığı, “Hatırlamanız İçin” adlı şiir çok güzel.. Seyhan denemelerine devam ederse ileride iyi bir şair olacak. Ona başarılar dilerim. Anlatımı çok duygulu ve ustaca inşallah böyle devam eder. (Akarsu, 2016, s. 54).

Ayrıca Şoray'a Ülkü adında bir izleyicisi kendisinin bir fotoğrafını göndermiş ve bir film yıldızına benzetildiğini, gerçekten benzeyip benzemediğini Şoray'a sormuştur. Şoray ise, fotoğrafı “iyice tetkik etmiş” ve Ülkü'nün gerçekten de o film yıldızına benzediğini söylemiştir. Fakat bunun sonunda, “önemli olanın insanın kendisine benzemesi” olduğunu belirtmiştir. (s. 32).

Bir izleyicisi Türkân Şoray'a senaryo yazmak istediğini fakat nasıl yazılacağını öğrenmek için bir senaryoya ihtiyacı olduğunu yazmış, Şoray da çalışması için ona bir senaryo örneği göndermiştir. Ayrıca senaryonun Türk Sineması'ndaki önemli problemlerden biri olduğunu da eklemiştir. (s. 54).

Bütün bunlardan, Türkân Şoray'ın hayranları tarafından bir nevi “akıl danışılacak kişi” olarak görüldüğünü anlamak mümkün olabilir. Özellikle, hayranlarından gelen taleplerle eğitimini yarıda bırakmasına rağmen eğitim konusunda önerilerde

bulunması ve evli olmamasına rağmen evlilik üzerine tespitlerini ve uyarılarını hayranlarıyla paylaşması, Türkân Şoray'ın yıldızlığı ile yakından alakalı olabilir. Şoray'ın yıldız olması, hayranlarının O'nu çoğu konuda “bilirkişi” olarak algılamasına sebep olmuş olarak algılanabilir. Belki de yüzden, hayatlarına dair çoğu detayı ve önemli kararlarını O'nunla paylaşmaktadırlar. Şoray ise, O'na seyircisi tarafından verilen bu “konumu” üstlenmiş ve o “konum” ile davranmıştır. Kendisini bu konumda görmesi de, bu yazılarındaki yaklaşımının önemli bir sebebi olarak düşünülebilir.

3.2.3. “Toplumsal Ahlak” ve “Kültür” Temsilcisi Rolü İle Türkân Şoray

Köşe yazılarında, Türkân Şoray'ın bir çok defa önem verdiği değerlerden bahsettiğini görmek mümkündür. Toplumsal normları referans alarak bulunduğu önerileri bir çok köşe yazısında birbiriyle paralel bir şekilde ifade ettiğini görürüz. Yani Şoray, hiçbir önerisinde norm-dışı denebilecek bir şey önermez. Örneğin, evlenme arefesinde bir kıza, “Nişanlın sana kötü davranıyorsa, ayrılmalısın.” veyahut “Üniversitede döneminde flörtünün olması normal.” gibi söylemlerde bulunmaz. Fakat, kendisi her ne kadar söylemleriyle paralel bir hayat sürüyormuş gibi görünse de, aslında her daim bu “ahlaki” yaklaşımlarıyla doğru orantılı bir yaşam sürmüyordu denilebilir. Bu noktada, bir kaç örnek vermek mümkündür.

Şoray, hemşire bir hayranının Şoray'a yazdığı mektubunda aşık olduğu kişinin evli olduğunu öğrendikten sonra ondan nasıl ayrıldığını, bu aşkı unutabilmek için Almanya'ya gitmeyi düşündüğünü anlattığını bir köşeyazısında kaleme alır. Kendisi de bu aşkı “yasak aşk” olarak niteler ve hemşire hanımın çok doğru bir harekette bulunduğunu, “aşkta hata ve yanlışlık olamayacağını”, “sevginin temiz ve lekesiz olduğunu” ifade etmektedir:

Fatoş Hemşire'nin altın kalbini ortaya koyan bu mektubu okurken çok sarsıldım. O bana fedakarlığın ne büyük şeyler olduğunu öğretti. Aslında hemşirelik bu kutsal duyguyu tutuşturan mesleklerin en güzelidir. Ona yapacağım tavsiye Almanya veya başka bir ülkeye gitmekten vaz geçmesi olacaktır.

İnsan kendi doğduğu topraklarda mutlu olamazsa hiçbir yerde bu sonuca kavuşamaz. Ona çok iyi bir kitap hediye etmek istiyorum. Bu beni de çok etkilemişti. Fatoş Hemşire en doğru şekilde hareket etmiştir. Aşkta hata ve yanlışlık olamaz. Sevgi temiz ve lekesizdir. Yasak bir konudan uzaklaştığı için onu gönülden alkışlıyorum. (Akarsu, 2016, s. 65)

Bu durumun yanında, Şoray evli olan Rüçhan Adlı ile ilişkisine devam etmektedir.

