



**YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA KADIN OYUNCULUK OLGUSUNUN
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Fatma YAĞANOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Dr. Öğretim Üyesi İrfan HİDİROĞLU

2019

Her Hakkı Saklıdır

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

Fatma YAĞANOĞLU

**YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA KADIN OYUNCULUK OLGUSUNUN
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğretim Üyesi İrfan HİDİROĞLU**

ERZURUM - 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
TABLolar DİZİNİ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRO VE SİNEMA DA OYUNCULUK

1.1. OYUNCULUK	5
1.2. TİYATRO OYUNCULUĞU İLE SİNEMA OYUNCULUĞU İLİŞKİSİ	13
1.3. YILDIZ OYUNCU OLGUSU	21

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ TARİHİ VE DÖNEMLERİ

2.1. SİNEMANIN İLK YILLARI.....	34
2.2. TİYATROCUAR DÖNEMİ	38
2.3. GEÇİŞ DÖNEMİ	41
2.4. SİNEMACILAR DÖNEMİ.....	45
2.5. YEŞİLÇAM SİNEMASI	52
2.6. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA TÜR FİLMLEİ	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN OYUNCU OLGUSU

3.1. KADIN KAVRAMI	72
3.2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN	76

3.3. KADININ SİNEMAYA GİRİŞİ	83
3.4. TÜRK SİNEMASININ KADIN KARAKTERLERİ.....	94
3.5. TÜRK SİNEMASININ DÖRT KADINI STARI: TÜRKAN ŞORAY, HÜLYA KOÇYİĞİT, FİLİZ AKIN, FATMA GİRİK.....	113
3.5.1. Türkan Şoray	116
3.5.2. Hülya Koçyiğit	139
3.5.3. Filiz Akın.....	145
3.5.4. Fatma Girik.....	149

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM DÖNEMİ KADIN OYUNCULARI (YILDIZ OYUNCULAR) ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA BULGULAR VE YORUM

4.1 ARAŞTIRMANIN AMACI.....	153
4.2 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	154
4.3 VERİLERİN TOPLANMASI.....	154
4.4 BULGULAR VE YORUM	155
4.4.1 Hülya Koçyiğit Röportajı	155
4.4.2 Pınar Çekirge Söyleşi	159
4.4.3 Türkan Şoray'ın Röportajlarından Derleme	160
SONUÇ.....	165
KAYNAKÇA	170
ÖZGEÇMİŞ.....	184

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA KADIN OYUNCULUK OLGUSUNUN
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Fatma YAĞANOĞLU

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi İrfan HİDİROĞLU

2019, 192 Sayfa

Jüri: Dr. Öğretim Üyesi İrfan HİDİROĞLU

Doç. Dr. Abdulkadir ATİK

Doç. Dr. Mehmet Salih GÜRAN

Türk Sinemasının başlangıcından günümüze kadar izleyiciye sunduğu olaylarda toplumsal yapının izlerini görmek mümkündür. Özellikle Yeşilçam döneminde izleyici kendi yaşamını, kültürünü, geleneklerini, içinde bulunduğu toplumsal koşulları beyaz perdede görmek istemektedir. Toplumun kültürel ve sosyal durumunun filmlere konu olduğu görülmektedir. Dönemin şartları nedeniyle ise kadın oyuncular sinemaya çok geç dâhil olurlar ve karşılaştıkları tüm yasaklara rağmen sinema oyunculuklarını devam ettirirler. Türk sinema tarihinde özellikle Yeşilçam dönemi içerisinde kadın oyuncuların yıldızlaşmasında izleyicinin kapitalist sistemin ölçütlerini benimsemesi önemli bir etken olmuştur. Aynı zamanda izleyici beyaz perdede kendi kalıplarına ve duygularına uyan oyuncuları görmek ister. İzleyicinin oluşturduğu bu talep doğrultusunda belirli kadın oyuncular sinemada uzun yıllar rol almıştır. İzleyici sinemaya konudan öte kendi oluşturduğu ve çok sevdiği yıldız oyuncuları görmeye gitmektedir.

İzleyicinin bu bağlamda hem Yeşilçam döneminde hem de günümüzde kabul ettiği, sinemanın en önemli kadın karakterleri “Türkan Şoray”, “Hülya Koçyiğit”, “Filiz Akın” ve “Fatma Girik” dönem içerisinde “Yıldız Oyuncu” kavramının karşılığını oluşturmuştur. Bu çalışma kapsamında ilk bölümde Tiyatro ve Sinemada Oyunculuk, ikinci bölümde Türk Sinemasının Tarihi ve Dönemleri ve son bölümde ise Türk Sinemasında Kadın Oyuncu Olgusu bağlamında dört kadın oyuncunun o dönemdeki oyunculukları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Oyuncu, Yeşilçam, Sinema

ABSTRACT**MASTER THESIS****EXAMINING THE PHENOMENON OF FEMALE ACTING IN THE CONTEXT
OF GENDER IN YEŞİLÇAM CINEMA****Fatma YAĞANOĞLU****Advisor: Assistant Professor İrfan HIDIROĞLU****2019, 192 Pages****Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU****Assoc. Prof. Dr. Abdulkadir ATİK****Assoc. Prof. Dr. Mehmet Salih GÜRAN**

It is possible to see the traces of the social structure in the events presented by the Turkish Cinema to the audience since the beginning. Especially during the Yeşilçam period, the audience wants to see his life, culture, traditions and social conditions on the screen. It is seen that the cultural and social situation of the society is the subject of films. Due to the conditions of the period, the female actors join the cinema very late and continue their acting in spite of all the prohibitions they face. In the history of Turkish cinema, the adoption of the criteria of the capitalist system by the audience was an important factor in the staging of the female actors especially during the Yeşilçam period. At the same time, the audience wants to see actress who match their patterns and emotions on the screen.

In line with this demand created by the audience, certain actors have played a role in cinema for many years. The audience goes to the cinema to see the star actress he has created and loved. In this context, the most important female characters of the cinema, “Türkan Şoray”, “Hülya Koçyiğit”, “Filiz Akın” and “Fatma Girik” constituted the concept of “Star Actress” during the period.

Within the scope of this study, Acting in Theater and Cinema in the first part, History and Periods of Turkish Cinema in the second part and in the third part the actresses of four female actors in the context of the Actress Case in Turkish Cinema were discussed.

Key Words: Female, Actress, Yeşilçam, Cinema

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Ertuğrul Muhsin Bey’in Darülbedayi ile İlgili Açıklamaları.	31
Resim 2.1. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı (BİSAV TSA Arşivi).....	35
Resim 3.1. Türkan Şoray.	123
Resim 3.2. Fatma Girik.....	133
Resim 3.3. Filiz Akın.....	134
Resim 3.4. Hülya Koçyiğit.	135



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. 1970-1980 Arasında Çekilen Türk Filmlerinin Türlerine Göre Dağılımı.....	70
--	----



GİRİŞ

Oyunculuk ile ilgili bir kavrama değinildiği an hiç şüphesiz düşünülen ilk şey tiyatro oyunculuğu ve sinema oyunculuğudur. Hem tiyatro hem de sinema sanatında oyunculuğun etkisi büyüktür. Antik Çağda Aristoteles'in yorumuna göre tiyatro sanatının başlangıç kökleri ilkçağlara kadar gitmektedir. Sinema sanat dalının başlangıç yılları da 19. yüzyılın son dönemlerine denk gelmektedir. Oyunculuk kavramı altındaki sanat işlevinin aynı dönemde ortaya çıktığı öngörülse de tarihsel olarak birbirlerinden farklı zaman dilimlerinde kendini gösterdiği ve tarihsel gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Teknik olarak da birbirinden farklı iki sanat dalı olan tiyatro ve sinemanın bu yönde oyunculuğun uygulanışının da kendi özelliklerine göre farklılıklar içermesi de doğal kabul edilmektedir.

Sinemanın ilk zamanlarından bugüne kadar sadece bir sanat dalı olarak kalmamış, aynı zamanda endüstriyel anlamda ticari bir kuruluş olarak da kendini kabul ettirmiştir. Sinemanın bu özelliği uluslararası niteliklere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sanat dalını geniş bir boyuta taşıyan ise; uluslararası şirketlerle yapılan film alışverişleri ve yine o şirketlerle oluşturulan ortak yapımlardır. Türkiye sınırları içerisinde de sanat dalı olarak görülen sinemanın endüstri boyutu aslında bölge işletmeciliği sistemi ile ortaya çıkar. Birbiri ile bağlantılı olan bu tanımlar daha sonra yıldız oyuncu kavramını oluşturmuştur. Yıldız oyunculuk sistemi ile yapımcılar istedikleri oyuncuları istedikleri senaryoya dâhil ederler. Yapımcıların istekleri ise tamamen halkın talebine göre belirlenmektedir. Halk geleneksel düşüncelerin dışına çıkamadığı için kalıplaşmış oyuncu tiplerini ortaya çıkardı.

Değişim dönüşüm toplumlarda sürekli görülür, hiçbir toplum aynı kalmaz. Bu değişen dünya içinde toplumsal cinsiyet bağlamında toplumun kadınlara bakışının sinemaya yansımaları farklılaşır. Ataerkil bir sistem kuruluyken sinemada kadın oyunculara yer verilmez, verildiği dönemlerde de etkin bir kimlik değil edilgen bir kimlik sunulur. Hem ezilen korunmaya muhtaç olandır. Gerek feminizm hareketler gerek çeşitli örgütlenmeler gerek kadınlara verilen birtakım haklarla birlikte kendini gösteren kadın sinemadaki yerini alır. Durağan olmayan toplumların sinema tarihi içinde dönemsel olarak toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınan kadın oyuncular ve onlara yöneltilen

sorularla belli sonuçlara varılmıştır. Öyle ki sinema insanların nasıl yaşadığını nerede konumlandığını toplumdaki gelişmeleri görmesini, toplumun düşüncelerini değerlerini ve yargılarını insana gösterir. Bir nevi insana yaşantısı hakkında ayna görevi üstlenir.

Toplumsal değişim kitle iletişim araçları içerisinde yer alan sinema ile sunulmuştur. Toplamların kültürel ve sürekliliği bu şekilde ilerleme gösterir. Sinema hem topluma hizmet eder hem de bu toplumsal değişim dönüşüm yaşanırken dönemle ilgili kadın kavramının kadının yerinin değişim yansımalarını görmek mümkün olur.

Egemen ideolojilerde kitle iletişim araçları ile topluma yayılır. Sinema öyküleme ile belirli gerçeklikler çerçevesinde olayları gerçek algısı yaratarak sunar.

Bu çalışma toplamda dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde çalışmanın anahtar kelimelerinden biri olan “oyunculuk” kavramı açıklanmıştır. Oyunculuk nedir tarihi gelişim süreci nasıl olmuştur gibi soruların cevapları ilk bölümde yer almaktadır. Tiyatro oyuncululuğu ve sinema oyuncululuğu arasındaki farklara değinilerek, ilk kez tiyatro oyuncularının sinema oyuncululuğu için eğitime o dönemde başladığından, kurulan ilk tiyatro sahnelerinden onların başına geçen yönetmenlerin neler yaptığından ve bu tiyatro oyuncululuğu ile başlayan furyanın sinema dünyasında nasıl yankılandığına değinilmiştir. Aynı zamanda kadın oyuncu kavramına özellikle değinilerek, ilk kadın oyuncuların sahnede nasıl yer aldıkları belirtilmiştir. İncelenen dönem olan “Yeşilçam Sineması”nın da var olan “Yıldız Oyuncu” kavramının nasıl ortaya çıktığını bu kavramın oyunculara, yapımcılara, senaristlere ne gibi etkileri olduğu belirtilmiştir. Türkiye’nin ilk yıldız oyuncular incelenmiştir. Yeşilçam dönemini içerisine yer alan sinemada yıldız oyuncu olarak ifade edilen dört yapraklı yonca benzetmeli, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Fatma Girik’in sinema içerisinde aldığı roller ve oyunculukları üzerinde durulacaktır.

İkinci bölümde ise Türk Sineması’nın tarihi gelişimi ve dönemleri incelenmiştir. Sinemanın ilk yılları kim tarafından ortaya çıktığı, çekilen ilk filmlerin literatür kapsamında değerlendirilmesi ile başlangıç yapılmıştır. Türkiye’de ilk sinema gösteriminin kim tarafından ve nerede yapıldığı açıklanıp, katkısı olan ilk sinemacılara değinilmiştir. Sinemanın bir propaganda aracı olarak orduya geçişinden bahsedilerek Ordunun elinde olan sinemanın daha sonra çeşitli film şirketleri kurularak özelleşme

içerisine girdiği süreç kısaca anlatılmıştır. Türk sinemasının tarihsel süreci içerisinde dönemlere değinilerek dönem isimlerinin ortaya nasıl çıktığı araştırılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ise çalışmanın konusu oluşturan kadın oyuncular kısmında Türk Sinemasında Kadın Oyuncu olgusu ve Kadının Sinemaya Girişi araştırılarak öncelikle kadın kelimesinin literatür kapsamındaki yeri incelenmiştir. Toplumsal Cinsiyet bağlamında kadın kavramı ele alınarak özellikle sinemanın başlangıcından beri kadının sinemaya dâhil olduğu ancak hep bir kenara itildiği görülmüştür. 1960'lı yıllarda bu kenara itilmeyle ilgili olarak kadın hareketleri başlamış ve bu hareketler sinema dünyasını etkilemiştir. Bu şekilde kadının sinema dünyasında nasıl gelişme kaydettiği aşamalı bir şekilde detaylı olarak aktarılmıştır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Cumhuriyet döneminden günümüze kadar kadının ve sinemada kadın oyuncunun kendini nasıl geliştirdiği kendini nasıl ön plana çıkardığına değinilmiştir. Gerçek hayatta kadının toplumsal değerinin sinemaya nasıl yansıdığı gözden geçirilip, bunu perde de canlandıran sinemanın kadın yıldızlarının gerçek yaşamda ve kamera arkasında bu yansıttıkları rolle bağdaşıp bağdaşmadığına bakılarak tez ile ilgili bir takım sonuçlara varılmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamı literatür kapsamı boyunca hep filmler üzerinde filmlerdeki karakterler üzerinde gözlemlenir. Bu çalışmanın benzer çalışmalardan farkı Yeşilçam dönemi kadın oyuncularının sektörde yaşadıkları ile kendilerini ispat ettirdikleri süreçlere değinilmesidir. Toplumsal cinsiyet bağlamında toplumunda gelenekleri ve içinde bulunduğu şartlardan dolayı kadına yüklenen roller kapsamında sinemada rol alması yasaktı. İlk kadın oyuncu Neyyire Neyir ile bu yargı yıkılır ve kadın oyuncular sinema dünyasında yerini alarak adından söz ettirmeyi başarır. Starlaşma olgusu ile birlikte bu süreklilik devam eder.

Araştırmanın amacı üçüncü bölüm, dördüncü bölüm ve sonuncu bölüme dağıtılarak belli sonuçlara varılmıştır. Amaç Türk toplumunda var olan kültürün ve onun içinde bulunan toplumsal cinsiyet kavramının temel nedenlerine inilerek bu kavramın Türk Sineması'nda ve özellikle Yeşilçam Döneminde ki kadın oyuncular üzerinde etkileşimi incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise araştırmanın amacına, yöntemine ve bulgularına değinilmiştir. Tez çalışmasına başlarken öncelikle konu belirlemesi yapıldı, Türk sineması dönemi ve oyuncular olarak belirlenen konunun sınırlandırmaları Yeşilçam

sineması dönemi ve kadın oyuncular olarak belirlendi. Konu belirlemesinden sonra kaynak taraması, önceden yazılmış tezler, makaleler ve bildiriler üzerine yapılırken milli kütüphane üzerinden birçok kitap kaynağına ulaşıldı. Aynı zamanda internet kaynakçasından da yararlanıldı. İncelenen tezlerde Yeşilçam sineması kadın oyuncu konusu üzerine herhangi bir teze rastlanmadığı belirlendi. Benzer tezler oyuncuların sinemadaki karakter çözümlemeleri üzerineydi. Genelde dönemin sinema filmleri ve filmlerdeki karakterlerin çözümlemesi üzerine araştırmalara rastlandı. Aynı şekilde toplumsal cinsiyet üzerinden konular bağlanmıştı. Çalışılan tezin konusunda ise verilen örneklerden farklı olarak dönemin kadın oyuncularının o dönemlerde sektörde neler yaşadıklarına ilişkin incelemelere yer verilmiştir.

Yeşilçam dönemi son dönemlerine kadar yıldız oyuncu sinemasıydı. Dönemin kadın yıldız oyuncularını ise Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik'tir.

Bu nedenle dört kadın yıldız oyuncu üzerine araştırmalar yapılarak o dönemde kadın kimlikleri araştırılıp toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmeleri ele alınmıştır. Belirli tarihi süreçlerde kadınlara verilen haklarla, feminizm hareketleriyle, köyden kente göç ile özel alana hapsolan kadının kamusal alanda kendini gösterdiğini gözlemleyip bunun sinema dünyasına nasıl yansıdığına bakılmıştır. O dönemde oyunculuktan öte kamera arkasında yönetmenlik yapmalarına kadar çeşitli gelişmelere değinilerek dönemde kadın oyuncuların bu gelişimini izlemek ve kültürel hayat kodlarının kadın oyuncular üzerinden nasıl aktarıldığını belirlemek amaç edinilmiştir. Aynı şekilde kadın oyunculara kamera arkasında nasıl davranıldığı kadın erkek ayrımının hangi derecede olduğu sorgulanmıştır. Türk Sinema tarihi içerisinde yer alan Yeşilçam Sineması diye adlandırılan dönemi inceleyip dönemin kadın oyuncularını ile ilgili oyunculuk ve rolleri üzerine çalışma yapılmıştır. Var olan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin Yeşilçam dönemine nasıl yansıdığı ve kadın oyuncularını nasıl etkilediği, aynı zamanda toplumsal kültürel ve ekonomik düzeyin oyunculuk üzerine nasıl etkiler oluşturduğu araştırılarak incelenip bir sonuca varılmıştır. Kadın oyuncuların kendi kalemiyle dönemlerini anlattıkları röportajlara yer verilmiş konu kapsamında incelemelere yer verilmiştir. Nitel bir araştırma ile kadın oyuncuların oyunculuk hayatları incelenerek birtakım bulgu ve sonuçlara varılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRO VE SİNEMA DA OYUNCULUK

Sinemanın en mühim aktarım araçlarından birisi oyuncudur. Oyuncu izleyici ile kurduğu iletişim içerisindeki anlam oluşmasında büyük bir rol üstlenir. Bu anlamda sinema oyunculuğu farklı kategorize edilir. Buna rağmen sinema ilk gününden bugüne kadar ayrı bir sanat dalı olarak görülse de tiyatro oyunculuğundan beslendiği göz ardı edilemez. Özellikle ilk yıllarda fazla olan bu etki sinemanın ilerlemesi gelişme kaydetmesi adına oldukça önemlidir (Uluyağcı,2001:41).

İster sahne oyunculuğu olsun ister sinema oyunculuğu olsun bu sanat dallarının tamamlayıcı ögesi öncelikle izleyicidir. Sinemanın da tiyatronun da var olma süreci insana bağlıdır. Tiyatro ve sinema benzerlikler ve farklılıklar gösterebilir de her iki sanat dalının da kendi gösterdiği yer dramadır. Zemin aynı fakat işleyiş tarzları farklıdır (Künüçen,2006:3)

Oyunculuğun ortaya çıktığı ilk günden bugüne kadar bu sanat dalı toplumsal durumların ve farklı akımların etkileriyle gelişip değişip dönüşmüştür. Oyunculuk sanatı ve oyuncular kimi zaman toplumun göz bebeği olup starlık seviyesine ulaşırken kimi zamanda tam tersi bir şekilde aşağılanıp arka plana atılmışlardır. Oyunculuk sanatı zaman zaman abartı coşku ve aşırılığın, kimi zaman ise yapaylığın ya da doğallığın, eleştirel ya da gerçekçi bir bakış açısı ile kendini göstermiş ve şekillenmiştir. Bunun yanı sıra genellikle içinde bulunduğu toplumun genel durumunu yansıtmıştır (Zor, 2009:21).

1.1. OYUNCULUK

Oyunculuk ortaya çıktığı ilk zamanlardan günümüze kadar gelişerek devam ettirmiştir. Sahne oyunları ile kendinden söz ettiren oyunculuk daha sonra sinemaya aktarılmıştır. Sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasında ilişkilendirme anlamında hem benzerlikler hem farklılıklar gözlemlenmiştir. Şimdi oyunculuk tarihinin ilk yıllarına değinip daha sonra bu farklılıklara yer verilecektir.

Yunanca'da "seyirlik yeri" olarak tanımlanan ve theatron'dan oluşan bir sözcük olan tiyatro, bir konuyu, sahne olarak belirlenen yerde, oyuncuların konuşma ve beden diliyle canlandırdığı sanattır. Tiyatronun temelinde ilkel insanların doğayı taklit etme süreci vardır dönemin mağara figürlerinde ritmik hareket yapan insanlar görülürken üzerinde çeşitli hayvan postlarına rastlanır (Boyacıoğlu, 2010:206).