Bunu da “Gönül Ferman Dinlemiyor” başlığı ile köşe yazısına taşımıştır:

Geçen gün Rüçhan Adlı ile Boğaz’da idik. Artık bizim için saklanmanın gereği yoktu. 14 yıl gibi uzun bir arkadaşlığımız vardı. İnsan en yakınına bile en basit çıkarlar uğruna kaybediyor. Bir de bakıyorsunuz ki sevdiğine inandığınız kimse bir başka kapıya gitmiş. Rüçhan Adlı ile 1960 yılının sonunda tanışmıştık. O günlerde onun evli olduğunu bilmiyordum. Aramızdaki dostuk yavaş yavaş büyük bir aşk halini aldı. Beni seviyordu, evlenmek arzusunda idi. 17 yaşındaki bir genç kız için bunlar önemli sözlerdi. Eşinden ayrılmış ve boşanmak için mahkemeye başvurmuştu. Tabii bunu öğrendiğim zaman kendisi ile 7 aylık bir arkadaşlık. O günden sonra birkaç defa darılıp tekrar barıştık, birbirimizden ayrı yaşamının mümkün olmadığını anlıyorduk. Sofia Loren de benim durumumda olduğu için Carlo Ponti ile olan beraberliklerini dikkatlice izliyordum. Bu yanımla beni sevelerin karşısına hiç bir zaman çıkmak istemezdim. Ama ne diyeceksiniz ki gönül ferman dinlemiyor... Rüçhan Adlı dünyanın en iyi insanlarından biridir. Bir kuşu bile incitmez. İş sahası çok ayrı olduğu halde benim her problemimle ilgilenirdi. (Akarsu, 2016, s. 52).

Aslında Şoray’ın “gönül ferman dinlemiyor” gerekçesi ve durumunu açıkça ifade edebilmesi de yıldızlığının bir sonucudur. Çünkü toplum zaten Şoray’ın Rüçhan Adlı ile birlikteliğini yıllardır bilmektedir fakat bu duruma Şoray’ın sürekli bahsettiği “seyircimin isteklerine göre yaşamalıyım” yaklaşımıyla tezat oluşturmaktadır çünkü seyircisi Şoray’ı “yasak aşk”ından dolayı yargılamamış ve O’nu bu şekilde kabul etmiştir. Bu da büyük ihtimalle, seyircinin yıldızların bir takım norm-dışı davranışlarını “yıldızlıklarına ait” bir normallik olarak görmesinden kaynaklanıyor olabilir. Fakat Türkân Şoray, köşe yazılarında -örneğin- Fatoş Hemşire’ye, “O da seni seviyorsa beraber olabilirsiniz.” gibi bir öneride bulunsaydı, hem kendi filmlerinde canlandığı karakterlerle tamamiyle zıt düşecek, hem de söylemleriyle yıldız olmayan, yani “sıradan” insanları da yalnızca “yıldızlara has” bir takım norm-dışı davranışlara yönlendirmiş olacak ve bu yüzden de tepki alacaktı. Dolayısıyla, bu ilişkisini yıllarca dillendirmemeyi ve sonrasında da “gönül ferman dinlemiyor” gibi, kendi önerilerinin yanında hayli “yüzeysel” denilebilecek bir açıklama yapmayı tercih etmesi, bu durumun bir yıldız olarak kendisi için kabullenilebilir bir şey olduğunu düşündüğünü gösteriyor olabilir.

Başka bir örnek olarak, Şoray kanunlarıyla da hayli örtüşür bir açıklamayı da, köşe yazılarından birinde görmek mümkündür. Burada Şoray, halkın onu açık saçık olmadığı için sevdiğini, perdede görünmek için soyunmayacağını, çıkar modası için üretilen filmlerde bu sevgiyi harcamayacağını ifade eder. Hatta sinemada savunduğu, hayranlık uyandıran bir “türk kadını” temsili olduğunu ve bunu da Kara Fatma’yı oynayarak yapacağını ifade etmektedir. Bu rolünü ise, “inandığı ölçülerde” bir film yapacağını söyleyerek okuyucuya haber verir ve yazısının başlığını ise, “Kahraman Kara Fatma” olarak tercih eder. (Akarsu, 2016, s. 102).

Şoray, hatta yine Akarsu'nun derlediği köşe yazılarından birinde, "Soyunmak Değil, Oynamak Önemli" başlığı ile soyunmaya katiiyen karşı olduğunu ve bunun nedenlerini yazmıştır:

Sinemadaki soyunmaya gelince ben bu konuda eskiyi korumaya kararlıyım. Soyunarak devam etmektense giyinerek köşeme çekilmeyi tercih ederim.

Hollywood'da en ünlü kadınlarının soyunduğunu hatırlatan Kadıköylü Saime Sarp'ın düşüncelerine de saygım var. Fakat Hollywood da her film yıldızı soyunmadı. Bu konu için sıraya konulmuş isimleri izledik. Örneğin Marilyn Monroe, gibi... Amerikan sinemasında bir yıldız en cömert şekilde soyunabilir. Ama bizim sinemamız Amerikan değil Türk sinemasıdır. Her ülkenin geleneklerine saygılı olmak gerekmez mi?

Bir örnek daha Danimarka'da çıplaklar kampı veya filmi var diye biz de mi çevirelim. Bugün dünyanın en toleranslı şehri Paris'te bile 18 yaşından aşağı çocuklar çıplaklığı işleyen filmleri seyredemezler. Sonra soyunmanın dansözlere bir hak olduğuna inanıyorum. Fakat sinemadakiler için bu şart yok. Bir film yıldızı soyunarak değil oynayarak büyür...

Sinemanın sevilen, yıllarca tutulan bütün yıldızlarına bakınız. Hiçbiri bizim anladığımız manada soyunmadı. Bir Ingrid Bergman mayo ile değil sanatı ile yücelti. Bir Grace Kelly dünyanın en zarif ve güzel yıldızı ünvanını perdedeki kişiliğiyle aldı. Nitekim onun ağırlığı ve soyunmayışı Monaco Prensesliği fırsatını getirdi. Türk sineması da sanatı amaç edinen filmlerle televizyonu yenecektir.

Seks furçası ile bir şeyin kurtulacağına asla inanmıyorum. Sonra sinema yıldızı olarak bizi örnek alan ve izleyen genç kızlarımız var. Onların sevgilerine layık olmak görevimizdir.

Toplumun aile yapısını güçlendirmek bu tür film örnekleriyle perdede görünmek gerekiyor. Dikkat edilirse Amerikan sinemasında hiç bir dönemde suçlunun kanunlar karşısında galip geldiği görülmemiştir. Filmin kahraman çete reisi dahi olsa sonunda polise yenik düşer. Demek ki sinemanın bir heyecan aracı olduğu kadar eğitim görevini de yapması gerekir. Ben Türk sinemasında soyunma hareketinin daima dışında kalacağını düşünüyorum.

Ülkeme böyle daha çok yararlı olacağıma ve bunun gerçek sanat olduğuna inanıyorum. (Akarsu, 2016, s. 97).

Görüldüğü gibi Şoray, sinemanın bir eğitim aracı da olduğunu düşünmekte ve soyunmanın Türk sinemasına kültür itibarıyla uygun olmadığına inanmaktadır. Ayrıca, örnek olarak da Ingrid Bergman ve Grace Kelly'i verir. Gerçek sanatın da aile yapısını koruyarak ülkeye faydalı olmak olduğunu düşündüğünü belirtir. Fakat Şoray, henüz ünlü olmadan bir çok çıplak poz da vermiştir. *Foto Roman* Dergisi'nde yayınlanan bu yazıları yetmişli yıllarda kaleme aldıktan tahminen on yıl kadar sonra, *Mine* adlı filmde oynayacak ve çoğunlukla bahsettiği, savunduğu ve belirlediği şekildeki "türk kadını" çizgisinden tamamen çıkan sahneler çekecektir. Bu durumu da çok sonradan "artık seyircinin gözü alışmıştı" diyerek açıkladığı daha önceki bölümlerde ifade edilmiştir. Yani, kendisi tamamen seyircinin arzu ve isteğine göre şekillendirdiği kariyeri ile özel hayatını her daim paralel tutmuş bir yıldız olmayabilir. Dolayısıyla, Şoray'ın ahlak ve norm anlayışının, çoğunlukla kendi

belirlediği bir takım değerlerden ziyade, toplumun -ve belirli bir dönemden sonra belki de entelektüel kesimin- onaylayıp onaylamadığı şeyler üzerine şekillendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, yıldızların bu tarz farklı tutumların her daim halk tarafından kabul görmesi büyük olasılıkla “yıldız” olmalarından kaynaklanmakta veya dönemin değişen norm-ahlak trendine göre hareket etmesinden dolayı toplum tarafından yadırganmamaktadır.