"Oyuncu, bir oyun kişisini sanatçı yaratılışı ve bilgisiyle canlandıran ya da gösteren kadın ya da erkek tiyatro sanatçısıdır" (And, 1973: 461). *"Oyunculuk ise, oynama sanatı; bir oyuncunun öykünme yoluyla, kendi yaratım gücüyle ya da belirli kurallara göre, başlıca mimik ve davranış aracılığıyla, gerekirse ezgi ve dans eşliğinde, ya da maske, donatım ve sahne giysisiyle donanımı olarak, belli bir oyun kişisini canlandırma ya da bir rolü temsil edebilme becerisidir"* (Çalışlar, 1995: 480).

Tiyatronun izleyiciye ulaşma ve kendini anlatma aracı oyunculuk yapan kişidir. Yönetmen yazar ve oyunu sahneleyen kişi bir oyunun ortaya çıkmasını var eden bütün faktörler, izleyiciye, oyuncu sayesinde seslenir (Oruç, 2014: 30).

Tiyatro ve oyunculuk için Antik Yunan mühim bir dönemdir. Bu dönemde oluşmaya başlayan oyunculuk hızla olgunlaşmış ve yayılmıştır. İşinde uzman olarak bilinen ilk oyuncu *Ikaylı Thespis* İ.Ö. 534 senesinde ilk oyununu sergileyen ve metin yazarı ve oyuncudur. *Ikaylı Thespis*'in devamında *Aiskhylos*, *Sophokles* ve *Euripides* (İ.Ö. 480 – 406) yazdıkları tragedyalarla, komedyanın mimarı *Aristophanes* (İ.Ö. 456 – 386) komedyalarıyla, *Sokrates* (İ.Ö. 470 – 399), *Platon* (İ.Ö. 427 – 347) ve *Aristoteles* ise oyunculuk sanatının gelişmesinde fikirleriyle büyük katkıda bulunmuştur. Antik Yunan dönemine ait olan çoğu kural ve kaidelerin esası ve doğru uygulanması oyunculüğün bugüne gelmesini sağlayan ve hala daha geçerli olmasında önemlidir. Tanrının sesindeki ifadeleri yansıttığı düşünüldüğü için oyunculuk *Antik Yunan*'da kutsal görünürken *Antik Roma*'da bu durum hor görülen bir iş olarak görülmüştür. *Atina*'nın başarısız seferi olan *Sicilya Seferi* esnasında esir olan bazı *Grek* askerleri *Euripides*'in oyunlarından bölümler okuyup bunları iyi yaptıkları için serbest bırakılıp oyuncu olarak burada yaşamaya devam etmişlerdir (Nutku, 1985: 70).

Bu vaziyetten ötürü ve daha ilerisinde de *Antik Roma*'da oyuncular alt sınıf içerisinde oluşan köleler arasından olduğu için oyunculuk hor görülen bir iş olarak

görülmüştür. Alt sınıf olan kölelerin yurttaşlık ve siyaset yapma hakları olmadığından oyunculara bu haklardan mahrum edilmiştir (Zor, 2009: 5).

Sinema tarihçileri, ünlü yönetmen-yapımcı *D. W. Griffith*'in oyuncuları sinemaya uygun düşüncede eğitmeye yeltenen ilk kişi olduğu hakkında hemfikirlerdir. *Griffith*, fazla kullanılan jest ve mimiklerin oyuncunun canlandırıldığı teatral oyun tarzının sinemaya uygun olmadığına hatta gülünç olduğunu düşünüyordu. Kendisinin tertiplemediği kurslara oyuncularının katılmasını sağladı. Prova ve denemelerle uzun zaman boyunca devam eden kurslar yardımıyla oyuncuların bilgilerini ve kabiliyetlerini geliştirip sinemaya uyumu artacak şekilde eğitmiştir. 1927 yılı ile beraber ses filmlere eklenmiştir ve bu gelişme ile oyunculukta yeni bir stili dile getirilmiştir (sinemaekol.com).

Geçmişten günümüze kadar süregelen vakitte, oyun oynama eylemi varlığını devam eden bir olaydır. Eskiden vahşi toplumda iletişimi taklit etmek aracılığı ile gerçekleştiren insan için yaşadığı tüm çevre bir sahnedir (Nutku, 1976: 6).

Oyunculuk aslında insanın doğasında olan bir olgudur, yeryüzü zaten bir sahnedir ve insanlar bu sahnedeki birer oyunculardır. Bunlar oyunculüğün doğal boyutudur. Profesyonel bir şekilde oyunculuk ise ilk olarak tiyatro oyunculu ile başlar. Daha sonra bazı otoriteler tiyatro oyuncusunun sinemada da başarı sağlayabileceğini dile getirirken bazıları bunun için farklı bir eğitime gerek olduğunu savunmuştur.

Oyunun "yıldızı" büyücüdür. İlerleyen senelerde tiyatronun ehemmiyetinin artması ile beraber oyunculuk, sanatın bir dalı olarak gelişimini sürdürmüştür. Oyuncu oyunda canlandığı karakteri bilgisi, yeteneği ve yorumuyla benlik süzgecinden geçiren ve bunu izleyenlere sunan sanatçıdır bu açıdan bakıldığında tiyatro sanatında oyuncunun önemli bir konumu vardır. Bu olay sinemada ise farklıdır. Yöntemi açısından bakıldığında oyunculuk, tiyatro ve sinemada aynı prensipte olmamasına rağmen sinema oyuncusu filmde seyirci önünde değil alıcı önündedir. Alıcı önünde oynamanın ise farklı bir yöntemi vardır. En önemlisi de sinema bir görüntü sanatı olduğunu sinema oyuncusunun farkında olması gerekmektedir (Uluyağcı, 2001: 41).

Oyunculuk tamamen bir kendini bulma çabasıdır. Oyuncu, bazı sorunlara yanıt arayarak yönlendirilmesine karar verir. Bu sorunlara yanıtı ile canlandığı roldeki başarısını birçok kez gösterir. Bu açıdan bakıldığında ise oyuncu, bir takım konularda heveslere sahip olmalı, araştırmalı hatta bir haberci gibi 5N1K şeklinde sorular sormalı ve bu

sorulara yanıtlar bulmaya çalışmalıdır. “Şöyle ki; ‘Ne’ sorusu içinde bulunduğu 6 olay ya da durumu doğru algılamasını, ‘Nerede?’ sorusu mekân ile arasındaki etkileşimi, ‘Nasıl?’ sorusu bedensel hareketlerinin şeklini belirlemesini, ‘Neden?’ sorusu yönelişine inandırıcılık katmasını, ‘ne zaman?’ sorusu içinde bulunduğu şartları doğru algılamasını, ‘Kim?’ sorusu da diğer oyuncularla etkileşim kurmasını sağlayabilir.” (Zor, 2009: 23).

Oyunculuk kendi başına gelişen bir durum değildir onun bir sanat dalı olabilmesi için oyuncuların kendini eğitmesi şarttır. Gelişmesi için araştırma içerisinde girip sürekli kendisini yenilemesi ve tekrara düşmemesi gerekmektedir.

Metin Erksan, Türk Sineması’nın başlangıcı olarak Türk Karagöz Oyunu’nu örnek göstermektedir. Ona göre “*Türk sinema tarihinin başlangıcı ‘karagöz’ oyunudur. “...Arkadan beyaz perdeye doğru güçlü ışık (strong white light). Karagöz oyununu yöneten kişinin çubuklarından tutarak beyaz perdeye yansıttığı ve oynattığı (movement) renkli saydam suretlerin içinden geçen ışığın perdeye yansıttığı renkli devingen (motion-moving) görüntüler (pictures). Karagöz oyununu yöneten kişinin yardımcısının çaldığı def (musical instrument) ya da birkaç müzik aleti çalan kişilerin eşliğinde, yöneticinin ve yardımcısının söylediği şarkılar (song)...*” “*Bir Türk buluşu olan Karagöz Oyunu bir Motion Pictures’tır. Karagöz oyununa, Sinegöz, Cinema Eye ya da El İşi Sinema (hand made moving pictures) da denebilir. Karagöz Oyunu, Türk Sinema Tarihi’nin önsözü, başlangıcı, girizgâhı ve mukaddemesidir.*” (Erksan, 1997: 3- 4).

En belirsiz ayrıntıları seyirciye gösterme imkânına sahip olan sinemanın geleneksek Türk Tiyatrosu türlerini kendi bünyesinde eritebilmesi Türk seyircisinin bu türleri daha detaylı görmesine imkân sağlamak içindir. Türk sinemasının temelinde geleneksel tiyatronun var ettiği tipleri ve onların oyuncululuğuna dayanan figürleri görmek mümkündür. Yeni ortaya çıkan bir akımın sevilmesi için Türk halkına ait olan onların beğendiği şeylerin sinema içinde bulunması gerekliydi. Sinemanın ilk dönemlerinin yönetmen ve senaristleri bunu dikkate alarak geleneksel Türk tiyatrosunun materyallerine oldukça fazlaca yer vermişlerdir. Bu özellikte aynı zamanda sinemanın teknik gelişimini tamamlamaması, üretimin zor olması, senaryo kıtlığı ve izleyicinin yeniliğe açık olmaması gibi maddelerde eklenir (Yılmaz, 2018:1415).

“Oyunluk, izleğin sinema özelliklerine göre işlenmesini gösteren bir metin olduğuna göre, her oyunluk izleğe dayanır. İzleğinse çok çeşitli kaynaklardan sağlanabileceğini görmüştük. Ancak, oyunluk hazırlanırken başvurulacak iki ana yol vardır: Ya doğrudan doğruya sinema için bir metin hazırlamak ya da önceden başka bir erekle hazırlanmış metni oyunluk biçimine sokmak. Birinci durumda gerçekleştirilen oyunluğa özgün (orijinal) oyunluk denir; ikinci durumdaki oyunluk ise bir uyarlama sonucu ortaya çıkar. Özgün oyunlukta (senaryoda) doğrudan doğruya bir sinema metni hazırlamak ereğiyle yola çıkılır. Sinemacı, seçmiş olduğu izleği (temayı), bu izlek içinde geliştireceği konuyu sinema terimleri içinde düşünür, tasarlar, sinemanın olanaklarına, özelliklerine göre düzenler. Böyle bir çalışmada her şey görüntü olarak tasarlanır, sonra bu görüntülerin gerçekleştirilmesi için gerekli bütün açıklamalar, bilgiler yazıya dökülerek oyunluk oluşturulur” (Özön, 2008: 126-127).

Özön burada bir senaryonun oluşum aşamalarını aktarmıştır. Senaryonun iki şekilde oluşacağından bahseder birincisi yoktan var etmek ki bu özgün olan biçimde adlandırılır diğeri ise var olan bir metni değiştirerek yazmaktır buna da uyarlama adı verilir. Oyunluk olarak değerlendirilen bu metinler sinema dilinde senaryo olarak adlandırılır.

Sinema, Türkiye’de o senelerde hızlıca yaygınlaşmış ve birçok yerde çok sayıda sinema salonları açılmaya başlamıştır. ‘Karanlık odada perdedeki hayalleri izleme’ yönüyle bakıldığında sinema ile Karagöz’ün ortak yönleri olduğu görülür. Ülkemizde sinemanın hızlı bir şekilde yaygınlaşması Karagöz ve sinemanın bu ortak yönü ile izah edilebilir. Karagöz toplumumuzda özellikle Ramazan ve düğünler başta olmak üzere hayatın birçok devrinde gösterimi olan bir oyundur. Toplum ‘karanlıkta hayal izlemeye’ alışkın olduğundan sinemayı kabullenmiş ve bunu bir eğlence olarak görmüştür. Bu fikri Doç. Asiye Korkmaz da dile getirmiştir:

“Kısaca hem Pera, hem de Müslüman İstanbul, sinematograf adlı bu yeni gösteriyi yadırgamadı. Müslüman İstanbul’u için sinematograf, Karagöz, Meddah ve tiyatro temsilleri gibi, Ramazan gecelerinin eğlencelerinden biri olarak yaşadı, Pera’da ise zaten uzun yıllardır devam eden baloların, paskalya kutlamalarının, seyirlik oyunların, sirklerin yanında yeni bir eğlence olarak kabul gördü.”

Görüldüğü üzere aslında toplum var olan tiyatro sebebiyle aslında sinemaya yabancı kalmamış aksine sinemayı kolayca kabullenmişti. Tiyatronun yanı sıra o zamana kadar olan seyredilebilen her şey sinemanın algılanmasını kolaylaştırmıştır.

Sinema eski Türk sanatları ile benzerlik gösterdiğinden daha önce de bahsetmiştik. Karagöz Türkiye'ye diğer ülkelerden dâhil olmuş olsa da oyunun içeriğine milli ve geleneksel kültürlerimizi eklemlenmiştir. Karagözde bulunan tipler yerleşmiştir. Türk Sinemasının başlangıç noktası aslında Karagöz değildir ama Karagöz'e ait tipler sinemada görülmeye devam etmiştir. Karagöz'de bulunan tipler haricinde masallarda, kuklada, ortaoyununda, tuluattaki tipler de sinemada varlığını sürdürmüştür. Geleneksel sanatlar ve sinemada bulunan tipler, karakter değildir. Eski Türk sanatında sadece tip bulunurken sinemada bazı filmlerde karakter bazı filmlerde tip bulunur hatta bazı filmlerde tip ve karakter birlikte bulunabilir. Türk Sinemasında 1950-1975 döneminde yer alan birçok filmlerde tip bulunurken karakter bulunmamaktadır. Eski Türk Sanatlarındaki tipler halkın içinden çıkan simgeleştirilmiş tiplerdir. Geleneksel sanatlar ve sinemanın bir ortak özelliği ise halkın portresinin anlatılmasıdır. Kolektif olup kişisel olmayan bir oluşumdur. 'Biz' hissi 'ben' hissine göre daha önemlidir. Sinema filmlerinde bahsedilen insan ilişkilerinin ve insanların olaylarda tek tipleşmesi, tekrarlanması eski Türk sanatlardan sinemaya geçmiş olup, bu kalıplaşma senaryo basamağında oluşmaktadır. Tipler ise senaryoda bahsedilen tek tipleşmenin bir oluşumdur. Tipleri, senaryoda var etmede her ne kadar yapımcı ve yönetimde etkili olsa da bu işi asıl yapan senaristtir. Fakat senarist, yönetmen, yapımcının da üstünde esas belirleyici olan toplumdur. Bilhassa 1950-1975 dönemi Türk sinemasına bakıldığında sinemaya esas yol veren en temel öge olarak toplum görülür. Toplum ise eski Türk sanatlarından etkilenmektedir (Yağız, 2006: 13-14).

Jest ve mimik açısından kişileştirilmede oyuncunun esas kriteri hayat vereceği karakterin psikolojik ve sosyolojik duruşudur. Rolün yazar tarafından nasıl kurgulandığı, nasıl ele alındığı, okuyucuya nasıl sunulduğu dikkate alınır ve bu karakter yapısına uyacak olguların ilerlemesi esnasındaki davranış ve bulunduğu vaziyetlere gösterilen etkiler konu edilmelidir. Filmin tamamını planlayan ve bilen yönetmen, jest ve mimiklerin kişileştirmesini tamam uygun kalitede hazırlamalı oyuncuların olması veya yapılması istenen yolu göstermelidir. Yönetmen bunları yaparken oyuncunun üzerinde inandırıcı bir tesir oluşturmalıdır, böylece doğallığı yakalar. Yönetmen oyuncudan bir şey

yapmasını istediğinde bunu neden yapması gerektiğini benimsemesi, rolün ve figürlerin icap ettirdiği hisleri bilmesi gerekmektedir (Kurosawa, 1994: 132).

Sinema tarihi hakkında kompetan olan isimler, genel olarak bir ülkenin sinemasını incelerken her şeyden çok filmleri çeken ortaya çıkaran yani yönetmenler üzerinde dikkatini yoğunlaştırırlar, başka bir anlamda kurguyu yaratanlara önem verirler, daha çok akımlar ve başyapıtlarla ilgilenirler. Bu biçimde izledikleri yol doğaldır ileri giderek geleneksel ve olasıdır. Fakat bunları yaparken ister istemez hatta nerdeyse mecburi olarak bir haksızlığa sebep olurlar, büyük izleyici kitlelerine göre sinemanın en dikkat çekici ya da tek ilgi çekici unsuru olan oyuncular ön planda olmaz hatta çoğu zaman geri planda olurlar. İsimleri gerekirse bahsedilir fakat yönetmenlere verilen konum oyunculara ayrılmaz. Bir başka deyişle yönetmen yoksa oyuncularda yoktur. Ya yaratıcı (auteur) bir yönetmen olsun ya da bir memur yönetmen olsun sinemada kabullenmiş bir gerçek vardır ki her şey koşulsuz yönetmendedir. Bu sebeptendir ki oyuncular genel olarak ön planda olmaz, ikinci plana itilir. İşini iyi bilen bir oyuncu yönetmeni oyunculuk kabiliyeti pek bulunmayan yahut hiç olmayan birini yalnızca plastik malzeme veya canlı nesne olarak değerlendirdiğinde o oyuncudan akla gelmeyen, ara sıra da şaşırtan sonuçlar görülebilir. (*Vittorio de Sica ve Ladri di biciclette/Bisiklet hırsızları'nın profesyonel olmayan oyuncularını, Visconti ve La terra trema/Yer sarsılıyor'daki balıkçılar*) (yenifilm.net).

Yukarıda bahsi geçen yönetmene verilen değerın oyunculara ayrılmaması dönemi ilerleyen bölümlerde aktaracağımız dönemlerde detaylı olarak anlatılacaktır. Çünkü sinema tarihi boyunca oyuncuların ön plana çıktığı, sinemacıların ön plana çıktığı dönemler farklılıklar arz eder. Yani sadece tek yönetmen devri diye nitelendirilecek uzun soluklu bir dönem yoktur. Bunlar dönemsel olarak farklılıklar gösterir.

Bütün sanat dallarında görüldüğü gibi tiyatro sanat dalında da bir görev vardır bu görev sanatın, bir sanatın gösterilmesinde ki realitenin bir bütün olarak anlaşılması ve farklılığa dönüştürülmesidir. Oyuncular arasında ki replik tiyatrunun gayesini çıkmak için unsurlar çerçevesinde çoğul olmayan bir yer tutar. Bu kulvarda ki oyuncunun esas görevi gerçeğe yakın bir oyun sergileyip yine insani bir özellik olan insanların konuşma ve diyalogunu kullanarak izleyici ile iletişim kurmasıyla var olur. Bu sanat öyle farklı bir özelliğe sahiptir ki, sahnede sergilenen oyunun içeriğinin temel amacı oyuncunun sahnede ki diğer oyuncularla bir aksiyon oluşturmastır (Taylor, 2014: 258).

Sahnelenmesi gereken herhangi bir oyunu sanata olan yatkınlığı ve aldığı eğitim ile oynayan veya bunu gösteren kadın ya da erkek tiyatro sanatçısı kendine verileni alır, kişisel süzgecinden geçirir ve değerlendirir sonra da iç dünyasına ait olan bu hazinesini izleyenlere iletir. Bu açıdan bakıldığında oyuncu, yazarın sözlerine bedensel ve ruhsal olarak kendine mal etmeden can verir ve bur da kendi dünyasına ait olmayan herhangi bir parçaya yer vermez. Oyuncu tarafından seyirciye ulaştırılan her teatral düşüncenin sahne üzerinde dramatik anlam ve önemi vardır. Tiyatro da bulunan tüm yardımcı ögeler, oyuncunun iç dünyasındaki ruhen ve bedenen ortaya çıkardığı yaratıcılık eylemine sağladığı ölçüde elzemdir (Zakava, 2003: 112–113).

Oyuncunun davranışlarında en önemli etken kuşkusuz ki beden dilidir. O yüzden beden dilini aktarım aracı olarak en iyi şekilde yönetmesi gerekmektedir. Bununla birlikte tiyatro oyuncusunun konsantrasyonunu toparlayabilme kabiliyeti de oldukça önemlidir. Oyundaki karakterin hareketlerindeki değişimi sezerek oyunun ritmini çözmesi gereklidir. Etkili bir oyunculuk içgüdüsünde olmalı, sahip olduğu bu içgüdü ve hisleri ile olaylara yönelmelidir. Oyuncu, rastlayabileceği problemlere kendisinde var olması gereken zengin hayal gücünden kaynaklı yüksek yaratıcı kabiliyetiyle, basmakalıp çözümlere gereksinim duymadan halletmesi gerekmektedir (Gaillard, 2005: 29).

Oyuncu, oynadığı karakteri tam olarak benimseyip anlamış olmalı ve oynadığı karakterle bağıını koparmamalıdır. Oyuncu oynadığı bu karakter ile sesi ve bedeni arasındaki karşılıklı ilişkiyi ihmal etmemelidir. Bu açıdan bakıldığında oyuncu hayat verdiği karaktere uyacak bir davranış göstermeli ve o davranışı destekleyici bir ses kullanması gerekmektedir (Zor, 2009: 32).