Değerlendirme

Türkan Şoray, bir çok yıldızdan farklı olarak seyircisiyle oldukça etkileşim içinde bir ilişkiye sahiptir. Kendisi köşe yazılarında her ne kadar seyircisinin sorularına cevap verse de söylediği kadarıyla bu mektuplara cevap da göndermektedir. Dolayısıyla, bu durum seyircinin Şoray ile özdeşleşme durumunu pekiştirmektedir. Seyircinin yıldızla özdeşleşmesi, onunla ortak yönlerini tanıması yıldızla daha çok ilgi duymasına, onu ailesinin bir parçası gibi hatta bazı durumlarda kendisi gibi görmesine sebebiyet verebilmektedir. Bu sebeple, yıldızın norm-dışı davranışları da seyirciye yabancı gelmemekte, hem sanki kendi yapmak isteyip yapamadıklarını gerçekleştirme hazzına erişmekte, hem de bu davranışların yıldız olmanın bir gerekliliğiymiş gibi gelmesine sebep olmaktadır. Bunun yanı sıra, Şoray’ın tavsiyelerini kendi hayatından ayrı tutarak toplumsal normlarla hayli paralel bir şekilde vermesi de seyirciye Şoray’ı daha yakın hissettirmektedir. Çünkü bir yıldız olarak seyircisiyle aynı fikirleri, aynı ortak değerleri paylaşmakta, her ne kadar her halini uygulamasa da ortak normları benimsemektedir. Yani, Şoray üzerinden de görüldüğü üzere, yıldızın söylemleri ve hayat tarzı her zaman örtüşmese de seyirci yıldızın fikrini merak edebilmekte, ondan tavsiye isteyebilmekte yani onu kendi hayatını dahi danışacağı bir merci olarak görebilmektedir. Bu durum da yıldızın neden bir çelişkiler yumağı olarak kabul edildiğini, bu haliyle ününün daha da pekişmesini açıklamaktadır. Türkan Şoray ise, seyirci ile kurduğu ilişki açısından önemlidir. Çünkü Şoray, seyirci ile direkt bir ilişki kurmakta, fakat bunu da bir dönem dergiden göstererek kendisine daha çok mektup gelmesini sağlamaktadır. Kendisine cevap verildiğini gören seyirci daha çok heveslenmiş ve Şoray’a daha ilgiyle yaklaşmış olabilir. Bu durum da Şoray’ın yıldızlığını daha da parlatmış bir etken olarak algılanabilir.

SONUÇ

Sinemada yıldızlık olgusu; yıldızın üretimi, yapımcıların yıldızla bakışı, yıldızın tüketim, yıldızın seyirci ile ilişkisi, yıldızın ikonlaşması gibi bir çok perspektiften incelenebilir. Bu sebeple yıldızlık ancak çok boyutlu bir bakışla anlaşılabilir. Her bir detay, bir oyuncunun nasıl yıldız olduğuna dair çok farklı ipucu verebilir. Fakat, bu tezde, yıldızlığın birçok sacayağı ele alınmaya çalışılmıştır. Tezde genel olarak, yıldızlık kavramı ve özellikle de Türkiye sinema araştırmalarında fazla örneği olmayan “yıldız ve seyirci ilişkisi” Türkan Şoray üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Yıldızlığa dair bazı kaynaklar, Şoray’ın kendi röportajları, bazı gazete haberleri ve Şoray’ın hayranlarının mektuplarına verdiği cevapların asıl konu olarak ele alındığı köşe yazıları kullanılmıştır.

Türkan Şoray, dünya çapında en çok baş rol oynamış oyuncularından biridir. Bu kadar çok baş rol oynaması ise, seyircinin talebiyle alakalıdır. Seyirci, Şoray’ı “sultan” olarak benimsemiş, onu döneminin en popüler ismi haline getirmiştir. Erkek seyirci Şoray’a aşık olup onu arzularken, kadın seyirci ise onu kıskanmak yerine adeta bir arkadaş gibi sevmiş ve kabullenmiştir. Bu sebeple, yıldız-seyirci ilişkisini anlamak için Türkiye sinema tarihinin en büyük yıldızlarından biri olan Türkan Şoray seçilmiştir. Şoray’ın seyircisine duyduğu saygı ve sevgi, sıklıkla dile getirilen bir durumdur. Bu tezde de Şoray’ın kendi söylemleriyle seyircisine bakışı ve seyirci ile kurduğu ilişki üzerinden, kendi ve hayatını bir yıldız olarak nasıl konumlandığı analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışma, yıldızlık kavramının 50’lerden bugüne hala “sultan” ve “yıldız” olarak tanınan Türkan Şoray ve seyirci ilişkisi üzerinde özelleştirilerek anlaşılması açısından önemlidir. Çünkü Şoray, tezde de bahsedildiği gibi hem Türkiye toplumuna dair hem de özellikle Hollywood’da ortaya çıkan “yıldız” kavramına dair bir çok özelliği aynı potada eritmesi ve başka bir kültürden gelen kavramın gerekliliklerini, kendi ülkesinde bu kadar profesyonelce uyarlaması/uygulaması ve bu uygulamalarla başarılı olması açısından önemlidir. Yıldız olma serüveni elbette Şoray’ın yalnızca kendisinin ortaya koyduğu bir başarı hikayesi değildir. Türkan Şoray’ın yıldızlık yolunda, seyirci ve yapımcıların rolü büyüktür. Fakat Şoray, bütün bunların yanı sıra kendisine toplumca biçilen rolleri oynamış, kendi yıldızlığının farkında olan, bunu toplumsal normlar ve Türkiye şartlarıyla uyumlu hale getirerek yönetmeye çalışmış bir oyuncudur denilebilir. Dolayısıyla, Şoray’ın toplumsal bir inşa ile yıldızlaşması, kendisinin de bu süreci toplumu gözlemleyerek gayet profesyonelce yönettiğini söylememizi sağlayabilir.