Oyuncu, rolüne hayat verirken kullandığı bir davranışı belirli bir sebeple ve anlaşılmayacak bir tarafı bulunmadan yapması gerektiğini anlamalıdır. Sınama vafında yapılan basit bir davranış oyunu hızlıca bozabilecek bir durumdur. Oyuncu, karşısındaki oyuncu ile karşı karşıya gelmek istemediği için ondan uzaklaşıyorsa ya da oluşabilecek herhangi bir sözlü tartışmadan kaçınıyorsa yapacağı davranışlar bu amaca yakışır olmalıdır. Birdenbire yapılacak amaçsız ve sakın bir yürüyüş, düşünülen tesirin olmasına engel olacaktır. Belirlenmiş dramatik maksatları taşımıyorsa alelade ve yavaşça bir davranışın fayda sağlaması imkânsızdır (Dmytryk, 2007: 162).

Oyuncunun davranışı, hayat verdiği karakterin içsel vaziyetiyle de alakalıdır. Karakterin yaşadığı hadise veya ortamla alakalı olarak içsel durumunda meydana gelen birçok değişime bakarak karaktere yön vermesi gerekir. Oyuncunun canlandığı karakterin vaziyeti muhatara altındaysa gamsız bir davranış göstermesi tutarsız olacağı için izleyenleri negatif etkiler. Bu halde sakin olmaması ve devamlı endişe yaşadığını hissettirmesi içinde bulunduğu gerginliği hissettirecektir. Böylesi bir durumda yönetmen, oyuncunun vaziyet ve olaylara karşı içsel durumunun ve filmin genel yapısı içinde ki içyapısına uygun hale gelmesini sağlamalıdır (Zor, 2009: 112) .

Oyunculukta en önemli unsurlardan birisi beden dili kullanımıdır, jest ve mimikler role uygun bir şekilde ifade edilmelidir, tiyatro sahnesi için buna ekstra ses ve tonlamada eklenmektedir. Oyuncu oynayacağı karakterle bütünleşmeli role önce kendi inanmalı sonra bu inancı seyirciye aktarmalıdır. Tiyatro oyunculuğu ve sinema oyunculuğu arasındaki ilişki alt başlıkta belirtilecektir.

1.2. TİYATRO OYUNCULUĞU İLE SİNEMA OYUNCULUĞU İLİŞKİSİ

Tiyatro ve sinema bariz özellikleri ile farklı kulvarlar da olsalar da gerek sinema gerek tiyatro kendi özellikleri doğrultusunda bir mana türetmektedirler. Bu bağlam da sinemanın amacı, bir konu içeriğindeki karakter ve objeleri, olayın dramatik *konstrüksiyona* uygun bir hale getirip izleyicinin ilgisine sunmaktır. Bu sebepten film haline getirilen bir konunun uyumlu şekilde, ara vermeden düzgün ve akla uygun bir görsel ve işitsel devamlılık ile iletilmelidir. Tiyatroda da olduğu gibi sinemada da meydana getirilen mananın aktarılmasında oyuncu çok önemlidir. Fakat sinema ve tiyatro oyunculuğuna bütünsel olarak bakıldığında ayrılıklar görülmektedir. Sinema oyunculuğun da ana hususiyet, rollere bölümler halinde farklı vakitlerde hayat vermesi ve bölüm bölüm sunduğu gösterimini, kurgu yardımıyla da manalı bir tamamiyete vardırmasıdır (Zor, 2009: 33).

Türk sinemasında oyunculuğunun gidişatı izlendiğinde bu gidişatın çokta olumsuz yönde değişmediğini söyleyebiliriz. Oyun tiyatrodan geldiği için tiyatrocular çoğu şeyin önünde vazgeçilmez bir gerekliliktir. Daha sonrasında farklı yöntemlerden sinemaya başlayıp devam eden ve tutunanlar (*yarışmalardan gelenler, keşfedilenler, yeni tiyatrocular, televizyondan gelenler, medyatik olanlar vb.*) gelir (sinekutuphane.wordpress.com).

Tiyatrocular, tiyatroyu “*İnsanı, insana, insanla ve insanca anlatma sanatı*” olarak tanımlarlar. Tiyatroyu sergilemek için lazım olan yegâne şey insan olduğunu söylenmektedir. Tiyatronun yapısında bunun var olmasına rağmen sinemanın yapısı değişiktir. Sinemayı oluşturmak için en önemlisi görselliğe hitap eden bir takım teknolojiler var olmalıdır. Mesela *sihirli fener, optik oyuncaklar ve fotoğraf*. Sinemanın bulunuşu, çağdaş düzenin beraberinde sanatın teknik imkânlarıyla tekrardan meydana getirilmesi mümkün olduğunda gerçekleşmiştir. Fotoğrafın beraberinde ışıkla filme resim çizme, sinemanın beraberinde hareketle filme resim çizmeye doğal olarak dönüşmüştür. Bunlara bakarak sinema, teknoloji olmadan var edilemeyen, eğlenceyi bir vasıta diye kullanan, hedefi ruhsal olayların belli işaret veya tasvirlerle yansıtımı ile birlikte eğitim ve iletişim olan bir sanat dalıdır (Buğdaylı, 2015: 96).

Aslında *Buğdaylı*’dan aktardığımız metin oldukça gerçekçidir. Sinemanın tamamen teknolojiye bağımlı olduğunu tiyatronun ise daha özgür bir alanı olduğundan bahsetmiştir. Tiyatro için sadece insan gerekli iken sinema için insanın yanına birçok ekleme gelir. Aslında tiyatro daha minimal bir sanat iken sinema büyümlü bir ortamdır.

Oyunun esas olan iki fonksiyonu vardır; birincisi herhangi bir amaca erişmek için çabalama(mücadele), ikincisi ise bir şeyi göz önünde canlandırmak yani temsil etmektir. Örnek olarak; *Ritüeller ya da tapınma törenleri*, bir amaca erişmek için çabayı(mücadeleyi) ve sembolleştirerek var olan bir Tanrısal kuvveti temsil özelliğinde olmasına karşın, daha fazla bir mana taşır. Törenler bir çeşit gizemsel oluşumdur. Bayram kutlayan bir millet için adet yerine gelen davranışların görevi, bir sonraki kutsal zamana kadar emniyet, nizam ve rahatlığın temin edilmesidir. Eski Çin’de doğanın topluma faydalı olması ve kâinatı belli bir düzende tutmada ki zorunluluğun dans ve müziğin bir amacı olduğuna inanılmaktadır. Mevsimler gelirken düzenlenen eğlenceler ve müsabakaların nedeni hasatların çok olması ve senenin rahatlık içinde geçmesidir. Anadolu’nun birçok yerinde sık olarak oynanan seyirlik oyunlardan Saya Gezme oyunu düğünlerde, bayramlarda neşelenmek için beraberce bolluk ve bereket getirmesi duası ile mevsimsel döngülerde tekrarlandığı bilinir. Bir düşünceye göre de geleneksel oyunlarımızdan *Ortaoyunu*, *Kanuni Sultan Süleyman* döneminde akıl hastaların tedavi edildiği yerlerdeki hastaların iyileştirilmesi için gelişmiş bir oyun olduğu düşünülmektedir (And, 2006: 55).

Sonuç olarak; oyun bir amaca erişme için çabalama (mücadele) veya bir şeyi göz önünde canlandırmak (temsili) gibi iki esas görevi, pratik değişimlerinde pratik bir hedefe çalışılması olarak görülür. Kısacası her oyunun pratik bir görevi bulunmaktadır. Bu durumda; *ritüellerden, mitlere, çocukların oyunlarından seyirlik oyunlara, kâğıt oyunlarından satranca, danstan müziğe, müzikten tiyatroya, inanç sisteminden folklor, dilden felsefeye, dramadan performansa*, yaşanılan anı kesintiye uğratarak var olan gerçek yaşamdan uzaklaşıp belirli bir ortam ile zaman diliminde başlayan, ilerleyen ve neticelendirilen “Oyun” ile “Oynama Eylemi” bireyin kendisini anlık olarak anlatması için yapabileceği çok özel ve önemli bir etkinliktir (Tekerek; 2006: 56).

Brecht drama dalında hayata geçirmek için özünde iki temel şekil belirlemiştir ve bu yönelişi takip etmiştir. İlki aynılaşmaya müsaade etmeyen temsil şekli ve biçimidir. Diğeriyse seyircinin anlama tutumunda yapmış olduğu değişikliktir. *Brecht* seyirciye diğer anlama yolunun nasıl olacağı hakkında temel hazırlamış. Bu şekilde esasında *Brecht*, izleme sanatı oluşturmuştur. Tabiatla fazla sayıda veya farklı değişimlere yol açan yüzyılımız, her şeyiyle bizlerin uğraşmamız için uygun nitelikte öğrenmekten zevk alan bir zaman dilimidir. İnsanda neler vardır. İnsandan neler yapılabilir. İnsan aynı olmak ve kalmak zorunluluğunda değildir; insana bulunduğu konum ile değil, olması gerekli olan konum itibari ile bakmalıdır. Olması zaruri olan insandan yola koyulmak değildir insana doğru yol almaktır. Bu nedenle tiyatro herkesin temsilci kişiliği ile anlamasına sebep olmalıdır, gösterdiğini yabancılaştırmak zorundadır (Aycıl; 2012: 82).

1950-1960 senelerinde ki iktisadi, politik, içtimai gelişmeler ve değişmeler tiyatroya da yansımış tiyatroyu da etkilemiştir. Kültürlü kesimin reaksiyonuna paralel olarak bu dönemde tiyatroda içtimai sorunların ilgiyle izlendiği görülmektedir. Problemler objektif şekilde değerlendirilir ve de soruna sebep olan ne varsa tenkiti yapılarıdı. 1950'li senelerde tiyatroda sergilenen olaylar, mütalaa edilen problemler ve vurgusu yapılan düşüncelerde de çeşitlilik görülür. 1960'lı senelere gelince tiyatro yazını farklı ve güzel eserler ile zengin bir hal alır. İçtimai hayatta olan sıkıntılar problemler ve eksiklikler tenkit edilir. Politik iktisadi veya kültürel tarihsel yaşamda ki eksiklikler irdelenir. İçtimai hayatta görülen *yolsuzluk, kayırma, particilik, fakirlik, istismar, muhaceret*, ahlaki bozulma fazlasıyla üstünde durulan konuları kapsamaktadır (şener, 1974: 158).

Tiyatro belli belirli bir kısma içinde yaşamakta olduğu ve deneyimlediği problemlerini, yenilikleri veyahut olayları aktarmak için iyi bir ulaşımdır. Ancak insanların oynanan oyunları hem sonraki nesillere taşıma isteği ve daha büyük insan topluluğuna ulaşma isteği sonucunda sinema ortaya çıkmıştır. Yakın geçmişe kadar, kendinin yiğitlik şarkısını söylemekte olan kahramandan, diğerlerinin şarkılarını söyleyen şair yahut oyun metni yazanının tevettür heyecan veya acıtasyonlarına ruh vermekte olan modern erkek oyuncuya kadar sergilenen tüm oyunların iki ortak yönü mevcuttu: ilkinde öykü naklederlerdi bir diğerinde önlerinde olan bir seyirci topluluğu olurdu. İlerleyen zamanlarda ortaya, sinema ve gösterimleri daha sonrasında izlemeye olanak sağlayan sesi ve görüntüyü manyetik bant üzerine kayıt teknolojisi bulundu. Drama tarihi başladığı günden o güne kadar ilk kez oyuncu, seyircisinden ayrı kaldı. Seyirciden vazgeçilmemişti tabii ki, ancak seyircilerle çok farklı alanlarda bir araya geliniyordu. Rol yapan kişi kendisini de görebilir hale gelmişti. Fakat rolünü seyirci ile karşılıklı güzel iletişimin sebep olduğu kendini besleyen histen ve izleyicinin verdiği güçten uzakta, tek başına oynamak zorundaydı (Dmytryk ve Dmytryk, 2011: 138).

Oyunculuk neredeyse dünya kurulduğundan bu yana topluda bir şekilde kendine yer bulmuştur. Hemen hemen her dönemde çeşitli kültürlerde olan insanlar aracılığı ile gösterimler sayesinde oyunculuk kendine yer bulmuştur. Başlarda tamamen doğal sahneler ile kendini gösteren oyunculuk tiyatro gösterimlerinin başlamasıyla beraber oyunculüğün bu sahnelerde sergilenmesi ile sanat haline gelmiştir. Oyunculüğün tiyatro akabinde ilerleyen teknolojilerle beraber keşfi yapılan sinema perdesine geçişi, rol yapma diye anlattığımız oyunculüğün çeşitliliğini de bize sergilemiştir. Oyuncu tiyatrodaki izleyici önünde rolünü sahnelerken beyaz perdede tek muhatabı kameralardır. Beyaz perdede rol kişisi ile seyirci arasına objektif girmekte bununla beraber rol kişisi izleyici ile karşı karşıya gelmemektedir. Beyaz perdenin kendine has bir kurgusu vardır ve bu kurgunun temelini de oyuncu vardır. Filmde seyirci ile iletişimi oyuncu sağlar. Bu sebeple oyuncu olmadan sinema olmaz da diyebiliriz. Diğer taraftan Tiyatro dada oyuncu olmazsa olmaz bir sebeptir oyuncu ruh verdiği sanatın spesiyalitesini ve seyircinin ondan beklentisini karşılamalıdır. Tiyatro sahnesine mübalağalı bir sahne sergileyen oyuncu bunu sinemada yapamaz. Fakat sinemanın geçmişinde ki ilk gösterimlerde bu şekilde oyunlar karşımıza çıkmaktadır. O zamanlarda beyaz perdenin kendince bir kurgu oturtamaması ya da tiyatro oyunculüğünün tesirinde olması sebebiyle beyaz perde tiyatronun altında kalmıştır.

Ancak zaman içinde beyaz perdede bu oyun şeklinin mübalağa görüldüğü anlaşılmış ve değişik daha minimal bir oyunculuğun gerekli olduğu saptanmıştır (Solmaz* Yüksel, 2016: 582).

Sinema önceleri tiyatroyu içine alan bir sanat halinde ürün ortaya koysa da ilerleyen zamanlarda sinemanın minimal yapısının tiyatronun geniş yapısını kaldıramadığı görülmüştür. Ve bu gereklilikle birlikte sinema kendi öz haline kavuşmuştur. Ancak bu durumda oyuncu değişiklikleri yaşanır çünkü tiyatro sanatı ile bütünleşen bazı oyuncular sinemanı özüne ayak uyduramaz hal alır.

Rönesans'ın başlangıcı ile gelişen oyunculuk artık bir meslek haline dönüşmüş ve tiyatro sanatı gün geçtikçe ehemmiyetli bir hal almıştır. Aynı zamanda kadın oyuncular da yine *Rönesans* dönemi ile beraber bu sanat dalında mühim bir yer edinmiştir. *Tiyatroda ilk profesyonel kadın oyuncu ise yine bu dönemde oyunculuk yapan Isabella Andreini (1562-1604) olmuştur.* Gün geçtikçe tiyatro oyunları izleyicileri kitleler halinde peşinden koşturan büyük oyuncular var etmiştir. Tiyatroda bu tarz ilerlemeler kaydedilirken sinema sanatı ortaya çıkmış tiyatrodaki rol alan oyuncular kendilerini sonra ki nesillere aktarmak için sinema sanatına yönelmişlerdir. Bu oyuncuların bir bölümü sinema sanatı ile uyum sağlarken bir bölümü ise sinemanın kurallarına adapte olamamıştır. Zaten sinema sanatı da ortaya çıktığı ilk günden beri kendi oyuncusunu kendisi yaratmış belli özellikler dâhilinde *sinema oyuncuğu anlayışı* var olmuştur (Arslan, 2007: 27). Bununla birlikte sinema aktörleri ve aktrisleri var olmuştur (Akdede, 2018: 12-13).

Süregeleyen tarih boyunca birçok sanat dalını kendi içinde ayırabilmek imkânsızken söz konusu beyaz perde ise bu ayrım tamamen imkân dışı bir hal almaktadır. Tiyatro içinde bulundurduğu farklılık sebebi ile beyaz perdeyle aynı gibi görünse de gücü açısından beyaz perdeden farklıdır. Sinema izlemeye gider izleyici hayal dünyasına ışık tutan bir gösterime gider. Tiyatro seyircisiyse tamamen gösterimin içinde olur ve yönlendirilir. *Bazin*'e göre tiyatro izleyicisi, hortum gibi bir ışığın çevresin de dönen pervane böceği gibidir. Beyaz perdenin kuvveti bundan farklıdır merkezkaçtır. İzleyiciyi sonsuz bir evrenin içinde yönlendirir şekil verir. Sahne dekorları olmadan uçsuz bucaksız bir dünyanın kapılarını açar. Böyle baktığımızda *Andre Bazin*'in *dışavurumcu* filmlerin karşısında olması akıllıcadır. *Dışavurumcu* sinema, her şeyden önce soyuttur. Realiteden uzak ve tiyatrodaki gibi seyirciyi pervane böceği sınıfına indirger. Abartılı bir gösterim

seyirciye yön verir ve rahat alan kalmaz izleyiciye. Bunlardan sebeptir ki *Andre Bazin* tiyatronun beyaz perdede sergilenmesinin iyi olmayan sonuçlara sebep olacağını savunur. Hikâyelerden efsanelerden etkilenen oyunlar sıfırdan yazılan bir senaryonun yerine geçmez ama kabul görebilir. Fakat tiyatro beyaz perdeye dönüştüğünde sinemasallaşmış tiyatro gibi görebileceğimiz ne sineme ne tiyatro diyebileceğimiz farklı belirgin olmayan doğaçlamalardan ve yaratımlardan uzak bir tür çıkacaktır ortaya. Yeni bir sanat olan beyaz perdenin hali hazırda gelişmekte olması düşünüldüğün de tiyatro ve edebi sanatlar gibi geçmişi eskiye dayanan sanat dallarından etkilenmesi zaruridir. Ancak bu dalların pahasını eksiltmeden kendi pahasından ve kendine has şeklinden ödün vermeden gerçekleşmelidir (cinerituel.com).

Oyunculuk Antik Yunan'dan bugüne kadar farklı evrimler geçirmiş; oyuncular sahne yapısına, izleyici adedine, dekor, ışık, kostüm vs. gibi teknik değişimlere uymuş ve buna göre rol yapmışlardır. Beyaz perdenin bulunması ile izleyiciyle karşı karşıya oynama sanatının dışına çıkılmış ve kayıt altına alınan oyunların izleyiciye ulaştırılma olanağı oluşmuştur. Oyuncu objektif ile bir değişime girmiş bu genç teknolojiye uyum sağlamıştır (Oruç, 2014: 27).

Oyuncular kıyaslama yaparken gerek kendilerini gerek diğer oyuncuların icra ettikleri oyunu tiyatro oyunculuğu ile kıyaslar. Bu teknikler birçok ortak donanım taşısa da belirgin farklılıklar vardır diğer açıdan fazla oyun oynayan oyuncular uyum sıkıntısı çekerler. Çoğu her iki dala da açık olmasına rağmen birini diğerine tercih etmektedir. Oyun kişinin bakışına göre beyaz perde ve televizyon oyunculuğu çok farklı görünmese de gerçekten çok başka teknik koşullar içermektedir (Carter, 2011: 113).

Bu güne gelince profesyonel oyunculuk beyaz perde ve tiyatro oyunculuğu olarak kabul görmektedir. Oyunculuk tiyatrodan kendini ifade etme şekline girmeden öncesinde sadece bir oyun icra etme şeklindeyken sahneye taşınması sonrasında sanat adını almıştır. Tiyatro akabinde beyaz perdenin bulunması ile de oyunculuğun tiyatrodan objektif aracılığı ile beyaz perdeye taşınmasına neden olmuştur. Bu sebepten günümüzde işinin ehli oyuncunun ait olduğu iki mekân söylenebilir. İlki sahne oyuncusu ikincisi objektife oynayan oyuncu. Çekimin yapıldığı ya da oyunun sergilendiği mekân oyuncu tarafından fazla önem arz etmektedir. Bir tiyatro oyuncusu sahneye koyduğu temsili alanın rahatlığı ile daha ferah oynayıp istediği noktaya taşıyabilirken objektifin çekim alanının sınırlı

olması nedeniyle kamera oyuncusu daha kısıt bir çerçevede kendini sergileme imkânı bulmaktadır. Dolayısıyla ile oyununu belli sınırlar içine sokmaktadır. Bu sebeple oyuncu kendini sınırlamak zorunda kalmaktadır (Solmaz* Yüksel, 2016: 586).

Beyaz perde ve sahne oyunculuğu arasında bazı değişmeyecek farklar vardır. Örnek vermek gerekirse birkaç saatlik bir zaman dilimi boyunca kişiliğine gelişim katabilen sahne oyuncusunun aksine beyaz perde oyuncusu bu süregelen gelişimden yoksundur. Ara vererek yapılan çekimler henüz başlamadan kişiliğini geliştirmesi ve uygun hale getirmesi gerekmektedir. Çekim anında objektifin her detayı yakaladığı düşünülürse oyuncuların daha yumuşak ve daha baskılı bir oyunculuk yapmaları gerekir. Işık makyaj ve yumuşak çekim gibi çeşitlilik olmasına rağmen sinema oyuncularına daha kötü davranarak tüm eksikleri gün yüzüne çıkarır. Rolü oynayan kişi için beyaz perde hislerini aktarmakta sahne sanatçısına bakarak daha zor ve detaylı bir iştir. Sahne sanatında oyunu sergilerken mübalağa yapmak sahne sanatçısının işini daha kolay kılarken beyaz perde sanatçısının bunu daha az hissettirmesi gerekir. Bütün bu koşulların sebep olduğu engeller yüzünden ünlü sahne sanatçıları beyaz perdeye geçiş yapmamıştır (sinemaekol.com)

Beyaz perdenin en belirgin özelliklerinden bir diğeri de objektifin daima farklı açılardan çekim yapabilmesidir. Düşünüldüğünde objektif izleyicinin gözüdür. Bu sebeple izleyicinin görme açısı sürekli değişim göstermektedir. Tiyatroda böyle bir durum söz konusu değildir. Görüş açısı değişmez (Saliji, 2016: 59).

Mevcut anda sergilenen sahne oyunlarını kayıt altına alıp bunu televizyon aracılığı ile izleyiciye ulaştırma çabaları amacına ulaşamamıştır. Bu da beyaz perde ve sahne oyunculuğu arasında ki en büyük farkın bir kanıtı olarak literatürde ki yerini almıştır (Tucker, 2010: 33).

Sinemanın icadı objelerin hareketli bir şekilde izlenmesine imkân sağlarken sonra ki zamanlarda duygularında izletilebilmesi becerisine dönüşmüştür. Kurgu ve objektifin çeşitli şekillerde kullanılması sebebiyle önceden kullanılmayan yöntemler bulunup hislerin izleyici yansıtılabileceği çekimlere uygun hale getirilmiştir. Fakat Türk sineması için yöntem daha farklı gelişmiştir. Yeşilçam da izleyiciye güzel kadın yakışıklı adam olarak lanse edilen başkarakterlerin olması amaç edinilmiştir. Bu amaçla da sahne oyuncusu tıpkı sahne oyuncu gibi yüzünü objektife dönerek oynayıp objektifi öncelikli saymıştır. Kamera sabit çekim yaparken oyuncu hareket halinde olmuştur. Kişilerin

hislerini yansıtmak, rol kişinin yüzünü net şekilde izleyiciye göstermek şeklinde onay gördüğünden beyaz perde oyuncusunun, özellikle replikleri söylerken ve oynarken yüzü objektife dönük rol sergilemesi istenmiştir. Karışık hislerin objektife yansımaya müsaade edilmemiş kalıplaşmış jest ve mimiklerle hislerin aktarımı söz konusu olmuştur. Alan derinliğinin sebep olduğu olanaklar izleyicinin başrol oyuncularının simasını fazlaca görmesini sağlamak için yok sayılmış kesmelerle ve netlik ayarının kaydırılması ile de karakterler ayrı ayrı gösterilmiştir. Türk sinemasında öznel bakış kullanımından ziyade nesnel bakış tercih sebebi olmuş ve izleyiciye hislerin yansıtılması bir kere daha sekteye uğramıştır (Buğdaylı; 2015: 102).

Beyaz perde oyuncularını rol yapıyor gibi davranmalı ancak seyirci rol yapıyor gibi anlamamalıdır. Ancak farklı bir durumda da rolü oynayanın kendini yabancı hissetmesi söz konusu olabilir. Rolü yapan can verdiği karakter gibi hissettirmelidir. Seyircinin genel alakası oyuncular üzerine olsa da çoğu sinema eleştirmeni ve yönetmenin görüşü oyuncu katkısının arka planda olması gerektiği yönündedir. Sebebi ise sinemanın görüntü sanatı olmasıdır. Rolü yapan kişinin hedefi sinemada inandırıcı olmasıdır. Rolünü çok iyi ortaya koyan bir oyuncunun hayal gücüne duygulara ve hayat verdiği karakterin bütün özelliklerini anlayan bir hisse sahip olması gerekmektedir. Gerek sinema gerek tiyatro oyunculuğu teknik olarak aynı eğitimden geçmelidir. Sonraki aşamada araçların çeşitlenmesinden dolayı meydana gelen farklılığın oyuncu tarafından bilinmesi gerekmektedir. Bu farklılıkların farkında olan ve iyi bir eğitimden geçen oyuncunun sinemada başarılı olması kaçınılmazdır. Beyaz perdenin ilk zamanlarına baktığımızda tiyatro oyuncuları beyaz perde tekniklerini bilmemesinden kaynaklı sinema oyunculuğuna bir katkıları olmamıştır. Kuleşhov (1974: 8)'a göre sinemada çalışan kişilere temel kuralların verildiği bir eğitim kaçınılmazdır. Bu eğitimle sinema oyuncuları daha başarılı olacaktır. Bu eğitimin sonucunda sanatın gerçekliği üst düzeye ulaşacaktır (Uluyağcı, 2001: 49).

Tiyatroyla belli özellikler birbirinden ayrılırlar da ikisi de kendi özellikleri yönünde doğrultusunda bir mana ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda beyaz perdenin ana amacı bir olayda ki karakter ve nesneleri içeriğin dramatik durumuna uygun hale getirip izleyiciyi ilgi merkezine yöneltmektir. Bundan dolayı filme konu edilen yapıtın istikrarlı ara vermeden düzgün makul bir görsel ve işitsel düzende anlatılması sağlanmalıdır. Sinemada aynı tiyatro gibi ürettiği anlamın izleyiciye aktarılması için oyunculuk kullanır.

Fakat beyaz perde oyunculuğu ile sahne oyunculuğu arasında genel farklılıklar mevcuttur. Sinema oyunculuğunun temel özelliği oyunun bölümler halinde farklı zamanlarda oynanması ve ara ara sergilenen bu performansların kurgu yapılarak tek parça haline dönüştürülmesidir (Zor, 2009: 33).

Tüm bu farklılıklara rağmen oyuncunun sorumluluğu seyirciye karşıdır ister tiyatro ister sinema oyuncusu olsun fark etmez. Bu nedenle rolünü hangi sanat üzerine yapıyorsa yapsın başlıca amacı duyguları iletmek için izleyici ile etkili biçimde iletişim kurmak olmalıdır. Bu sebeple oyuncu kendini hem beden hem ruh açısından oynayacağı role hazırlamalı oynadığı karakterin yerine geçebilmelidir (Zor, 2009: 40)

Oyuncu her yerde oyuncudur ancak sergilediği sahne sanatına göre farklılıklar gösteren özelliklere uyum sağlamalıdır. Duygularını, beden dilini, yüzünü çok iyi kullanabilmelidir. Tiyatro sahnesinde bir oyun sergileniyorsa bu canlı bir oyundur ve hataya yer verilmemelidir çünkü tekrarı yoktur, sinema oyunculuğunda ise kameranın her açıdan çekim aldığı unutulmamalı ona göre uyum sağlanmalıdır. Neticede oyuncunun görevi kendine verilen senaryodaki kişiyi yaratmak ve onun duygusunu seyirciye sunmaktır.

1.3. YILDIZ OYUNCU OLGUSU

Geçmişten günümüze kadar toplumlar içlerinden belirli kişileri farklı özellikleri sebebiyle diğerlerinden daha farklı ve erişilmez konumda görmüştür. *Büyük İskender'den Hun İmparatoru Atilla'ya* kadar geçmişte çok fazla temsili olan bu bireyler hem başarı hem de kitleleri arkasından götürecek özellik ve karizmaya sahiptir. *Max Weber'e göre karizma, olağanüstü bir nitelik ve bu niteliğin bir kişiye atfedilmesidir.* Bu özelliklerle kişi diğerlerinden farklılaşır bu sıra dışılık ise toplumların o kişiye verdiği değer ile gerçekleşir. Weber'e göre karizma olgusu diğer tüm özelliklerden farklıdır. Örneğin iyi biri de kötü biri de karizmatik olabilir. Mühim olan birey karizmatik özelliğiyle insanları büyüleyecek ve onları peşinden koşturacak güce sahip olmasıdır (San, 1971:74 Akt. Serter, 2016:374).

Yıldız kavramının karşılığındaki kişilerin aslında önceden bir otoritesi yoktur. Halk içindeki sıradan insanlardır. Ancak star ışığı olan kişiler o sıradan insanlardan sıyrılarak önemli kişiler haline gelir toplum tarafından ikonlaştırılırlar. Starların yaptığı bir şey

yoktur onları star yapan farklı çekiliği ve toplumun onlara yüklediği anlamdır. Onlar hiçbir şey yapmadan da üst düzey etkiye sahiptirler. Hatta çoğu zaman toplumlar tarafından ilahlaştırılırlar. Ve Tanrı gibi erişilmezdir aslında. Starların devamlılık göstermesi de yine onları star yapanların bu ilgisinin devam etmesine bağlıdır. Ancak her toplumda yıldız kavramı yoktur, örneğin Dyer ise kapitalist olmayan toplumların yıldız üretemeyeceğini savunur. Zaten yıldız kavramın toplumun belirlediği güzel ve yakışıklı kavramlarına uyan kişiler olması da bunun bir göstergesidir. Kitle kültürünün yaygın olduğu Amerika çıkış noktasını oluşturur. Yani yıldız olgusu aslında kapitalist sistemin hâkimiyet gösterdiği zamandan günümüze kadar kendini gösterir. Bu yıldız olgusu Amerika'da sinemanın yoğunlaştırılmasına bağlı olan zaman diliminde kendini daha net gösterir. O dönemde sinemanın saygınlığı azdı yoksul kesimin eğlencesi sinema iken, burjuva genelde tiyatroyu tercih ederdi. Sinemacılar orta sınıfı sinemaya çekip sinemanın saygınlığını artırmak için ilgi odağı olan tiyatro oyuncularının rol aldıkları filmleri sunarak izleyicinin dikkatini çekmeye çalışır (Yüksel, 2001: 23).

Sinema ile kitle kültürünü kitleleri eğlendirme bakımından ilişkilendirebiliriz Hollywood sistemi de kitleleri eğlendirmek için kurulmuştur. Kar amacı güden bir kuruluştur. İşte Hollywood'un kitle kültürü için oluşturduğu bu üretim sistemi yıldız olgusu oluşumunda ve hükümeti destekleyecek şekilde oluşmasının orantısal bir ilişkisi olduğu savunulabilir (Kırel,2010:309).

Türkiye'de ise modernleşme kavramı Cumhuriyetle birlikte gelir. Dönemde sinemasal olarak ilk yıldız Cahide Sonku'dur. Toplumla yıldız arasındaki ilişkiye de yıldızın toplumun ürettiği kişi olarak bağdaştırabiliriz.

1960'lı seneler star kavramının diğer bir söylemle yıldız olgusunun fazlaca yaşandığı senelerdir. Bu senelerin güzel ve yeteneği olan oyunculara kapı açan sinemasal üretimde yönetmen ve yapımcılar star avına çıkmakta izleyicinin benimseyebileceği kişileri bulmak için çoğu zaman sokak sokak gezmektedirler. Starlar ve rol aldıkları filmler adeta izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Bu etkileyici durumun arkasında magazinsel basında renkli kuşe kâğıt baskıları hanelere girmekte ve yıldızların yaşamlarını imrendiren haberlerinde etkisi yadsınamaz boyuttadır. Ünlü olmak paraya şana şöhrete ulaşım basit şekilde toplumda bir üst seviyeye çıkıp zengin olmak anlamı taşımaktadır. Dergilerde yapılan yarışmalar ya da çevre ile tecrübesi olmayan isimlerin

hele birde güzelse ve şans onunla birlikteyse yapımcılarla anlaşma yapacak boyutlara gelmeleri söz konusu olmuştur. Normal hayatta sıradan bir yaşam süren insanların güzellikleri sayesinde fark edilmesi ile birlikte star olmaları bilinen bir gerçekliktir ve haşan hikayeleri normal insanın aklını karıştıracak ve o insana hayal kurdurtacak kadar büyüdür. Öyle ki birinin büyüleyici güzelliğinden bahsedildiğinde artist gibi deyimi dilimize yerleşmiştir. Magazin basınında starların yaşamlarına ünlü olma hikâyelerine, oturdukları yerlere, giydikleri kıyafetleri hangi mağazadan aldıklarına kadar bir sürü etkileyici hikâye normal insanların yaşamlarında bir beklenti içerisine girmelerine sebep olmakta ve aldatmaktadır. Günlük hayatta bu oyuncuların normal insanların rol modelleri olarak da görevleri vardır. Sinema yaşamın her yerinde ümitlerde hayallerde ve hayatın tam merkezindedir. Sözün özü star anlayışı 1960'lı senelerin en önemli olgularından bir tanesidir (Kirel, 2005: 69).

Türk sineması Yeşilçam dönemini ele aldığımızda ki bu döneme 60 ve 80'li seneler aralığı diyebiliriz oyunculuk konumu ile ilgili karşılaştığımız problemler mevcuttur ve bu problemleri ele almadan sağlıklı bir sonuç çıkarmamız olanaksızdır. Diğer ülkelerde olduğu gibi Türk sinemasında da starlık dönemi olmuştur. Bunu şu şekilde de açıklayabiliriz bu dönem filmlerde rol alan başkarakterlere izleyicinin verdiği destekle hızlanan ve bu bağlılıktan beslenen bir dönemdir. Bu durum daha büyük perspektife yaydığımızda ilk olarak sessiz İtalyan filmleri sonrasında Hollywood da izlenebildiği gibi star başrol ya da yıldız oyuncu çok inandırıcı başarılı yahut kendine has olmak zorunda olmamıştır. Oyuncuları başarıya taşıyan ve yıldız statüsüne çıkartan özellik güzel ve de yakışıklı olmasıdır ya da dışarıya yansıttığı kendine öz karakteristik özelliklerini güzelliği ya da yakışıklılığı ile harmanlayıp izleyicinin dünyasında yarattığı o büyüleyici özellik ve çekiciliktir. Ve bunun sağlanmasında tanıtımın yadsınamaz bir katkısı vardır (sinekutuphane.wordpress.com).

Türk sinemasında yıldız oyuncu olgusunun oluşmasına sebep olan en önemli etken bölge işletmeciliğidir. Bölgesel işletmecilik iktisadi ve toplumsal şartların netleşmesiyle yoğunlaşmıştır. Bu sistemin ana merkezinde toplum bulunmaktadır. O zamanlarda şimdiki gibi destekçiler olmadığı gibi devletinde beyaz perdeyi destekleyici bir düşüncesi yoktur. Filmler izleyiciye gişelerden satışı yapılan biletlerden elde edilen gelirle çekilmektedir. İzleyici filmleri çekilmesine maddi desteği bu şekilde sağlarken kendi beğenisini ve istediği tercihleri de yapımcılara sunmaktadır. Öyle ki filmlerin konusundan tutun

başrolleri bile halk belirlemekte yapımcı da bu tarzda filmler çekmektedir. Böylesi bir sistemde de ister istemez film içeriklerinde kalıplaşma oyunculara da starlaşma meydana gelir (Yağız, 2006: 62).

Bir ülkenin sineması o ülkenin toplumsal yapısından, sosyolojik yapısından, kültürel kodlarından bağımsız düşünülemez. Halk beyaz perdede kendisini görmek ister bu nedenle yapımcılar içinde bulunduğu toplumu sinemasına yansıtır. Bu şekilde sinemanın konusunu sinemayı izleyenler belirlemiş olur. Yine aynı şekilde seyirci sevdiği benimsediği karakteri sürekli sinemada izlemek ister bu şekilde de yıldız oyuncu kavramı kendini gösterir.

60'lı senelerde Türkiye'nin içinde olduğu politik ve sosyal ortamın sebep olduğu özdeşleşmeyle sinema arasında koşutluk kuran *Büker ve Uluyağcı* (1993: 24-25), 60'lardan itibaren Türkiye'de bir toplum kültürünün oluşumuna değinilebileceği ülkenin bu şartlara uygun olarak Türkiye'de yıldız çokluğu yaşandığını belirtmektedirler. O senelerde sinemanın kitlelere ulaşması sonucunda dramalarında etkisi çoğalmıştır. Özellikle dönüşüm öyküleri anlatan ve bu öyküleri sevgi aşk ile yapılandıran melodramlar star sistemi ile eşleşmiştir. 60'larda Türk toplumunun benimsediği kendinden bir şeyler bulduğu kadın star adayları *Türkan Soray, Hülya Koçyigit, Fatma Girik, Filiz Akın'dır*. Bu kadın başrollerin dördü içinde çeşitli sosyal ve kültürel öneriler ve bazı özellikler kurulmaktadır. Hepsi ayrı ayrı gerek karakter değerleri, özellikleri ve temsilci gibi seçildikleri anlaşılmaya vardıkları kendi izleyici kitlelerini kişileştirmeye çalışırlar. Bundan sebep bu anlayışın bir sonucu olarak dramatik oyunculuk net bir şekilde oluşur (Gledhill, 1991: 219). *Melodram oyunculunun geleneğinde, içsel hislerin nesneleşmesinin öneminden ve kişisel bir duygunun genele özgü bir gest ile birleştirilmesinden söz etmektedir*. Bu bağlamda, melodram özellikte ki kurgularda oyunculuk, anlatım fonksiyonu ve toplumsal bir kurgunun yaratılması ile değil bununla beraber kalıplaşmış oyuncu kimliği ile var edilmektedir (Aktaran: Künüçen, 2015: 29-30).

Star olgusu dediğimiz kavram Türk sinemasında da özellikle Yeşilçam döneminde boy göstermiştir. Yakışıklı ve çok güzel olan başroller sadece filmlerde değil sinema dergileri ve günlük çıkan mecmualarda da toplumun karşısına sürekli çıkmışlardır. Onlar toplumun kendine rol model aldığı isimler olmuşlardır. Toplum starların giyim

kuşamlarına ve hareketlerine özenir hale gelmiştir neredeyse. Filmler başrol isimlerine göre pazarlanır izleyici sinema salonlarına sadece onları izleyebilmek için gelmiştir. Başroller istedikleri senaryolarda oynar istedikleri yönetmenle çalışır alt kadroda ki oyuncular istekleri doğrultusunda kadrodan çıkarırdı. O dönemlerde oyuncular da rol yeteneği değil güzellik ve yakışıklılık ön plandaydı. Farkında olmadıkları bir bağımlılık altındaydılar. İzleyici oyuncuyu sevdiği rolde izlemeyi tercih eder farklı bir rolde oynamasını benimsemediği için yıldızlar popülerliklerini korumak amacıyla durmaksızın film çekmek zorunda kalmışlardır. Bir nokta da bu sebepten dolayı oyuncu yeteneklerini sergileyebileceği bir alan bulamamıştır. Az bir zamanda çekimi yapılan filmlerde tekrardan masraf olmaması adına tercih edilmez ve starlara aynı türde roller verilirdi (kulturfayasi.com).

Böylesi bir sistemde esas belirleyici olan tabii ki izleyici kitesidir. Filmlerin konusuna yön veren oyuncuyu star yapan halktır. Star ile izleyiciler arasında aynı ve sürekli ilerleyen ve gelişen bir olay vardır. Öyle ki star halkın içinden çıkmakta ve toplumun bu kişiye yüklediği değer onu star yapmaktadır. Bu sebeple yıldız halkın değerlerini gözeten ve onun ihtiyaçlarına cevap verebilen bir karakter ortaya koymaktadır. Toplumun her beğendiği oyuncu yıldız olamaz, oyuncu star olmak için çok daha fazla özelliğe sahip olmalıdır. Star olan isimde halkın o zamanda ihtiyaç duyduğu büyük beklentisine cevap veren bir özelliği olması gerekmektedir. İzleyici ile iletişim kuran bir elektrik de olmazsa olmazlar arasındadır. Güzel ya da yakışıklı olmasının yanı sıra halk ile bağ kurabilmeli ve yaydığı enerji ile halkla bütünleşebilmelidir. Örneğin *Muhterem Nur* halkta yardımsever, şefkatli, üzülme, acıma ve bağrına basma duygularını uyandırabilen bir yıldızdır. Beyaz perdede can verdiği rollerle birlikte güzelliği tavır ve davranışları hissettirdiği duygu ile yakınlaşmaktadır. Bu sebeple izleyici ona inanır çok sever çünkü gerçektir ve çok samimidir (Yağız, 2016: 62).

Yıldız olgusuyla ilgili çoğu çalışmada sinemada yıldızın işlevi ve yıldızların imgeleriyle alakalı yorumlara rastlanır. Starın beyaz perde endüstrisinde anlatsal görseelliğe benzeyen bir işlev üstlendiği ve film başrolünün filmin konusu hakkında bilgi verdiği, bir anlamda sinemaya davet anlamını taşıdığı doğrudur. Yıldızların imgeleriyle izleyici üstünde etkin olduğu aşikârdır. Bu şekilde değerlendirdiğimizde izleyici filmin ismi tanıtım afişi ve oyuncusu aracılığıyla salona girmeden önce izleyeceği filmin içeriği hakkında bir öngörüye sahip olarak gelir ancak buna rağmen merak içerisinde koltuğa

otururdu. Sadece başrol oyuncularını bile filmle ilgili izleyicinin bir fikir sahibi olmasına sebep oluyordu (Kirel, 2005: 76).