Tezin ikinci bölümünde ifade edildiği gibi, tıpkı Şoray'ın Türkiye'deki "yıldızlık" literatüründe çokça yer etmesi gibi, Marilyn Monroe'nun da Amerikan literatüründe önemli bir yeri olması, aynı zamanda Şoray ve Monroe'nun -etkin dönemleri farklı olsa da- aynı dönemlerde yaşamış olması onları karşılaştırılabilir kılmaktadır. Çünkü Monroe da Amerikan toplumunun "tipik" bir yıldız örneğidir. Özellikle görüntüsünün Amerikan toplumundaki makbul ve tipik görüntüye uygunluğu, Şoray'ın Türk toplumundaki görüntüsünün durumu ile benzerlik taşır. Amerikan toplumunda kabullenilen ve beğenilen "amigo kız" görüntüsünün Monroe'da karşılık bulmasının yanında, Şoray da Türkiye'de balık etli, siyah saçlı ve kara gözlü oluşuyla hayli tanındıktır. Toplumsal normların farkı ile, Şoray ve Monroe'nun bir takım özellikleri farklılık gösterse de, Monroe'nun ölümünden sonra yıldızlaşan Şoray'da da, kimi zaman filmlerdeki close-uplarla, Monroe'nun bakışı, gülüşü hatta mimiklerini görmek mümkündür. Bu bağlamda, bu iki yıldızın benzerliği, literatürü ve hatta dönemi anlamak açısından önemli olabilir. Yıldızın üretilmesi, nasıl pazarlandığı ve seyirci tarafından tüketilmesi, yıldızlığın güzellik ve beden ilişkisi, yıldızların gündemde kalması ve gündemde kalmak adına üretilen bir takım yöntemlerin üzerinde düşünmek de yıldızlık kavramını anlamaya yardımcı olabilir. Bu sebeple, tezin ilk bölümünde, yıldızlık üzerine yazılan literatüre genelce bakılmış ve Türkan Şoray'ın kendi söylemlerinin de desteği ile, bu alt metinler incelenmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise, Şoray üzerine yapılmış yayınlara bakılmış, Şoray'ı diğer yıldızlardan ayıran faktörler incelenmiş ardından Şoray'ın sinema serüveni genelce açıklanmaya çalışılmıştır. Şoray'ın yıldızlık serüveninde kendini nasıl konumlandığı, seyirciyi nasıl konumlandığı ve seyirci ile ilişki kurmak için nasıl bir yol izlediği anlaşılmaya çalışılmıştır. Özellikle Şoray'ın yıldızlık kavramına bakış açısını anlamak bir yıldızın kendine bakışını görebilmek, yıldızlık kavramının toplumsal hayattaki yerine dair daha net fikirler verebilir. Şoray'ın bu konudaki düşünceleri de ayrıca önemlidir. Çünkü Şoray, altmışlardan bugüne bir çok nesil tarafından hala tanınmaktadır. Bir çok oyuncu kariyerini yıldız olarak "taçlandırmak" isteyebilirdi fakat Şoray'ın bunu başarmış ve bu sebeple de seyircisine daima teşekkür etmiş, her fırsatta ne kadar müteşekkirdiğini dile getirmiştir. Türkan Şoray'ın hem bir yandan arzu edilen bir kadın olması fakat aynı zamanda erkekler tarafından da bir "bacı" gibi görülmesi, güzelliğinin sürekli övülmesi fakat kadın hayranlarının da çok fazla olması, bu durumlarda Şoray