Türk sineması da kendi yıldızlarını çok kısa bir zamanda yaratıp izleyiciye empoze ederek toplumda bir sistem kurdu. Bu başlangıç *Cahide Sonku* ile start almaktadır. Yeşilçam'ın şaşalı senelerinde bir tecimsel film ortaya konduğunda önemli olan ne içeriği ne de yapımıydı mühim olan filmde başrol oynayan oyuncularla onlara filmde destek sağlayan bir bölüm karakter oyuncusuydu. Kaldı ki başrol harici olan bu alt kadro oyuncuların karakter oyuncusu olmasına dikkat edilirdi. Öyle ki başrol oyuncusu ne kadar garanti ise alt rollerde görev alan karakter oyuncularını da birer garantör olurdu, bkz. *Ahmet Tarık Tekçe – Kemal Film', Erler Film' ve sonrasında Arzu Film'in yapımlarında olduğu gibi*. Avans almak için ve çoğu zaman onların klişelerine ayak uydurarak filmin adı türü belli olmadan oynayacak yıldız oyuncular belirlenir ve bu yapımcılarla paylaşılır ücretler alınır hikâyeler yazılır ve filmin çekim aşamasına geçilirdi, iki *Ayhan Işık*, iki *Türkan Şoray*, bir *Fatma Girik* vb. bazında (yenifilm.net).

1970 senesinde 'bölge işletmeciliği' sinema dünyasının büyük bir kısmını egemenliği altına almıştır. *Bu sistemde, Anadolu altı bölgeye bölünmüştür (İstanbul, Ankara, Adana, İzmir, Samsun ve Zonguldak)*. Bölgelerin kendi içinde barındırdığı illerde film dağıtımını, o bölgenin işletmecisi üstlenmektedir. Bu oluşumun güzel olan bir yanı da bir yıl içinde az film çekebilecek bütçesi olan yapımcılara da destekleyici olmasıdır. Bu durum filme para bağlayan işletmecilerin filme direk dâhil olması ya da müdahale etmesi demektir. Bölge işletmecileri filme başlanabilmesi için ön ödeme yapar yapılan ön ödemenin miktarı filmlerin gişe satışından elde edilmesi ön görülen gelirin yüzde 40'lık dilimidir. Kaldı ki genelde yapımcılar aldıkları bu avans sonrasında film gösterimi sonrasında tekrardan bir ek ödeme alamazlardı. Ekstra para alma durumları çok bilet satılmasına otomatikman filmin popüler olmasına bağlıydı. Bu sebeple yapımcılar bölge işletmecileri tarafından belirlenen izleyicinin taleplerini göz önünde bulundurarak talebe uygun filmler yapmaya dikkat ederlerdi. Türk sinemasında star oluşumunun var olmasında en önemli unsur bu olurdu. Oyuncunun yıldız olabilmesi için tek şart yakışıklı ya da güzel olması değildir. Toplumsal değerlere ve beklentiye cevap verebilmesi de önemlidir. Çünkü halkın benimsemesi halkla bütünleşmesi mecburi idi. İzleyici bazı oyuncularını hep aynı rolde görmek istedikçe Türk sineması da kalıplaşmakta oyuncular

yıldızlaşmaktaydı. Türk sinemasına bu açıdan baktığımızda ilk yıldız *Ayhan Işık'tır* (novicinema.com).

Dönemde kendini gösteren yıldız oyuncu kavramı bölge işletmecileri için büyük kar sağlamıştır. İzleyici yıldız oyuncuyu seçer ve onun peşinden giderdi. Yapımcılarda izleyiciyi sinema salonuna çekmek için o yıldız oyuncuyla anlaşır. Durum artık önce oyuncu ile anlaşır sonra senaryo yazmaya çevrilmişti. Ve yönetimde yıldız oyuncuya göre seçiliyordu. Senede 10-15 arası film de oyunculuk yaptıkları görülürdü.

Yıldızcılık sistemi rantabilite yani garanti getiriyorsa da bir furyanın oluşmasına da sebep olmaktadır. Yapım şirketleri ister küçük ister büyük olsun izleyici tarafından sevilen starları kendi filmlerinde yer vermek ister. Bu sebeple yıldız oyunculara olan talep artar ve yıl içinde çevrilecek film sayısı çoğalır. Temelde yıldız fazla film çekmez ama Yeşilçam'da star oyuncunun ortalaması yılda 12, 14 filme kadar yükselirdi (sinematikyesilcam.com).

“50’li yıllarda ortaya çıkan star olgusu, 60’larda üretim biçimini etkilemeye başlamıştır. Filmlerde oyuncuların aldıkları ücretlerde büyük artışlar olmuş filmler kadın erkek fark etmeksizin başrollerin ismi ile anılmaya başlanmıştır Ayhan Işık, Sadri Alışık, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Ediz Hun, Muhterem Nur, Eşref Kolçak, Fikret Hakan üne kavuşan starlardan birkaçıdır. İsmi Türk sinema tarihine geçen bu oyuncularda işletmecilerin talebi doğrultusunda belirle rollerle özdeşleşip hemen hemen hep aynı rolü oynamak zorunda kalmışlardır. Birçoğu kendi sesini kullanmayıp yerine dublör kullanmıştır. İzleyicinin talebi ile neredeyse kendi seslerini kullanmaz izleyicinin istediği gibi konuşurlar. İzleyici starları kiminle yakıştırırsa filmleri onlarla beraber çekmek zorunda olmuşlardır. Aşikârdır ki yıldızlar üstünde ki bu oyuncu kalıplaşmasının en temel nedeni ekonomik sebeplerdir çünkü ismini saydığımız büyük starlar bölge işletmecilerinden yapımcıların aldıkları avanslarla hayatlarını sürdürebilmekteydiler. 62 ve 63’lü senelerde bir filmin yapım ücreti 250,000 TL’ye kadar gelmiş savaş öncesi ve sonrası maliyet ücretlerine bakıldığında neredeyse 12,5 katına çıkmıştır ortalama olarak. Ancak bu yükseliş filmlerin içeriğinde ki bir düzelmeye sebep olmamış starlık olgusundan dolayı artıştan kaynaklanan ücret oyunculara gitmiştir. 250,000 TL’lik bir filmin yıldızlara verilen bölümü tüm giderin neredede ise yüzde 32 sini yutmaktadır; bu tutarda en az hisse teknik ekibe gitmektedir.

Günümüzde ünlü bir yıldızın aldığı ücretle 55'li yıllarda bir film çevrilirdi.” (Özön, 1995: 339).

İzleyici filmde izlediği karakterle kendisini özdeşleştirmektedir bu sebepten yıldız oyuncuların hal hareket ve davranışları ile güzel örnek olması gerekmektedir. Oyuncu izleyicinin bakış açısına göre kendisinin olamadığı gibi ve kendisinin yaşayamayacağı yaşamın parçasıdır. Tabii hepsi halkın değerlerine dokunan yaşamlardan uzak namuslu eli açık ve iyi insanlardır yani toplum onları böyle görmektedir. Oyuncuları star yapanda halkın bu tipte ki insanları görme isteğidir (novicinema.com).

Star hayat verdiği karakterlerle edası ve davranışlarıyla toplumun beklentisine arzularına ve özlediklerine cevap veren o zamanın özelliklerini ve ruhunu kendinde barındıran oyuncudur. Yıldız oyuncu içinde saklı olan özü kameraya yansıtmakta ve izleyici onda kendisinden bir parça bulmaktadır. Yıldızın ekranda yarattığı kişilik ve karakter izleyici ile bir bütün olmalı toplum ile arasında duygusal bir yakınlık oluşmalı kıyafeti saç ve makyajı ile tarz olmalı toplumda hayranlık uyandırmalıdır. Star görüntüsü tarzı ve beşeri ilişkileri ile izleyicinin yaşayamadığı hayatın ya da gerçekleştirmek için hayalini kurduğu hayatın bir nişanesi haline gelmiştir (Yağız, 2016: 64-65).

Türkiye’de ilk kadın film yıldızı ve yönetmeni *Cahide Sonku*’dur. 27 Aralık 1916 senesinde dünyaya gelen *Sonku*’nun babası ve dedesi orduda yer almış, *Yemende* ’ki görevlerinden sonra *Sonku* ile ailesi *İstanbul*’a yerleşmişlerdir. *İstanbul*’a geldikten sonrasında *Sonku*’nun babası evden ayrılmış ve *Sonku* annesi ile birlikte yaşamaya başlamıştır. O sıkıntılı senelerde *Sonku* eğitim tercihini tiyatrodan yana kullanmıştır. *Halkevleri Tiyatrosu*’nda ve *Osmanlı*’nın ilk konservatuarı olan *Darülbedayi*’de eğitimi almıştır. *Cahide Sonku* aldığı eğitimler sonrası sahneye koyduğu oyunlarla *Muhsin Ertuğrul* un dikkatini çekmiş onun desteği ile *İstanbul Şehir Tiyatrolarında* göreve başlamıştır. *Soku*’ nun ilk oyunu "*Yedi Köyün Zeynebi*" dir. Ertesi yıl *Ertuğrul*’un yönetmenliğini yapmış olduğu "*Söz Bir Allah Bir*" adlı filminde oynaması ile beraber ülkenin ilk kadın sinema oyuncusu haline gelmiştir (tarihiolaylar.com).

Türk sinema tarihinin ekol yönetmenlerinden *Muhsin Ertuğrul*, sektöre girişinden son zamanlarına kadar *Cahide Sonku*’ya destek oldu. Eşi *Neyyire Hanım Cahide Sonku*’yu hep kısılandı. *Cahide Sonku* hep büyük hayranlık ve sevgi beslediği *Muhsin Ertuğrul*’a karşı özel bir duygu beslemiyordu. *Muhsin Ertuğrul* eşi *Neyyire* hanımın

vefatından sonrasında *Cahide Sonku*'ya evlilik teklifinde bulundu ancak teklifi *Sonku* reddetti (posta.com.tr).

1935 senesinde çekimi gerçekleştirilen ve Türk film literatürüne ilk köy filmi olarak adını yazdıran *Bataklı Damın Kızı Aysel* filmi *Cahide Sonku* ya Türk sinemasının ilk yıldız oyuncusu ünvanını gerçek anlamda kazandırmıştır. 1949 senesinde rol aldığı *Fedakâr Ana* filminin çekimi sırasında filmin yönetmeni *Seyfi Havaeri* hastalanınca filmin çekimlerini *Cahide Sonku* bitirdi ve ondan sonrasında hem oyuncu hem de yönetmen olarak filmlere imzasını attı (www.biyografi.info).

Cahide Sonku yaşamının geriye kalan bölümünde bir süre daha *İstanbul Şehir Tiyatrosunda* çalışmış ancak bu zaman süresinde alkol problemi de çoğalmıştır. Alkol bağımlılığı iş hayatında ki düzeninin disiplininin bozulmasına ve gelen tekliflerin neredeyse bitme düzeyine gelmesine sebep olmuştur. Çok zor günler geçirmekte olan *Cahide Sonku* 18 Mart 1981 yılında *Alkadraz sinemasında* rahatsızlanmasıyla hayatını kaybetmiştir (tarihiolaylar.com).

O dönemlerde ki kadın starlar *Sezer Sezin*, *Neriman Köksal*, *Muhterem Nur*, *Belgin Doruk*'tur. *Sezer Sezin* 1945 senesinde *Hürriyet Apartmanı* filmi ile figüran olarak sinemaya adım atmıştır. *Damga* filmi ilk önemli filmidir. Parlادığı film ise 1949 da çekilen *Vurun Kahpeye*'dir. Filmde *Sezer Sezin*'in güçlü karakteri ile *Lütfi Akad*'ın yönetmenliği birleşmiştir. *Sezer Sezin* sonrasında sinemada makulen kadın karakterine hayat vermiştir. *Şoför Nebahat* filmindeki rolü ona bu karaktere can vermeyi kazandırmıştır. *Metin Erksan*, bu karakterle *Sezer Sezin*'in gerçekte var olan korkusuz sağlam ve güçlü karakterli kadın kimliğini öne çıkarmıştır. İzleyicide bu karakteri benimsemiştir. Çünkü *Sezer Sezin*'in filmdeki kimliği tip ve karakter özellikleri taşımaktadır. *Neriman Köksal* sinemaya 1950 yılında *Çete* filmiyle merhaba demiştir. Yönetmen *Çetin Karamanbey*, *Neriman Köksal*'ı *Çete* filmi için gereken erkek gibi kadın tipine uygun bulmuştur. *Neriman Köksal* filmde *Rus Prensesine* hayat vermekte, ata binmekte ve çok iyi silah kullanmaktadır. İri yapılı vücudu, sarı saçları ve sert tavırları ile bu rolle uyumuştur. *Neriman Köksal*'ın fiziği, dışa vurduğu tavır ve davranışları onu önce "erkek gibi kadın", sonra da "vamp-kötü kadın" tiplmesiyle yıldız yapmıştır. *Çetin Karamanbey*'in *Neriman Köksal*'da fark ettiği özellikler izleyiciyi tarafından da benimsenmiş ve izleyici bundan sonra ki karakterlerde aynı olguyu beklemiştir Türk

sinemasına beni mahvettiler filmi ile giriş yapan *Muhterem Nuru Muhterem Nur* yapan film *Üç Arkadaş* 'tır. *Üç Arkadaş* filminin yönetmeni *Memduh Ün* temiz masum ve ezilmiş duruşunun filmde ki kör kız rolünü seyirciye tam olarak yansıtabileceğini düşünüp *Nur*'u filme dâhil etmiştir. İzleyici de *Muhterem Nur*'u o tipliklemeyle özdeşleştirmiştir. 1960'larda yıldız sistemi zirveye ulaşmıştır. Yıldız dergisinin 51 senesinde düzenlediği yarışmada birinci seçilen *Belgin Doruk Çakırcalı Mehmet Efe* ile sinemaya giriş yapmıştır. Söz konusu filmin hazinesidir. *Göksel Arsoy* ve *Ayhan Işık* ile muhteşem bir ikili oluşturmuştur. *Belgin Doruğu* *Belgin Doruk* yapan film ise 1959 senesinde *Göksel Arsoy* ile başrolünü paylaştığı *Samanyolu* filmi olmuştur. *Sadri Alışık* ve *Ayhan Işık* ile birlikte rol aldığı yönetmenliğini *Nejat Saydam*'ın yaptığı küçük hanımefendi serisi ile halkın gönlünde taht kurmuş ve Türk sinemasının *Küçük Hanımefendi*'si olmuştur (Yağız, 2006: 68).

Üstte adı geçen *Dârülbedayi* (*Darülbedayi-i Osman-î*), *İstanbul Belediyesine* bağlı ilk tiyatroya verilen isimdir (kuruluşu 1914). Müessese 1934 senesine kadar bu isimle anılmıştır. *İstanbul Belediye Reisi Cemil (Topuzlu) Paşa*, *İstanbul'un kültür hayatına yakışır bir konservatuar kurmak istemiş, teklifi Belediye Meclis Üyelerine* 'de kabul ettirmişti. Bunun için 3000 liralık bütçe ayrıldı. Fransız tiyatro adamı *Andre Antoine*, *Fransa'dan getirildi ve kendisiyle üç aylık bir sözleşme yapıldı. Konservatuar eğitimi iki ana konuya ayrıldı, müzik ve tiyatro bölümleri açıldı. 28 Haziran 1914'te İstanbul'a gelen Antoine, bir süre kuruluşla uğraştı, alınacak öğrenci adaylarının seçilmesinde bulundu* (tiyatromuzesi.org).

1915 senesinin Mart ayında düzenlenip kabul gören tüzüğe göre *Darülbedayi*'in okul olduğu ve öğrenim görenler için de bir sahnesi mevcut olduğu belirtilmiştir. Şöhretli edipler bir araya gelip sahnelenecek eserleri seçiyordu. 20 Ocak 1916 yılında uyarlama olan *Çürük Temel* sahnelendi. *Birinci Dünya Savaşı* ve mütareke senelerinde *Darülbedayi* etkilendi ister istemez ara sıra meydana gelen anlaşmazlıklar daha farklı sarsıntılara da sebep oldu. Ancak başta *Muhsin Ertuğrul*, *Behzat Butak*, *Vasfi Rıza Zobu*, *Mahmut Morali*, *İ. Galip Arcan*, *Raşit Rıza*, *Şadi*, *Küçük Kemal* olmak üzere sanat ateşiyle yanıp tutuşan bir kadro belediye meclisi, başkanları ve *Reşat Rıdvan*'ın destekleri ile de ocağı kapanmaktan kurtardı (ataturkilkeveinkilapları.com).

1927–1928 Tiyatro döneminde *Dârülbedayi'nin* başına *Muhsin Ertuğrul* geçirildi. Temsiller disiplinli, düzenli ve oyun seçimi çok daha iyi bir hal aldı. Yerli eserlere verilen değer çoğaldı; 1928–1929 döneminde *beş*, 1932–1933 döneminde *yedi* yerli eser sahnelendi. İlerleyen senelerde sahnelenen Türk oyunlarının sayısı gün geçtikçe arttı. 1930 senesinde *Büyük Millet meclisinde kabul edilen Belediyeler kanununun 5. maddesinin 59. fıkrası, tiyatro binası inşa etmeyi ve tiyatro topluluğu kurmayı «ihtiyarî» görev olarak belediyelere veriyordu. Böylece, bu kurum doğrudan doğruya belediyeye bağlandı. 1924 senesinde ki komisyon Dârülbedayi'nin «İstanbul Şehir Tiyatrosu» adını almasını kararlaştırdı. Kurum, belediyeye bağlandıktan sonra basında ve halk arasında Şehir tiyatrosu adıyla anıldı, ancak kurum Şehir Tiyatrosu adını 1934 yılında aldı (tiyatromuzesi.org).*



Resim 1.1. Ertuğrul Muhsin Bey'in Darülbedayi ile İlgili Açıklamaları.

Kurum gün geçtikçe kendini ilerletmeye ve sahnede yer alan metinleri farklılaştırmayı sağladı bu sayede önemli düzeyde gelişme kat etti ve izleyicisi de gittikçe arttı. 1971-1972 seneleri arasındaki dönemde kurum sahnelediği *beş oyunda 310,000 izleyiciye ulaşmıştı*. Bu demek oluyor ki oyun başına 270 izleyici düşmüştü. 1935 senesinde iyice gelişme gösteren kurum artık üç farklı sahnede izleyicisine hizmet veriyordu. *Tepebaşında komedi ve dram Fransız sahnesinde opera yine tepebaşında olan Asri sinemasında çocuk oyunları* sergilenmekteydi. Temsillerde *Pirandello, Çehov, Bernard Shaw, Dostoyevski, Tolstoy, Ibsen, Gorki* gibi yazarların da halka tanıtılması ve kazandırılmasına çalışılırken, Shakespeare gibi ünlü yazarların oyunlarında sahnelenmekteydi. Bir zaman belli rutinde süren temsiller bir zaman sonra bitirilerek komedi ve vodvillere geçildi. 1952 senesinde kurumun geliştirilmesi için *Avusturya* kökenli olan *Max Meinecke* göreve getirildi. 1959 senesinde tekrardan kurumun başına dönen *Muhsin Ertuğrul'un* 1966 yılına kadar görevde kaldı. *Muhsin Ertuğrul* görevde olduğu süre zarfında tiyatroyu halkın ayağına götürmeyi kendine görev edindi. Bu sebepten *Kadıköy, Fatih, Üsküdar ve Zeytinburnu* tiyatrolarını kurdu. 1943-1944 seneleri arasında sahneye konan *Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü* Türk tiyatro tarihinde rekora koşmuş 100 temsili aşan ilk yerli oyun olmuştur. 1944-1945 yılları arasında sahneye konan çeviri eser niteliğindeki *Edmond Rostand imzalı Cyrano de Bergerac*, temsil sayısı olarak 105 kere sahnelenerek çeviri dalında sergilenen eser kategorisinde bir ilke imza attı (tarihiolaylar.com).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ TARİHİ VE DÖNEMLERİ

Tarih, geçmiş zaman içerisinde oluşan olay ve olguları zaman belirterek, neden sonuca bağlı olarak açıklayan bir bilim dalıdır. Tarih bu tanım itibariyle kendine özgü olan bilimsel özelliğinin yanında aynı zamanda geçmiş hakkında bilgi veren bir hikâye konumundadır. İçinde bulunduğu toplum yansıtan hikâyelerle şekillenen sinema ise tarihi en etkili şekilde aktaran bir araçtır (Bağır, 2016:1).

Sinema tarih ilişkisinin önem arz ettiği konularda sinema dönemleri birbirini takip etmektedir, ilk dönem olan tiyatrocular dönemi kendi döneminin özellikleri hakkında izleyiciye bugün dahi bilgi aktarmaktadır. Tiyatrocular döneminin ardından gelen dönemlere kısaca değinilip çalışmanın asıl konusunu oluşturan 50-80 yıllarını içine alan dönemlerle ilgili araştırmalara yer verilecektir. Sinemanın altın çağı olarak adlandırılan Yeşilçam döneminde her sene bir önceki seneye göre daha fazla film çekilmiş ve sinema oldukça ilerleme göstermiştir. Ancak gelişen teknoloji ve ülkede yaşanan siyasi gelişmeler sinema sanatını sekteye uğratacaktır.

Türkiye’de hem ekonomik hem siyasal ve kültürel açıdan birçok değişim dönüşümün yaşanmış olduğu 60-80 yılları Türkiye’yi olduğu gibi Türk Sinemasını da oldukça etkiler, bu seneler sinema açısından oldukça önemli olayları içinde barındırır. Özellikle 60 ve 80 darbeleri halkı sosyal ve ekonomik oldukça derinden etkilemiş bu sıkıntılar sinemaya da yansımıştı. Bu dönemde ise her dönem de görüldüğü gibi dönemi içine alan filmler sinema da gösterilmişti. Türk halkının sorunlarını dile getiren siyasi içerikli filmlerdi bu filmler. *“Kentleşme, sanayileşme, yabancılaşıma, göç, gecekondu kültürünün ortaya çıkması, yoksulluk, işçi sorunu, sendikalaşıma, bireyin ve ailenin kent içinde aldığı konum ve kentli orta sınıfın oluşum süreci gibi büyük toplumsal değişimler Türk Sineması’nda kendini tüm boyutuyla hissettirmiştir.”* Türk sineması her dönemi sahnesine yansıtan toplumun içinde bulunduğu durumdan beslenen bir yapıydı (Tugen, 2014:159).

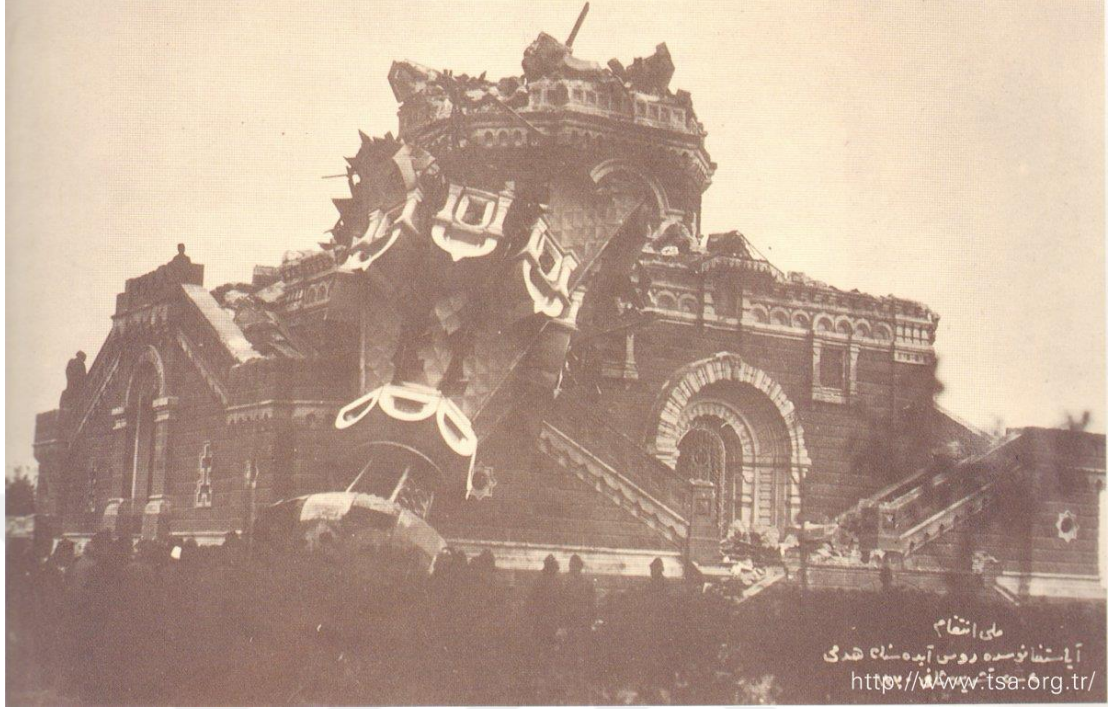
2.1. SİNEMANIN İLK YILLARI

28 Aralık 1895'te Paris'teki Grand Cafe'de Auguste ve Louis Lumière kardeşler, kendi icat ettikleri ve sinematograf adını koydukları alet ile halka açık ilk film gösterimini düzenlediler. Bu ilk gösterimi, sanatsal bir özellikten öte yeni keşfedilen bir cihazın özelliklerinin halka gösterilmesi gibiydi. Lumière'lerde yeni keşfettikleri cihazın özelliklerini tam anlamıyla algılayamamıştı. Bu sebeple yaptıkları filmler gündelik yaşamın kayıt altına alınması ile sınırlı kısa ve sessiz görüntülerdi. Fakat halk tarafından büyük bir heyecan ile karşılanması Auguste ve Louis Lumière'in bu cihazlarını, yetkili kıldıkları kameramanlarla dünyanın dört bir yanına gönderip bu "film gösterme" işini farklı coğrafyalarda kameraya alınan görsellerle insanlığa aktarmalarına sebep oldu (Yıldırım, 2014:2).

Sinemanın ilk yıllarında bulunan sinematograf isimli alet aslında sinema gösterimi için değil sadece yeni bir buluşun tanıtımı amaçlı gösterimdeydi. Bu buluş halk tarafından oldukça beğenilip merak uyandırınca buluş sahipleri bunu değerlendirmek ister.

Bu sebeple kendi dönemlerinde anlamlandırılmamış olsa da gelecek dönemlerde yüzyılın buluşu olarak kabul görecektir olan sinemanın kültürleri bir araya getirme özelliğini belki de farkında olmadan kullanmaya başlamışlardır. Bu sayede Lumière kameramanlarından Alexandre Promio Osmanlı topraklarında 3 – 25 Nisan 1897 tarihleri arasında 4 film kaydetmiştir. Bunlar: "Türk Piyadesinin Geçit Töreni", "Türk Topçu Birliklerinin Geçit Töreni", "Haliç Panoraması" ve "Boğaziçi Panoraması"dır. (Haliç ve Boğaziçi Panoraması'ndaki kaydırma hareketi sinema tarihindeki ilk travelling hareketi sayılmaktadır) (Yıldırım, 2014:2).

Tüm otoriteler bunu kabul etmese de genel görüş ilk Türk filminin "Ayastefanos'taki "Rus Abidesinin Yıkılışı" olduğu yönündedir. Osmanlı – Rus Savaşı sonrasında Rusların ilerledikleri son nokta olan Ayastefanos'a diktikleri zafer anıtı, "1914 senesinde I. Dünya Savaşı'na dâhil olan Osmanlı Devleti tarafından gövde gösterisi yapmak amacıyla yıkılır. Anıtın yıkılışı da bu atmosferi perçinlemek amacıyla bir Türk tarafından 150 metrelik belge filme çekilir. Bu isim önceki dönemlerde de sinemada yer alan ve o dönemde de, sinemayla ilgilenmiş ve yedek subaylık yapmakta olan Fuat Uzkınay'dır. 14 Kasım 1914, Cumartesi günü anıt yıkılırken ilk Türk filmi de çekilmiş olur (indigodergisi.com).



Resim 2.1. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı (BİSAV TSA Arşivi).

Osmanlı'da sinemayla alakalı bir başka önemli gelişmeye *Yanaki ve Milton Manaki* kardeşlerin çektikleri görüntülerdir. 35 milimetrelilik Bioscope N:300 kameralarıyla ilk kez 114 yaşındaki babaanneleri *Despina*'yı çekerek başladıkları film serüvenlerinin tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte, görüntülerin 1905- 1907 arasında çekildiği tahmin edilmektedir (Yıldırım, 2014: 2) Arşivlerimizde bulunan yapımcısının bilindiği günümüze kadar gelmiş olan bir filmimiz bulunmaktadır. Bu da Aslen *Makedonya* 'lı olan *Manaki Kardeşlerin* 5-26 Haziran 1911 'de *V. Sultan Mehmet Reşat* 'ın *Manastır ve Selanik* ziyareti sırasında çektikleri filmidir (Evren, 1995: 123). Aslı haber olan bu film *Makedonya Sinematek* 'inde himaye edilmektedir. Osmanlı'nın çok halklı yönetiminde ortaya konan bu sinema çalışmalarının Türk Sinema Tarihi içinde yer alması olağandır. O senelerde Manastır kentinin canlılığı, sanatla, politikayla ve yeni fikirlerle ilgili olayları hemen gündemine aldığı da bilinmektedir (Aktaran: Dinçer, 1996: 328).

Film sektörü ilk etapta sadece *Fransızların* yönetimindeydi. Zanaat aşamasını geçen *Charles Pathé*, 1900'de *Vincennes*'de bir film şirketi kurdu. Bu şirket sadece çekim ve gösterim malzemesi üretmekle kalmıyor; ham film üretiyor, filmlerin banyo edilmesi

için atölyeler kuruyor, hemen her yerde stüdyolar kurup çektikleri filmlerinin yayılmasını sağlıyorlardı. Bu gelişmeler *Léon Gaumont'un* ve "*Eclair*" şirketinin, *Charles Pathé'yi* örnek alarak sektöre girmelerine sebep oldu. 1908 senesinde *I. Dünya Savaşı* öncesine kadar tiyatro eserlerinin filme alınması moda oldu. *Fransız* tiyatrosunun tamamına yakını filme alındı. *Fransa*'daki bu gelişime paralel *İtalya*, *Rusya* ve *İsveç* hatta *Osmanlı* bile sinema için çok ciddi görmezden gelinemeyecek adımlar attı. Osmanlılar muhtemelen bir gölge oyunu olan *Karagöz-Hacivat'a* aşına oldukları için bu yeni icadı hemen bağrına bastı kabullendi. Öyle bir kabullenmeydi ki *Lumière* kardeşlerin 28 Aralık 1895'deki ilk gösterisinden birkaç ay sonra, *Yıldız Sarayı'nın* hokkabazlarından *Bertrand'ın* çalışmaları ile 1896'da ilk sinema gösterimi yapıldı. Beyaz perdenin *Türkiye*'de tanınması, topluma ulaşması 1897 yılı başlarında "*Pathe*" isimli bir *Fransız* şirketinin *Türkiye*'deki temsilcisi olan *Romanya uyruklu Sigmund Weinberg* aracılığı ile mümkün olmuştur. Sinemayı *Türkiye*'de tanıtmaktan çok sattığı *Pathe* mallarının reklamını yapmak amacıyla halka sinema gösterileri düzenleyen *Weinberg*, daha sonra da bu işi iyice benimseyerek *Türk Sineması'nın* başlangıcında önemli bir yer almış oldu (dagarcikturkiye.com).

1913 senesinde çekilen *Hamidiye Kruvazörünü* konu alan film ne yazık ki günümüze kadar ulaşmamış olsa da *Türk* filminin ilklerinden olduğu söyleyebiliriz. Çünkü filmin çekimlerini anlatan zamanın gazeteleri ile filmin sinemalarda gösterildiğine dair belgeler bilgiler mevcuttur. Bilinmeyen tek konu kim ya da kimler tarafından çekildiğidir (Evren, 1995: 123).

1. Dünya savaşı zamanında sinemanın en büyük propaganda aracı olduğu anlaşılmıştır. Öyle ki savaş esnasında *Türk Orduları'nın* başkomutanı *Enver Paşa*, *Almanya'ya* yaptığı bir ziyaret sırasında *Alman Ordusu'nda* kurulan sinema kolunu öğrenmişti. Bu kolun çekime aldığı bazı filmleri izleyince sinemaya alman ordusunun verdiği önemi anlayıp yurda döner dönmez ilk iş olarak aynı kolun *Osmanlı Ordusu'nda* da kurulması için emir verdi (hdagarcikturkiye.com).

14 Kasım 1914 senesinde *Türk sinemasının* gerçek doğumu gerçekleşir. Bir sene sonra (1915) *Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın* emriyle Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulunca, *Türkiye*'de sinemayı tanıtmak konusunda büyük katkıları olan *Sigmund Weinberg* de bu kurumun başına getirilir. Yardımcısı da *Fuat Uzkınay'dır*. *Weinberg*, savaşla ilgili ve *Türkiye*'yi ziyarete gelen imparatorların gezi belgesellerini çekerken, bu

ara Enver Paşa'yı ikna edip öykülü uzun film denemesine de girişir. 1916 yılından beri Almanya'da oyuncu ve yönetmen olarak film çalışmalarını sürdüren tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un ülkeye gelişi ve ilk özel yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşuyla Türk sinemasında yeni bir dönem başlar (turksinemasi.com).

1922 yılında sinema tarihi için güzel gelişmelerin yaşandığı bir yıldır bu yılda Kemal Film kurulur. Önceden tam resmi olmayarak kayıt altına alınan filmler artık aynı çatı altında birleşir ve döneme ait sinemacılar bu sayede kendi eserlerini üretir. Bu film şirketinin kurucu *Muhsin Ertuğrul* önemli bir tiyatrocu olmasına rağmen artık sinemada da kendi iddiasını ortaya koyar hem yönetmenlik hem yapımcılık yapar (Aktaran: Akari, 2016: 18-19).

Kemal Film şirketini ve Eyüp'teki Feshane Fabrikası'nın bir bölümünde (dikimevi atölyesi) Kemal Film Stüdyosu'nu kuran Kemal ve Şakir Seden kardeşlerdir. Sinema ile alakalı ilk tecrübelerini ülke dışında var eden Ertuğrul Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle birlikte yaptığı işler sonucu kurmuş olduğu bu yapım evi adına iki film çekmiştir. Bu filmler İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli) ve Boğaziçi Esrarı (Nur Baba) (turksinemasi.com).

Muhsin Ertuğrul ve *Kemal* film dönemi ile düne kadar askerlerin idaresinde olan sinema artık sivilleşmiştir. Muhsin Ertuğrul Kemal film ve İpek film için yapımcılık, yönetmenlik, senaristlik görevlerinde bulunmuştur. Kendine ait olan dekorları kullanmasından ötürü kendi oyuncularını oynatması sebebi ile çekmiş olduğu filmler sinema özelliği taşımaktan çok tiyatro niteliklerini yansıtmıştır bu sebeple sinemamızın bu dönemine tiyatrocular dönemide tiyatrocular dönemi olarak anılmaktadır (birmasalturksinemasi.wordpress.com).

Çekildiği döneme göre fazlaca cüretkâr bir hikâyeyi sinemaya taşıyan Ertuğrul'un bir sonra ki filmi bir edebiyat uyarlaması olan *Ateşten Gömlek'tir* (1923). Muhsin Ertuğrul'un en çok önem arz eden filmi sayılmış ve otoriteler tarafından kabul görmüştür. Filmin bu derece önemli olması ve dalgalanma yaratması milli bir konudan ilham alması ya da güncel olması veya öyküsünün içeriği sebebiyle değil Türk sinemasının ilk kez böylesi bir gerçekle karşı karşıya kalmasından kaynaklanıyordu sanki. Ateşten Gömlek kendi içeriğine göre önemli gerçekleri barındırıyordu. Ve milli mücadeleyi anlatan ilk savaş filmi idi (Giovanni Scognamillo. Türk Sinema Tarihi). Ateşten gömleğin önem arz

etmesinin bir diğerk örneği de ilk kez Türk kadın oyunculara yer verilmesiydi. Bu oyuncular Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit'tir (evrensel.net).

Toplumun isimlere yöneldiği bu yeni dönemlerde sinemaya ismi ile izleyici çeken neredeyse her hareketi rol model alınan ve Türk sinema tarihinin ilk kadın starlarından olan Cahide Sonku izleyicinin çok alışkın olduğu bilinen ilk kadın starımızdır. Tiyatro kökenli sanatçımızı sinemaya kazandıran Muhsin Ertuğrul oyuncu seçimlerinde tiyatro kökeni olmasına dikkat etmiştir (Megep, 2011: 7).

Ülkemizde sinema 40'lı senelerin son demlerine kadar minimal denecek seviyede yapım firmasının olduğu bir sektör olarak kalmıştır. Kemal film olsun İpek film olsun 39 senesine kadar film çekerken,39 48 arasında ki yıllarda sektöre 4 ayrı firma dâhil olmuştur. 1917 yılından 1946 senesine kadar çekilen film 46 adetken 1917 ve 1937 yılları arasında 20 senelik bir süreçte hiç film yapılmadı. Yeni kurulan Türkiye'de öncelik altyapı idi. İmkânlar kısıtlıydı ve kaynak aktarımları altyapıydı. Yeni Türkiye'nin kurulması ile çalışmaya başlayan dönemin yerli yatırımcılarının sinema sektörünün ilerlemesine destek olmak için isteği ve maddi gücü yoktu. Milletimizin ekonomi anlamında ilk iş adamları olan bu yatırımcılar fazlaca ticari tecrübeye sahip değildi. Birde o zamanları göz önünde bulundurduğumuzda Anadolu'nun çok yeri gerek ulaşım gerek elektrifikasyonun problem yaratması sinemanın yıllarca sadece İstanbul benzeri şehirlere mahsus bir eğlence şekli olarak kalmasına sebep olmuştur. Kaldı ki o yıllardan bu yıllara değışmeyen bir gerçek söz konusu ki sinema ülkemizde büyük yatırımcıların ilgi alanına hiçbir zaman giremedi (www.ekitap.kulturturizm.gov.tr).

40'lı senelerden başlayarak tiyatro oyuncuları dışında farklı yüzlerde sinemaya girmeye başlamıştır. Ülkemizde gösterimi yapılan yabancı filmler savaş sebebiyle dağıtım ve üretimde sıkıntı yaşayınca Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerini Mısır filmleri doldurmuştur. Savaş bitiminde ülkemizde ki yerini mısır filmlerine bırakan *Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa* sinemamızda ki yerini tekrardan almıştır (Gümüşkemer, 2018: 14).

2.2. TİYATROKULAR DÖNEMİ

Kemal Film 'in açılışı ile birlikte *Türkiye*'de sinema yeni bir döneme geçmiştir. Silahlı kuvvetlere ait kurumlar tarafından yapılan çekimler ilk defa özel bir firma

tarafından yapılmıştır. Başka bir anlatımla silahlı kuvvetler tarafından var edilen Türk sineması 1922 senesinde sivillere geçmiştir. Silahlı kuvvetler kendi bünyesi ile ilgili çekimlere devam ederken konulu çekimlerden uzaklaşmıştır. Çekimleri sadece belgeleme ve askeri bilgiler için kullanmıştır (Esen, 2010: 19).

Muhsin Ertuğrul'un önemi sadece tiyatro tarihimizle alakalı kalmayıp beyaz perdemiz içinde büyük önem teşkil etmektedir. 22'li yılların başından 39 senesi sonlarına kadar ülkemizde film çeken tek isim kendisidir. Ülkemizin ilk film şirketi olan Kemal filmin çekim yapabilmesi için ciddi girişimlerde bulunmuş aslında sinemanın silahlı kuvvetlerin boyunduruğundan çıkıp sivilleşmesinden önemli rol oynamıştır. İpek film ve Kemal film adına yapımcılık, yönetmenlik, senaristlik yapmış kendi tiyatrosuna ait dekorları setlerinde de kullanmış tiyatro oyuncularını filmlerinde oynatmıştır. Bundan dolayı filmleri genellikle beyaz perde sanatını değil tiyatro sanatını yansıtır. Sinema tarihimizde bir döneme tiyatrocular dönemi denmesinin sebebi de budur (birmasalturksineması.wordpress.com).

“Tiyatrocular Dönemi”nin Özön’e göre, II. Dünya Savaşı’nın yarattığı özel koşullar nedeniyle Avrupa’dan ithal edilen filmlerin Türkiye’ye girememesi, Mısır filmlerine yönelmemize neden olmuştur. Yabancı sinemaların Türkiye’deki durumunda savaşın büyük etkisi olmuştur. Savaştan önce Avrupa ve Amerikan sinemaları Türkiye’de eşit derecede temsil edilmektedir. Savaş zamanında Fransız filmleri beyazperdede kaybolmuş, bütün çabasını dokümantere çeviren İngiltere’den hikâyeli filmler gelmemiştir (Doğan, 2010: 200).

O dönemde Türkiye’de sinema sanatı adına değil, daha çok yeni ortaya çıkan bir akımın tiyatrodan esinlenilerek ortaya koyduğu filmler üretilmekteydi. Ülkede sinema açısından ilerleme vardı ancak istenilen düzeyde değildi ve ülke sineması yerine daha çok yurt dışından gelen Mısır sineması ülkede beğeni toplamaktaydı.