Kanunları'nın etkisi olma ihtimali, Yeşilçam'da bu kadar popülerken ve kendi kanunları varken, seksenlerdeki trendlere uyum sağlayarak gerekirse kendi kurallarını da yıkması ve yıldız olmaya devam etmesi Şoray'ın Türkiye toplumunun gözünde oluşturduğu yıldız algısını açıklar nitelikte olabilir. Fakat bu noktada, Şoray'ın da kendini nasıl gördüğü, bir yıldız olarak toplumda nereye konumlandığı önemlidir. Bu sebeple, ikinci bölümde, Şoray'ın söylemlerine de yer verilerek hem kendi yıldızlık serüvenini nasıl algıladığı anlaşılmaya çalışılmış, hem de toplumda kendini nerde gördüğü üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde ise, seyirci ve yıldız ilişkisi üzerinde Türkan Şoray örneği üzerinden daha detaylı durulmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümün ilk kısmında, seyircinin yıldızı nasıl benimsediği, kendisini yıldızla nasıl özdeşleştirdiği, seyircinin yıldızla benzerlikleri ve yıldızın normdışı halinin seyirciye neden çekici geldiği açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci kısımda ise, Şoray'ın köşe yazıları ve bu yazılarda hayranlarını ve kendini konumlandırma biçimi konu edilmiştir. Şoray, yetmişli yıllarda bir dönem *Foto Roman* adlı bir dergide köşe yazarlığı yapmış ve bu köşe yazılarında hayranlarından gelen mektupları cevaplandırmıştır. Köşe yazılarına göre mektuplarda Şoray'a bir çok kişisel soru geldiği gibi, ona kendi özel hayatına dair danışan hayranlar da mevcuttur. Hatta sinema oyuncusu olmak isteyen veya sinema sektöründe herhangi bir alanda çalışmak isteyen hayranları Şoray'a fikirlerini sormuş, önerilerini istemiştir. Şoray bu köşe yazılarında hayranlarıyla kimi zaman dertleşirken, kimi zaman “güzin ablalık” yapmış, kimi zaman da hayranlarının kariyerlerine dair fikirlerini paylaşmıştır. Yani Şoray, okuyuculardan gelen, okuyucuların hayatları ile ilgili sorulara yanıtlar ve öğütler vermiştir. Ayrıca, yazılarında çoğunlukla toplumsal yapıya uygun davranmayı, eğitilmiş olmayı ve aile kavramına önem vermeyi öğütlemiştir. Özellikle genç kızlara karşı takındığı tavır sanki onları doğruya sevk etmeye çalışan bir abla gibidir. Sürekli evliliği teşvik eder, bir yandan da kadınların erkekler veya sinema gibi hevesler uğruna okullarını terketmemelerini tembihler. Şoray'ın seyircisi ile ilişkisi, seyircinin Şoray'ı danışılacak bir “akıl insan” olarak görmesi, Şoray'ın bu mektupları tek tek cevaplaması fakat bir yandan da bu mektupları ve cevapları herkesin okuyabileceği bir dergide yayınlaması Şoray ve seyirci ilişkisinin anlaşılmasını sağlayabilir. Şoray bu mektupları cevaplamaktadır, hatta hayranlarına kendisinden istedikleri bazı materyal ve hediyeleri göndermektedir fakat neden bunları bir köşe yazısında paylaşma gereksinimi duymuştur? Bu durum hem Şoray'ı ulaşılabilir hem de bir yandan da ulaşılmaz hale getirmiştir. Yani tam da bir yıldızın seyircisi için çekici olabileceği bir mesafede durmasında etkili olmuştur. Ulaşılabilir, çünkü Şoray

herkesin gözü önünde hayranlarına cevap vermekte, dertlerini dinlemekte ve hatta onlara imzalı fotoğraflarını göndermektedir. Ulaşılamazdır, çünkü o bir yıldız olarak hayranlarının mektuplarına ancak bir dergi aracılığı ile cevap vermektedir. Şoray için postaya verdiğiniz mektup, Şoray’a ulaşsa da, cevabı size özel ve birebir, yani bir arkadaşınızın size yazdığı gibi posta yoluyla gelmeyecektir, bir dergiye, herkesin göreceği şekilde yayınlanacaktır. Bu durum, seyirci açısından büyük olasılıkla çekici olmuştur çünkü Şoray mektuplara cevap verdikçe muhtemelen daha da çok mektup almış, ayrıca hayranların sempatisini kazanmıştır. Mektup yazarlar hem her hafta gazeteyi kendilerine cevap gelip gelmediğini anlamak için satın almış, hem de Şoray’a dair daha çok şey öğrenmiştir. Yani Şoray, gündemde kalmış, üstelik hayranlarıyla ilişkisini de perçinlemiştir. Bu durum da “yıldızlığına” katkı sağlamış olabilir.