Savaşta tarafsızlığını ilan eden Türkiye’de, propagandalarını iyice artıran Sovyet ve Alman sinemasının örnekleri ise beyazperdeye daha az ulaşmıştır. Bununla birlikte savaşın ilk yıllarında tarafsızlığını ilan eden bir diğer ülke ABD, diğer tarafsız ülkelerinin pazarlarından uzak durmamış ve ABD’nin filmleri sinemamızda en büyük yeri kaplamıştır. Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye’ye giren Amerikan filmleri yalnız gelmemiş, yanı sıra, Mısır sinemasının ürünlerini de getirmiştir. Ancak Mısır’dan gelen

filmler Türkiye’de büyük bir rağbet görmüştür. 1938 Kasımında Aşkın Gözyaşları Şehzadebaşı’nda gösterildiği zaman, filmi oynatan sinemanın camları kırılmış, caddedeki trafik durmuştur. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı, tanınmış Arap şarkıcılarının oynadığı, tutum bakımından “tiyatrocuların eserlerinden hiçbir başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde tutmuşlardır. Böylelikle, Türkiye’de başlayan Mısır filmi akımı ile 1938-1944 arasında Türkiye’ye giren Mısır filmleri, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı ile hemen hemen aynıdır ve bu filmlerin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerinde etkisi önemlidir. Bu filmler, tiyatrocuların daha önceki kötü etkisini pekiştirmiş; seyircinin de sinemacının da zevkinin bozulmasına neden olmuştur” (Doğan, 2010: 200).

Sinemaya veda ettiği 53 senesine kadar 30 film çeken Muhsin Ertuğrul, on yedi yıllık dönemin tek yönetmeni olmuştur (nkfu.com).

Tiyatrocular Dönemi olarak anılan bu dönemde birçok ilkte gerçekleşmiştir. Örnek vermek gerekirse kadın Müslüman oyuncular ilk kez bu dönemde beyaz perdede oynamaya başlamıştır. Ateşten gömlek filminde rol alan Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit örnektir. Bu şekilde Türk kadın oyuncularında beyaz perdede kendini göstermesine fırsat verilmiştir. Cahide Sonku da bu örnekler arasında olup magazin basını ve halkın desteği ile starlaşmasına fırsat verilmiştir. Bu süreçte sesli ilk film çekilmiş. Savaş filmlerinde kullanılan gerçek görüntüler belgesel olarak yayınlanmıştır (Kuyucak, 2016: 31).

Muhsin Ertuğrul’un sinemamıza önemli katkılarından biriside aslında Nazım Hikmet olmuştur. Ertuğrul Rusya’ya eğitim için gidince orada Nazım’la tanışır. Bu fırsattan faydalanarak kameraya almak istediği bazı film senaryolarını ona yazdırır. Ancak Nazım Hikmet o dönem de Türkiye’de yasaklı olduğundan dolayı senarist olarak “Mümtaz Osman” mahlasını kullanır. Yazdığı senaryolardan biri ; “Aysel, Bataklı Damın Kızı” Türk Sinemasında önemli bir yer tutar. Bu filmin başka bir özelliği de ilk kadın yıldız Sonku’nun oyuncu olarak rol almasıdır (birmasalturksineması.wordpress.com).

Sinemanın ortaya çıkmasından 1920li yıllara değin ülkemizi uluslararası arenada tanıtan, temsil eden İstanbul; değişik ve ilgi çekici, maceralar dolu, egzotik bir şehirdir. İstanbul doğuda kalan bir şehir, güvenli olmayan bir şehirdir, batılılara ve ecnebilere göre tehlikelerle doludur, 1920’li seneler 1 dünya savaşı sebebi ile batı için Türkiye, Türkiye

içinse kurtuluş savaşı seneleridir. “egzotik” diye adlandırılan Türkiye’nin bağımsızlığı ve hürriyeti için mücadele verdiği senelerdir. *Osmanlı İmparatorluğuna*, kapitülasyonlara, harem, fes, doğulu ihtişam gibi olgulara aşına olan batı, bu değişimleri izliyor; ancak sinemasında, işine gelmeyen bu yeni olayları yansıtmaya yanaşmıyor, başta “düşler fabrikası” Hollywood olmak üzere Batı Sineması, kendi seyircisini tatmin etmek ve eğlendirmek amacı ile bilinçli olarak kalıplarını sürdürüyor (Önder ve Baydemir, 2005: 124).

1932 - 38 seneleri arasına baktığımızda eğreti bir sinema olgusu çıkıyor. İzleyici isteğinin yetersizliği ve belli başlı birkaç şehre odaklanma sebebi ile endüstrinin gerektirdiği altyapıyı gerek devletin gerek özel girişimcilerin yapmaması nedeni ile film ithalatına ve seslendirilmesine bel bağlamış gelişmeyip geride kalmış bir sinemadır bahsettiğimiz. Bu dönemin sinemasının, yerli film yapım sayısının yılda biri, ikiyi geçmemesi sonucu, donanım ve hammadde konusunda büyük sıkıntılar çekmeyen, bu açıdan da temel yatırımlara gerek duymayan, çok sınırlı sermayesiyle güçsüz bir özel girişim alanıdır. Bu koşullarda filizlenmeye çalışan Türk sinemasının, sanat ve yaratıcılık yönünden de kısır bir döngü içine girdiği görülüyor. Sanatsal yarışmaya rastlanmadığı gibi, ticari bir yarışmanın bile söz konusu olmaması nedeniyle, filmlerin içerik ve biçim yönünden gelişmesi, yeni sanatçı ve teknisyen kadroların yetişmesi, seyircinin sinema eğitimi kazanması mümkün olmamıştır (Abisel, 2005: 69-70).

Tiyatrocular döneminde tiyatro kökenli sanatçılar hâkimdi. Bundan dolayı çekilen filmlerde hep tiyatronun izleri görüldü. Dolayısıyla sinema ve tiyatro birbirinden ayrılamadı. Kemal Film’in kurucu olan Ertuğrul dönemin tek sahibiydi yani bu dönem tekeli bir sistemle kendini ilerletmiştir. Dönem adına bu nedenledir ki Muhsin Ertuğrul dönemi de diyenler olmuştur. Kendisi döneminde büyük başarılarla imza atmış olsa da tiyatro için sinemayı araç olarak denemesi gerekçesiyle olumsuz ifadelerle anılır.

2.3. GEÇİŞ DÖNEMİ

20 yy bu zamana kadar Türk sinema sektörü çok çeşitli dönemlerden geçmiştir. Bu dönemler içerisinde en önemli olan dönem 1940 ve 50’li seneler arasında olan geçiş dönemidir. Göz ardı edilemeyecek bir gerçek vardır ki sinema tarihimiz bu süreçte tiyatrodan fazlası ile etkilenmiştir. Diğer zamanlarda ki gibi bu dönemde de tiyatrodan birçok isim sinemada yer almakta idi fakat geçiş dönemi dediğimiz süreçte azar azar da

olsa sinemacılar sektörde boy göstermeye başladı. Dönemin yönetmenleri basitte olsa sinema dilini yakalamaya başladılar. Yerli filmlerden alınan vergilerin 1948 senesinde indirilmesi ile sinemaya büyük ölçüde bir can gelmiş seyircinin de artması ile çok fazla sayıda film çekilmiştir. Çekilen filmler genellikle dram polisiye ve tarihi serüvenler olarak literatürümüze girmiş görünmektedir (sinematvdersleri.blogspot.com).

Tiyatrocuların hem endüstri hem de sanat yönünden kurdukları tekel, 1939 senesinde ilk filmi “*Taş Parçası*”nı çeken *Faruk Kenç* ile yıkılmaya başlar. "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılan dönemde, Şehir Tiyatrosu haricinde birçok isim sinemaya girmiş ve doğrudan sinemacılıkla işe başlamıştır (academia.edu.tr).

Geçiş döneminde sinemamızı etkileyen bir başka unsurda ikinci dünya savaşı olmuştur. Savaş öncesinde Avrupa’ya eğitim için giden gençler savaşla ülkeye geri dönmüştür. Fotoğraf grafik ve de sanat eğitimi almak adına yurt dışına giden bu gençlerin ülkeye dönmesi ile de sinemamız farklı bir boyuta taşınmış gelişme atılım göstermiştir. Sektörde ilk atılımı gerçekleştiren taş parçası filmi ile *Faruk Kenç* olmuştur (Esen, 2010: 37).

1944 yılında İstanbul Film’i kuran Faruk Kenç ilk film olarak Hasret’i çeker. Bir köy filmi olan Hasret’te, tiyatro dışından gelen yeni bir oyuncu olan Oya Sensev, Münir Nurettin ile başrolü paylaşıyordu. Böylece Faruk Kenç’in girişimleriyle Türk sinemasında Şehir Tiyatrosu oyuncularını dışında, yeni bir oyuncu ekibi oluşacaktır (Aktaran: Ulusoy 2018: 59).

Sinema sektörü tekelcilikten çıkmıştır, *İpek film* artık tek yapımevi değildir, *Ha Ka Film* ve *Ses Film* artan bir hızla filmler çekmektedir. Dönemin ünlü yönetmeni *Faruk Kenç* ise kendi yapımcılık şirketini kurmuştur. Ve birçok yönetimde bu şekilde dönemde kendini göstermiştir (Scognamillo, 2010: 85).

Geçiş döneminde sinemamızda büyük etkileri olan Muhsin Ertuğrul bir nevi gerileme yaşamış Türk sineması Ertuğrul etkisinden sıyrılıp sinemasal faktörlerin daha belirgin olduğu bir sürece girmiştir. Bu dönemde şüphesiz sinemamızı en çok etkileyen şey savaştır. 2. Cihan harbi sadece Türkiye’de değil hemen hemen tüm dünya sinemasını etkisi altına almıştır. Savaş sonrasında Avrupa sineması hemen hemen durma noktasına gelmiş ülkemizde de bu filmlerin gösterimi epeyce azalmıştır tabii ki sebep siyasi ve ekonomik olarak iki ayrı çerçevede gösterilebilir. Savaş yıllarında yolların kapalı olması

nedeniyle ülkemizde daha çok Mısır ve Amerikan filmleri gösterimde olmuştur. Bu süreç sonrasında da hali ile yerli ve genç dinamik yönetmenlerimizin de önü epeyce açılmıştır (www.tarihlisanat.com).

Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu dönemde sinemanın içinde bulunduğu durum birbirini bir dinamik gibi tetikleyen güzel gelişmelerle doludur şüphesiz. Türkiye sinemasını konu alan anlatan kitaplara baktığımızda şöyle bir görüntü çizebiliriz; 2 dünya savaşının başlaması ile kapanan yollar filmlerin ülkemize getirilememesi sonucu yerli film çekme gereği hâsıl olmuştur. 38 senesinde ki vergi düzenlemeleri de daha çok yapım stüdyosunun açılmasına vesile olmuştur. Ülkeye dönüş yapan ve eğitimi sinema üzerine olan ya da yakın olan gençlere sinemamızın kapıları ardına kadar açılmıştır. Genç nesil yapımcılığını üstlendiği filmleri Avrupa sinemasını bilmesinden dolayı özgür ve daha bir sinemasal yönetmişlerdir. Geçmişinde tiyatro olan oyuncularla amatör oyuncular birlikte oynatıp harmanlayarak hızlandırılmış kurgu sokak çekimleri ve hareketli kamera ile sinemasal anlatımı acemice de olsa yakalama şansı bulmuşlardır (Esen, 2010: 38).

Yerli yönetmenlerin ve filmlerin çoğalması ile birlikte sektörel örgütlenme çalışmaları da başlamış oldu. 1 Kasım 1946 da ilk yerli film yapanlar cemiyeti kuruldu. Kuruluşunda *Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Refik Kemal Arduman Yorgo Sarkis* aktif görev almışlardır. Cemiyetin üstün çalışmaları ve istişareleri doğrultusunda 1948 senesinde büyük oranda vergi indirimi sağlanıp sinema karlı bir iş sektörü haline geldi. Yerli film sektörünün önü açılınca yapım şirketleri açılmaya başlandı. Kurulan bu cemiyet ilaveten sinemanın özenerek yapılması gereken bir sanat dalı olduğu hususunda da çeşitli çalışmalar yürüterek bu konuya da öncülük etti. Geçiş dönemi film anlayışı kırıltarak tiyatro altyapılı filmlerin çekilmesi azaldı. Tiyatro kökenli oyuncuların yerini sinemada giderek amatör sinema oyuncuları almaya başladı. Çekimi yapılan filmlerin anlatımı kurguya, kamera hareket ve açılarına dayanan bir anlatıma dönüştü ülkemizde gösterime giren melodram filmleri Yeşilçam'ın temelini attı diyebiliriz. Tiyatro kökenli filmlerden sinemasal filmlere bir yönetmen bir şirket anlayışından çok yönetmen çok şirket anlayışına geçilmiş oldu (www.tarihlisanat.com).

Amerikan filmleri ülkemize mısır üzerinden gelmiş uzun süre gösterimde kalmış farklı müzikallerle beslenmiş ve halkın beğenisini kazanmıştır. Bu müziklerle beslenen

filmlerin halkı duygusal olarak etkilediği gözlemlenmiştir. Yapımcılar ilk etapta mısır filmlerini dilimize çevirip yayına sokmuşlardır. Sonra ki zamanlarda ise bu duygusal etkilenmeden kaynaklı kendi filmlerin de müzik ekleyerek şarkılı melodramlar oluşturmuştur. Tiyatronun etkisinden bu şekilde kurtulan Türk sineması şimdi ise melodram furyasına uğramıştır (Kuyucak, 2016: 40).

Amerika ve Mısır'dan ülkemize gelen filmlerin sayısı gün geçtikçe artış göstermiş ve filmler oldukça büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Öyle ki bu dönemde Mısır'dan gelen filmlerin sayısı ülkemizde çekilen yerli filmlerin sayısıyla neredeyse aynıdır. Arz talep dengesine dayanan bu sistemde Yeşilçam sineması da ülkemize gelen mısır filmlerinden etkilenmiştir (Özön, 1966: 11).

Maddi olarak yerli film üretiminden daha ucuza gelen mısır filmleri yapımcıların ve ithalatçıların işine gelmiştir (Duruel, 2002: 63). Bu sebeple Türk sineması bu süreçte Mısır filmlerinin yoğunluğundan dolayı fazlaca varlık gösterememiş ve sekteye uğramıştır (Bağır, 2016: 71).

O dönemde var olan savaşın olumsuz getirileri ile sıkıntılı günler geçiren Türkiye, sinema sektöründe bazı önlemler. *Temmuz 1939'da sinema üzerindeki denetimi sağlamak adına Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*¹²³ uygulamaya koyulmuştur. Nizamnamenin savaş şartlarında oluşturulan maddeleri, daha çok tarihsel filmler üzerinde etkili olmuştur. Şadan Kamil'in *On Üç Kahraman*'ı bu nizamnameye takılan tarihsel filmlerden birisidir (Ulusoy, 2018: 60).

Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu dönem mısır filmleri ve savaşın etkisinde kalarak olumsuz olarak etkilense de Türk sineması adına önem arz eden bir dönem olarak Türk sinemasına geçmiştir. Daha önceki dönem olarak bilinen tiyatrocular döneminin etkilerinden kurtulup artık sinema oyuncularını ile filmlerin çekildiği daha sanatsal filmlerin yer aldığı ve tekelleşme anlayışının kırılarak rekabetçi bir döneme geçişin özelliklerini yansıtmaktadır (Kuyucak, 2016: 7).

Geçiş dönemi diye adlandırılan bu dönem niteliklerinden çok deneyleriyle ilginç bir dönem olmuştur. Sinema tiyatro karışımının yanı sıra birbirine karşıt farkı öğeleri vardır (Scognamillo, 2010: 85).

Dönem içerisinde yapılan vergi indirimleri ile bir nevide olsa devlet desteği alan sinema buna karşılık olarak çekilen filmlerin fazlalaşması ile kendini göstermiştir. Bu

dönemde sinema tekelcilikten kurtulup daha fazla yapımcıyla ve sinemacıyla örgütlenmenin başlangıcı olabilecek özellikler sunarak tiyatrosu sinema anlayışından kurtulmuştur. Çekilen filmler bu dönemde uyarlamalardan meydana gelse de ilerleyen dönemlerde tam anlamıyla kendini bulmuştur. Son olarak bu dönemde seslendirmenin kullanılmasıyla oyunculara ve sinema sektörüne büyük kolaylıklar sunulmuştur.

2.4. SİNEMACILAR DÖNEMİ

1950'li senelerin ilk zamanlarında sinemamız sinema dilini algılamış kendine ait bir sinema yöntemi, çekim ve gösterim profili meydana getirmiştir. Filmin gösterime sunulduğu alanlar, çekim ve dağıtım firmaları, laboratuvarları, çalışan çalışanlarıyla ticari olarak bir sistem kurulmuş üretim ve tüketim belirli bir sisteme oturtulmuştur. Sinemanın 'sanat' demek olduğunu ispatlayan iki filmiyle, 1949 yılında çektiği Vurun Kahpeye ve 1952 de çektiği Kanun Namına filmleriyle Lütfi Ömer Akad sinemada boy göstermiştir. Ve böylece Sinemacılar Dönemi başlamıştır. Türk sinema tarihi esas olarak bu süre zarfında sinema olduğunu ve kişilik yapısını bu dönemde ortaya koymuştur (Esen, 2010: 49).

1950'li senelerin ilk zamanlarında Türk sineması tamamen tiyatro kültüründen kurtulmuş, sinemanın özgün dilini algılanmış ve özgün bir sinema ortamı, sinema çekimi, sinema gösterim şekli ortaya koymuştur. Sinema salonları film çekim alanları film dağıtım firmaları, çalışanları ve yönetenleriyle artık ticari anlamda sistematik çalışan bir düzen kurulmuştur. Film üretimleri ve film tüketimleri belirli bir sistem üzerine dizayn olmuştur. Sinemacılar dönemi başlamıştır (Kuyucak, 2016: 48).

Elli ve altmışlı seneleri de içine alan süre zarfında neredeyse çeyrek asırdan fazladır süregelen tiyatrocular ve geçiş çağı denen iki dönem kapanmış bahsettiğimiz zaman zarfında tercih edilmeyen sinema dili kullanılmaya başlanmış ve bu senelerde bunun meyveleri alınarak ilk örnekler verilmiştir. Bu dönemde aksilikler neredeyse sıfıra inmiş ve başarılı bir süreç başlamıştır. Bu dönemde merkezi hükümetinde hatırı sayılır desteğini arkasına alır sinema. Öyle ki başta olan hükümet yol yapımına önem vererek taşraya ulaşımı kolaylaştırmış o döneme kadar yalnızca büyük kentlerde varlık gösteren sinema ülkenin her köşesine açılmıştır. Bu açılım tabii ki sinemaya önemli gerek izleyici gerek ticari anlamda önemli katkılar sağlamıştır. Sinemanın ülke genelinde yayılması için bir

konuda daha destek sağlayan merkezi hükümet eğlence mekânlarında ki vergi oranını azaltmıştır. Sinema böylece kar amacı güden ticari bir alana döner (academia.edu).

Bununla beraber yeni yönetmenlerin etkisiyle geçiş dönemi ve tiyatrocuların kurtulan sinemamız doğrudan sinema dilini sinema ruhunu kullanır hale geldi. 1952 senesinde Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen kanun namına filmi ilk örneklerden diyebiliriz. Ve devamında Akad' ı takip eden yönetmenlerde Muhsin Ertuğrul'un tersine tiyatro kökeninden uzaklaşmış sinemada sinema dili sinema anlayışı sinema duygusunu ön planda tutan çalışmalar yapmışlardır. Muhsin Ertuğrul'da kalma tiyatroların sinema anlayışını adeta kazıyarak filmlere sinema özelliği katmışlardır (Özön, 1995: 22).

1950 ile 1960 arasındaki on yıllık dönem, Türk toplumsal gerçekçiliği için büyük önem taşır. 1948–1959 yılları arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanmıştır. Ucuz melodramlar ve tiyatro oyunları dışında bir sinema kavramı ilk defa bu yıllarda oluşmuştur. Bu dönemde yaşanan büyük gelişmeler içinde üç unsur, toplumsal gerçekçi bir sinemanın ortaya çıkışını sağlayacak alt yapının kurulması açısından önemlidir. Bu unsurları şöyle sıralayabiliriz: Yeşilçam olarak bildiğimiz yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artış olması. Film çekmeye hevesli ve yetenekli yeni bir yönetmen kuşağının doğması, “Kara Film” ya da “Köy Filmi” gibi yeni arayışların belirmesi. Sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması. Ayrıca sinemanın profesyonel olarak meslek edinilmesi, bu amaçla yönetmen, oyuncu, teknik ekip yetiştirilmesinin daha organize yapılması sağlanmıştır. Bir anlamda Yeşilçam sinema için bir altyapı sağlamıştır denebilir (Megep, 2011: 11).

Gerek geçiş dönemi gerek sinemacılar döneminde ki yönetmenler en önemli eserlerini bu dönemlerde çekmişlerdir. Lütfi Ömer Akad ile birlikte sinemaya başlayan yönetmenlerden Metin Erksan, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz Batı beki günümüzde de o zamanda da sinemamıza çok önemli eserler kazandırmış olsalar da geçmişe baktığımızda ilk eserlerini o dönemde çekmişlerdir (Özön, 1995: 22).