Bir yandan, bu mektuplar sayesinde Şoray’ın seyirci ile kurduğu ilişki ve kendi hayatı arasında kıyaslama yapma imkanımız doğmuştur. Şoray’ın önerilerinin bir kısmını kendi hayatında uygulamaması yıldızlık kavramının tezatlıklarıyla kabul görmesini de açıklar niteliktedir. Örneğin, Şoray kendisi okulu bırakarak film yıldızı olmuşken, bunu hiçbir hayranına önermemektedir. Şoray evliliği ve aile kurumunu teşvik etmeye çalışırken, kendisi evli bir adamla bir ilişki içindedir. Bu tarz tezatlıkların bilinmesine rağmen yine de O’ndan benzer konularda tavsiye istenmesi, Şoray’ın ise kendi hayatına zıt olarak bir takım normlara göre tavsiyelerde bulunması ve çoğunlukla o normlara sahip hayranları tarafından bu durumun hoş görülmesi yıldızın bulunduğu konum itibarıyla halkın kendisinden ayırttığı bir yerde olduğunu gösterebilir. Hayranların uyması gereken bir çok kural var iken Şoray’a çoğu şey mübahtır, çünkü o bir yıldızdır. Fakat bir yandan da, yıldızlığa “heveslenen” veya onun yaşadığı bazı “norm-dışı” şeyleri cazip bulan hayranlarına bunu önermemekte, kati bir dille onlara “doğru yolu” göstermeye çalışmaktadır. Özellikle yıldız olmak isteyen bazı genç hayranlarına eğitime devam etmesini öğütlemesi de bu yaklaşımla paraleldir. Zaten dergideki köşesinin adı da “Siz ve Ben”dir. Köşe yazısının adı bile, yıldızın toplumdaki “ayrık” konumunu hatırlatmaktadır. Köşe yazısı yazar, mektupları değerlendiren biricik kişi olarak Türkan Şoray’ın kendisi yani “ben” iken, geride kalanlar, gazeteyi okuyanlar ve O’na ulaşmaya çalışanlar “siz”dir.

Öbür taraftan, hayranlar yıldızı “ne içerde-ne dışarda” denilebilecek bir konumda, yıldız olmasının getirdiği bir çeşit ayrıcalıklarla beraber benimserken, Şoray’ın

kendini konumlandırma şekli de büyük ihtimalle performe etme haliyle ilişkili olabilir. Şoray, kendi özel hayatında gerçek kimliğini yaşamaya devam ederken, filmlerinin dışında da hayranlarının sevdiği ve saygı duyduğu imajını sürdürmeye devam etmeye çalışmaktadır. Yani Şoray, hayranlarının karşısında sürekli bir sahnededir, onların isteklerine göre filmler seçmekte ve onların isteklerine göre davranmaktadır. Hayranlarının gözündeki konumunu koruması, aslında “yıldızlığını” devam ettirmesiyle yakından ilişkilidir. Hayranlarının önünde, onların normlarına göre davranır, o normlara uygun söylemlerde bulunur. Dolayısıyla bu sürekli performe etme durumu yıldız olarak hayatta kalmasını sağlamıştır. Yani sinemanın dışında da var olan bu görünmez perdenin önünü ve arkasını karşılaştırabilmek, yıldızlık kavramını anlamamız açısından da önem arz etmektedir.



KAYNAKÇA

- Agocuk, P. (2015), "Türk Sinemasında Melodram: "Seven Ne Yapmaz" Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması'nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi", *Journal of International Social Research*, 8/40: 569.
- Akdemir, B., Kaplan, N. (2019), "Türk Sinemasında Kadın Temsili: Lütfi Ömer Akad Sineması Örneği", *E-Sağlık Ebelik Dergisi*, 8/32:44-58.
- Alam, M., Tabak, Y. "Türkan Şoray: Sinema öylesine güçlü bir şey ki, canlandırdığınız karakterlerle insanı ve kendinizi tanıyorsunuz.", <https://docplayer.biz.tr/6353066-Turkan-soray-sinema-oylesine-guclu-bir-sey-ki-canlandirdiginiz-karakterlerle-insani-ve-kendinizi-taniyorsunuz.html> adresinden erişildi.
- Andaç, F. (2017), *Türkân Şoray İle Yüz Yüze*. İstanbul: Eksik Parça.
- Aras, E. Z. (2009), "Türkan Şoray: Bir İmajın Başarısı", *Biyografya 8 Türkan Şoray*, Ankara: Bağlam Yayıncılık: 63-76.
- Alberoni, F. (2007), "The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars", *Stardom and Celebrity: A Reader*, London: Sage: 65-77.
- Atabek, G. Ş. (2009), "Sinemada "Yıldız", Televizyonda "Şöhret": Türkan Şoray Örneği", *Biyografya 8 Türkan Şoray*, Ankara: Bağlam Yayıncılık: 105-119.
- Baygal, A. (2016), "Toplumsal ve Kültürel Bir Ürün Olarak Yıldız Olgusu ve Yıldız-Medya İlişkisi", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 38:145-158.
- Büker, S., Uluyağcı, C. (1993), *Yeşilçam'da Bir Sultan*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Büker, S. (2013), "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor". *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat*, Ayşe Saktanber ve Deniz Kardiyoti (haz.), İstanbul: Metis Yayınları: 2013 59-182.
- Cangöz, İ. (2009), "Türkan Şoray'ı Nerede Yitirdik?", *Biyografya 8 Türkan Şoray*, Ankara: Bağlam Yayıncılık: 91-103.
- Çelik, F. (2011), "Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam", *Sanat Dergisi*, 0/17:31-37.

- Dorsay, A. (2003), *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dyer, R. (1991), *Charisma, Stardom: Industry of Desire*, London: Routledge: 58-61.
- Dyer, R. (2007), “Stars”, *Stardom and Celebrity: A Reader*. London: Sage: 78-84.
- Harris, T. (1991), “The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe”, *Stardom: Industry of Desire*, London: Routledge: 41-45.
- İmançer, D., Bilis Ö. P., Yılmaz M. (2006), "Kitle İletişim Araçlarında İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu." *Selçuk İletişim*, 4/ 3: 101-115.
- İnanç, A. (2013, 19 Nisan), “Emel Yıldız İle Röportaj: Türkan Şoray’ı Sinemaya Kazandırdım ya, Benim Rolüm Gitmiş, Ne Önemi Var.”.
<https://kulakardi.com/turkan-sorayi-sinemaya-kazandirdim-ya-benim-rolum-gitmis-ne-onemi-var/> adresinden alındı.
- Kaplan, F. N. (2015), *60’lı Yıllar Aile Sineması*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Kaplan, F.N. (2003), "Toplumsal Konumu ve Bu Konumun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın", İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi, 4:149-173.
- Kaymal, C. (2020), “Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Sinemanın İççeliği: Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine Bir Analiz”, *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/4:284-298.
- Karabekiroğlu, Z. Ç. (2009), “1960’larda Popüler Dergilerde Yıldız İmajı: Türkan Şoray”, *Biyografya 8 Türkan Şoray, Ankara: Bağlam Yayıncılık*.
- Kesler, M. "İşte 18 Maddelik Şoray Kanunları.”. *Milliyet.com.tr*,
<https://www.milliyet.com.tr/gundem/iste-18-maddelik-soray-kanunlari-1632528> adresinden erişildi.
- Kırel, S. (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Koncavar, A. (2000), "1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve 'Yıldızcılık'

Olgusu", 25.Kare, 30:72-76.

Leblebi Tozu. (2015, 26 Mart), "Türkan Şoray'ın Kendi Ağzından 18 Filmi ve Anıları". <http://www.leblebitozu.com/turkan-sorayin-kendi-agzindan-18-filmi-ve-anilari/> adresinden alındı.

Mutlu, D. K. (2010), "Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences", *Middle Eastern Studies*, 46/3:417-431.

Mutlu, D. K. (2002), "Yeşilçam Letters: A "Cinema Event" in 1960s Turkey From The Perspective of an Audience Discourse", Ankara: Yüksek Öğrenim Kurumu Dökümantasyon Merkezi.

Oskay, Ü. (2014), *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul: İnkılap Yayınları

Özyılmaz, Ö. (2015), "Türkiye'de Sinema Yıldızı Olmanın İmkansızlığı Yıldız Yarışmaları." *Toplumsal Tarih* (255).

Pösteği, N. (2007) *Yeşilçam'dan Bir Portre: Ayhan Işık*. İstanbul: Es Yayınları.

Pösteği, N. (2018), *Yeşilçam'ın Belleği-Unutulmuş Filmler Divanı-1*. İstanbul:Umuttepe Yayınları.

Rabarba Şenlik Sinema Dergisi (2017, 3 Ağustos), "Bir Sahne, Bir Hatıra: Selvi Boylum Al Yazmalı". <https://www.rabarbadergi.com/bir-sahne-bir-hatira-selvi-boylum-al-yazmalim0>. adresinden alındı.

Redmond, S., Holmes, S. (Ed.), (2007), *Stardom and Celebrity a Reader*, London: Sage.

Ritzer, G. (2013), *Sosyoloji Kuramları*, (Çev. H. Hülür), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sarıkartal, Ç. (2002), "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı", *Toplum ve Bilim*, 94:73.

Saydam, B. (2020), "Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18:36:401-424.

Şoray, T., Akarsu, E. (2016), *Bir Nesil Türkan Şoray'la Mektuplaştı*, İstanbul: Boramir Yayınları.

Şoray, T. (2017), *Sinemam Ve Ben*. Beyoğlu, İstanbul: T.C. İş Bankası Kültür Yayınları.

Usallı Silan, B. (2004), *Dört Yapraklı Yonca: Onların Sihri Neydi?*. İstanbul: Epsilon Yayınları.

Velioğlu, Ö. M. (2019), “Yeşilçam’ın Hayaletleri:1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7/1:398-429.

Yüksel, A. (2000). “Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış”. *Kurgu Dergisi*, 17: 22-55.