Sinemacılar dönemi diye adlandırılan ve 1950 senesinde başlayan bu süreçte sinema terimleri düşünülmeye başlanmış, sinema terimleriyle bir şeyler anlatma çabalarına girişilmiş ve bu çabanın ilk örnekleri verilmiştir. Türk sineması, ilk filmini

çektığı zamandan 36 sene sonra farklı bir sürece girmiş ülkede bir sinema endüstrisinin kurulması adına da sağlam temeller atılmaya başlanmıştır. *Aslı Daldal*'a göre, *o dönemde Yeşilçam diye bilinmekte olan yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkmasıyla bu senelerden sonra film ve sinema salonlarında büyük bir artış izlenmiştir*. Diğer yandan film duyumuна sahip yeni yönetmenler sinemaya adım atmış, sinema filmleri hakkında yazılar ciddi dergilerde ele alınmaya başlamış ve sinema kuruluşları ile sinema yayıncılığı artmıştır *Giovanni Scognamillo* (2010: 117) ise bu dönemin özetini şu şekilde ifade etmektedir: *“1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir. O dönemde öz olarak izleyiciye yaklaşmak –istismar etmeye varıncaya dek- izleyiciye yakın olanı vermek adına izleyiciyle düzenli bir ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşmaya çalışılmıştır.”* (Bağır, 2016: 77).

1960 – 1965 senelerinde Türk sinemasında ilk defa halkın sıkıntılarını göz önünde bulunduran ve bu sıkıntıları filme taşıyan realist filmler yapılmıştır. Rejisörler çok detaylı bir şekilde yansıtmaları bile bu sıkıntılarla alakalı gözlemlerini izleyici ile paylaşmışlardır. Sinemanın bu sıkıntılı olayları ele alabileceğinin işleyebileceğinin gösterilmesi anlamında bu filmler tabii ki çok önem arz etmektedir. Bu dönemin en önemli özelliklerinden biri sinema üstüne düşünce üretimi oluşmaya başlamasıdır. Genç kesim belki de ilk defa konularla ilgili düşünceler üreterek karşılıklı tartışmaya başlamış ve ortak hedefler üzerinde gruplaşmalar olmuştur. 1960'lı senelerde ihtiyacı karşılayabilmek sebebiyle “furya filmleri” başladı. Hepimizin ezbere *bildiği Ayşecik serisi, Cilalı İbo, Turist Ömer, Şoför Nebahat, Küçük Hanımefendi...* Tüm serilerden arka arkaya neredeyse 5-6 film çekilmiştir. 1962 senesinde yönetmenler; Metin Erksan ile Lütfi Akad önderliğinde sendika kurmuşlardır (tarihlisanat.com).

Bu dönemde en çok film çeken yönetmen Atıf Yılmazdır. Hemen hemen her türden film çekmiştir. Fakat başarıyı yakalayan filmleri geçmiş dönemlerde çekmiş olduğu film tarzlarına yakın olan filmler olmuştur. Taşra yaşamını konu alan mizah ya da yergi havası içinde yeni döneme uyarak halkın sorunlarına ağırlık veren çalışmalardır (Coşkun, 2009: 46).

Büyükler gelişen sinema insanların en büyük eğlenme şekli olarak ülke geneline yayıldı. Bir senede çekilen film sayısı 1960 da 78'e çıktı. Türk sinemasında *şarkıcı filmleri, köy filmleri, acıklı filmler, tarihsel filmler, kalabalık kadrolu güldürüler* gibi belli

başlı türlerde bu dönemde oluştu. *Lütfi Ö. Akad, Orhon M. Arıburnu, Metin Erksan*, farklı türleri arka arkaya çeken Atıf Yılmaz, çektiği filmlerde durgunluk yerine hareketli tarza kayarak şiddete fazla yer veren, Osman Seden, küçük insanların dünyasını akıcı bir dille duygusallıkla aktaran Memduh Ün bu dönemde öne çıkan yönetmenler oldu. Fransız ve ya ABD filmlerinden etkilenmiş görünseler de, ismi geçen yönetmenler filmlerinde evrensel sinema dili düzeyinde düzgün bir anlatım tutturmaya, sinemanın özüne uygun anlatım tekniklerini kullanmaya büyük ölçüde özen gösterdiler. Bu süreçte star sistemi gelişim gösterdi. Bu bakış açısı filmlerde ki başrolleri reklam ederek bu şekilde destek vererek gündemde tutma çabası olarak düşünülebilir. İzleyici tarafından benimsenen oyuncu bu şekilde seyircinin alakasını taze tutup hayranlık kapsamında destekleyici yollara başvurulurdu (bilgibulur.com).

Seyirci sinemada kendinden bir şeyler bulmak isterken hayranlıkla baktığı başrole ulaşmanın hiç de kolay olmayacağını bilmek durumundadır. Sinemamız senelerce yıldız oyuncuların meydana getirdiği bir kümenin içinde kalmış izleyicinin arzularını gören yapımcılar ile bölge işletmecileri bu süreçten en fazla şekilde kendilerine yarar sağlamayı tercih etmişlerdir. *“Türkiye’deki star sistemini ele aldığımız vakit bu konuma gelen oyuncuların filmlere katkılarının yanında zararlarını da belirtmemiz gerekmektedir. Bir yapımcının filminden maliyetini çıkarıp, para kazanabilmesi için seyircisi olan yıldızı oynatması gerekmektedir. Bu durumun bazı oyuncuların film sayılarının normallerin çok üstüne çıkmasına neden olmaktadır. Oyuncu da sürekli aynı karakterleri oynamak ve oyunu vermek durumunda kalmaktadır. Yıldız oyuncu oynatmak yapımcı için maliyet demektir. Bu nedenle de başka alanlarda kısıtlamalara gidilmesi ve gişeye uygun filmler yapılması şaşılacak bir durum olmamaktadır. 1965’e gelindiğinde “star sistemi” yapımcıları zorlamaya başlamıştır. Ayhan Işık 100 bin liraya çıkmıştır. Türkan Şoray ise 60 bin lira istemektedir. Bu durumda Türk sineması dramatizasyondan çok oyuncuyu göstermeye çalışan bir sinema haline gelmiştir. Konuyu anlatmak daha önemlidir. Derinliğine bir inceleme ya da karakterizasyon yoktur (Pösteği, 2009: 18).*

Geçiş dönemi ünlü yönetmen Ömer Lütfi Akad ile artık iyice sonlanmış ve sinemacılar dönemiyle birlikte silinmiştir. Daha sanatsal filmlere, daha toplumu yansıtan filmlere yer verilmiş olup devlet desteği de sağlanmıştır bu dönemde. Neredeyse hatasız bir şekilde işleyen dönem sinema tarihi için oldukça önem arz etmiştir. Yıldız oyuncu

olgusu iyice yerleşmiş halk starını görmek istemiştir filmlerde ancak bu star tutkusu yapımcıları bir süre sonra zorlu şartlarda bırakır.

“Sinemamızda yıldız sisteminin egemenliği ve yıldızların basın tarafından desteklenmesi, sinemamıza maddi açıdan yük olmaya başlamıştı. Oyunculara ayrılan paralara bir göz attığımızda Hollywood’un yine lider konumda olduğunu görürüz. Ortalama film bütçesinin % 25’i oyuncuya ayrılıyordu. Bu oran Fransa’da ve İngiltere’de % 16, İtalya’da % 17 oranındaydı ve film yıldızları senede iki ya da üç film çevirebilmekteydi. Türkiye’de ‘Yıldızcılık’la birlikte, film yıldızlarına verilen para birdenbire % 25’e fırlamıştı. Ayrıca yılda bir düzineye yakın film çeviren yıldızlar, film maliyetinin önemli bir bölümünü oluşturmaktaydılar. İzleyicinin yoğun talebi karşısında, yıldızlara ödenen bu olağanüstü rakamlar yüzünden sinemamıza yapılması zorunlu olan yatırımlar gerçekleştirilemedi. Seyirci de aynı yıldızın bir sene içerisinde birbirine benzeyen pek çok filmini izleyerek, sinemamız için kötü bir talep unsuru kabul edilebilecek kişiliğini yarattı.” (Özün, 1995: 313).

Sinemamızda da meydana gelen star sistemi de bu süreçte belirgin bir hal almış ve izleyicinin kendine yakın hissettiği izlemeyi sevdiği yıldızı bölge işletmecilerinin talepleri ile çok sayıda filmde oynamıştır ortaya çıkan star sistemi; seyircinin sevdiği yıldız bölge işletmecilerinin istekleri doğrultusunda, fazla sayıda filmde oynamıştır. Bu hal seyircinin mutlu olmasını, çekilen filmin gişede başarılı olmasına sebep olurken, star oyunculara ödenen ücretler de maliyeti çoğaltmış ve yapımcı firmaların maliyet listelerinde en pahalı kalem halini almıştır (Gümüşkemer, 2018: 51-52).

1960 senesinde Sinemacılar Döneminin 4 öne çıkan ismi olan *Ertem Eğilmez, Halit Refiğ, Tunç Başaran ve Türker İnanoğlu*’da film çekmeye başlarlar. Bu senelerin bir başka özelliği de birçok filme imza atacak ve isimleri günümüze kadar gelecek olan oyuncuların sinemaya adım atmasıdır. *1962’de Filiz Akın ve Tanju Gürsu, 1963’te Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit, 1964’te Cüneyt Arkın, 1965’te Kartal Tibet ve Selda Alkor, 1966’da Serdar Gökhan ve Murat Soydan ilk filmlerine imza atarlar.* 1960 senesinde ilk filminde oynayan Türkan Şoray ise Türk sinemasının gelmiş geçmiş tüm zamanlarının en büyük yıldızı olur (indigodergisi.com).

1960 senesinden sonra yenilikçi eleştiren ve toplumda mevcut olan problemleri nesnel bir bakışla irdelemeye dönük filmler çekilmeye başlanmıştır. Toplumsal

gerçekçilik diye nitelendirilen ilk filmler de bu dönemlerde çekilmiştir. Film sayısı yıllar geçtikçe yıl bazında büyük bir artış göstermeye başlamıştır öyle ki 1960 senesinde 68 olan film sayısı 1965 senesinde 214 e yükselmiştir. Artık sinema bir eğlence olmaktan çıkıp yedinci sanat olarak görülmeye başlanmış ve bu tarzda yayınlarda hızlıca yayılmıştır. Yine bu dönemde sayı bazında çok az kalsa da renkli film çekimleri başlamıştır (nkfu.com).

Sinemacılar döneminde bahsettiğimiz üzere tiyatrocuların üstünlüğü kalkmış, sinema dili uygulama çabaları ilerlemiş, yıllık film, seyirci, sinema salonu, yapımevi sayısı sürekli olarak artmıştı. Endüstride çalışanların sayısı da artmış, sinema kalabalık bir nüfusu geçindiren önemi bir endüstri kolu olmuştur. Yönetmen teknik ekip ve oyuncularla birlikte oldukça kalabalık bir sinema ekibi ortaya çıkmıştır (Tezcan, 1972: 174).

1950 senesi ile 1960 senesine kadar süregelen periyotta ülkemizde sinema alanında meydana gelen değişiklikler sadece bu alanda kalmamış siyasi anlamda da değişimlerin meydana geldiği bir süreç var olmuştur. Ülkemizde siyasi değişimlerle ilgili birçok sıkıntı yaşanmış tek partili yönetim şekline çok partili yönetim şekline geçişinde ister istemez sancıları ve zorlukları söz konusu olmuştur. Ekonomik durum ve Türkiye de meydana gelen gerici olaylar sinemayı da etkilemiş beyaz perde de din kökenli sömürülerin yapıldığı bir alana dönmüştür. Tüm bunlara rağmen metin Erksan Atıf Yılmaz ve Batıbeki gibi sinemacılar da bu dönemde ortaya çıkmış sinemamızdaki Yeşilçam oluşumu da başlamıştır. Aslında Yeşilçam Türk sinemasında tiyatroculara tepki olarak meydana çıkmıştır tıpkı demokrat partinin doğumu gibi (Koncavar, 2000: 73).

1960'lı senelerde sinemamızda çok aktif bir süreç başlamıştır. Yine bu senelerde toplumsal olaylara değinen filmler çekilmiştir. Yani sinema toplumsal olaylara sessiz kalmamış toplumsal olayların doğurduğu sorunlara duyarlı bir sinemacı kuşağı oluştururken kendini de bu yönde geliştirmiştir (Kaplan 2004: 75).

1960'lı senelerde Türk sinemasın da başlangıç yapan yeni yapılanmalar ve farklı amaçlar doğrultusunda ortaya çıkan akımlar ve çoğalan film sayısının en belirgin sebeplerinden biride bölge işletmeciliğine start verilmesidir. Devreye sokulan bu sistemin ne şekilde işlediğinin detaylarını anlamamız açısından (Yılmaz Atadeniz'in) sözleri bize oldukça destektir. *“Yapımı çok maliyetli olan ve çok para gerektiren sinema filmleri, bu*

dönemde hayata geçirilen bölge işletmeleri ile önceki dönemlere göre daha kolay bir şekilde çekilmeye başlandı. Sinemaya hâkim olamaya başlayan bu işletmeler Türkiye genelinde 6 bölgeye ayrıldı. Bu bölgeler; İstanbul Bölgesi, İzmir Bölgesi, Ankara Bölgesi, Adana Bölgesi, Samsun Bölgesi ve Zonguldak Bölgesi olmak üzere tüm Türkiye'yi kapsayacak şekilde ağlar oluşturdu. Bizler çekeceğimiz filmleri bu bölge işletmelerinden aldığımız senetler ile yaptık. Sistemin nasıl çalıştığını kısaca açıklamak gerekirse; her bölge işletmesi, yapımcılara halkın hangi tür filmlere ilgi gösterdiği, hangi oyuncularını sevdiği gibi konularda önceden bir rapor sunuyordu. Öte yandan bölge işletmeleri hangi filmlerin ne kadar para getireceğini önceden kestirebildikleri için film yapımına belirli bir bütçe ayırıyordu. Bu bütçenin bir kısmı da avans olarak yapımcılara veriliyor ve işletmenin verdiği rapor doğrultusunda filmler çekiliyordu. Böylece film yapımı öncesinde gerekli maddi kaynak karşılanmış oluyordu.” (Bağır, 2016: 88).

Tüm bu değişikliklerin yanında 1960'lı senelerde sinemaya dram içerikli çocuk yıldız adaylarının rol aldığı çocuk filmler ide girmiştir. "Sezercik", "Ömercik", "Ayşecik" filmleri arabesk filmlerin de öncülüğünü yapan hastalık yokluk tek taraflı aşklar ve kader kurbanı olanlar vb. dramsal Türk ekolünü meydana çıkarmış ve senaryolar benzer tarz ve olayları senelerce işlemişlerdir. Bir süre sonra ticari korkular sinemanın belki de kendine set vurmasına sebep olmuş hep aynı tarz senaryolarla aynı isimler oynamıştır öyle ki neredeyse birebir aynı senaryolar, dönemin gözde oyuncularıyla defalarca kere çekilmişti (Orta, 200: 47).

1914'lü senelerden 1950'lere kadar geçen sürede ülkemizde yapılan filmler özgün sinema dilinden uzak kalmıştır. Yönetmenler bu aralıkta tiyatro dili kullanmışlardır. 1950-1960 seneleri arasında sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girmişler ve bunun örneklerini vermişlerdir (Özön, 1995: 29).

1970'li senelere yaklaşırken ülkemiz televizyon ile tanışmış 1974 senesinden sonra televizyon Türkiye genelinde yaygın bir hal almış ve halk sinemadan uzaklaşmaya başlamıştır. Yeşilçam yönetmenleri bu süreçte aile yapısına uygun olan film çekimlerini fotoromanları bir köşeye bırakmış ailelerin sinemadan uzaklaştığını bilmesine rağmen seks filmlerine yönelmiştir (Onaran, 1999: 102).

İlk zamanlar olması sebebiyle televizyondan istediğini alamayan halkın sinemaya tekrar yönelmesini isteyen yönetmenler çektikleri filmlerle adeta sinema salonlarını

şiddete sekse ve vahşete prim veren filmlere boğmuş ancak bu durum maalesef ters tepmiş ülkemizde özellikle kadınlar sinemadan sinemaya gidip film izlemekten kendilerini tamamen çekmiştir. 1975’li senelere doğru Türk sineması seksi üstü kapalı vermekten vazgeçip doğrudan porno filmlere geçiş yapmıştır. Belirli bir süre içerisinde azar azar da olsa filmlerin içine yerleştirilen porno sahneler sebebiyle Anadolu’da sinema tamamen silinmiş bir hal almıştır. Bir dipnot bilgi olarak belirtmek gerekirse bir noktada; porno filmlerin doruk noktası Milliyetçi-Muhafazakâr (MC) koalisyon dönemlerinde zirve yapmış olmasıdır. Devam eden bu süreç 1970’ler biterken şikâyetler sebebiyle hükümetlerin derin önlemler almasıyla son bulmuş; ancak Türk sineması ağır yaralanmıştır (Dorsay, 1989: 16-18).

2.5. YEŞİLÇAM SİNEMASI

1950’li seneler yönetim anlamında ülkemizin yönetim şeklinde değişikliğe gittiği seneler olmuştur öyle ki yönetim şeklimiz tekelsizlikten çıkıp çok partili yönetim şekline geçiş başlamıştır. Bu zaman diliminde ülkemiz dış ilişkilerde bağımsız bir yol izlerken gün geçtikçe dünyanın süper gücü olarak kabul edilen Amerika ile de siyasal anlamda bir yaklaşma içine girer. Devletçi anlayıştan uzaklaşan Türkiye kapitalizmin etkisi altına girip özel girişime yönelen bir yol izlemeye başlar. Ancak sermaye yetersizdir ve bu durum maalesef sinema sektöründe de kendini gösterir Yeşilçam diye adlandırdığımız dönem, DP’nin (*Demokrat Parti*) iktidarda olması ile koşutluk gösterir. Bu yeni yönetim ile birlikte start veren her alanda ki değişim ve oluşum Yeşilçam sinemasının da meydana gelişine yön vermiş ve ona öncülük etmiş kaynak olmuştur. Yeşilçam’ın doğuşunda bir diğer önemli etkende ülkemizin giderek şehirleşme sürecine girişi ile birlikte baş gösteren köyden şehre yapılan göçler ve bunun ortaya çıkardığı etkenlerdir. Yeşilçam bu süreci geleneklerinden kopmayan ancak şehirleşme çabasını da göz ardı etmeyen bir sıralamada işlemiştir (Aktaran: Çelik, 2011: 32).

Türk Sineması’nın üretim aşamasının tepeye ulaştığı senelerde yani 1960’larda, seviyeli ve klas filmlerinin arka arkaya gösterime girdiği ve milli bir kimliğe dönüştüğü zamanlardır. 1950’li senelerden başlayarak çıkışa başlayan yerli film üretimi, izleyicinin çoğalan istekleri doğrultusunda 1960’lı senelerde de tırmanmayı sürdürmüştür. Türk Sineması 1963’ten yılından sonra renkli film çekme sürecine girmiştir. 1967 senesinden sonra çoğalan renkli filmler, sektörün ve ülkemizin tek hâkimidir. Ülkemiz ’de 1960’lı

senelerin farklı bir önemi de şudur ki çekilen yerli filmler Amerikan filmlerinin ciddi anlamda önüne geçmiştir. Sinemada gözlemlenen bu hareket sektörü kar marjı yüksek bir dal alanına taşırken ister istemez birçok yapımevi ve yapımcının ortaya çıkması da şüphesiz kaçınılmaz oldu. Türk sinema tarihimiz 66 senesinde 241 çekilen uzun metrajlı filmle dünya genelinde 4. sıraya yerleşti. Bu süreç sinema tarihimizde altın çağ olarak kabul görmektedir (sinema.kulturturizm.gov.tr).

Ülkemiz de, toplumu ilgilendiren her alanda birçok farklılığın gelişimin ve yeniliğin hayat bulduğu seneler olan 60 ve 80’li seneler gerek ülkemize gerek sinemamıza bakıldığında son derece elzem ve hareketli bir süreç olmuştur. 1960 ve 1980 yılında yapılan darbeler Türk milletini her yönden en ağır şekilde etkilemiştir. Bu etkilenmede ister istemez filmlerimize yansımış o dönemde yaşadığımız problemler olaylarda beyaz perdeye yansımıştır. Milletimizin dönemde yaşadığı sıkıntılarını hezeyanlarını konu alan filmler çekilir. Gerek işçi sınıfı gerek sosyal sıkıntılar gerek göç işçi patron ilişkileri ve göç süreci olduğu gibi filmlerimize yansımıştır. Türk Sinema tarihi içerisinde 1960–1980’li seneler, Türk Sineması’nın kendine özgü bir kimlik oluşturduğu dönem olarak da değerlendirilmiştir (Tugen, 2014: 159).

Türk sinema tarihi başlangıcından bu zamana kadar üç bölüme ayrılır. Birinci bölüm 1939 yılına kadar geçen zaman dilimidir. Bir başka anlatımla ikinci dünya savaşına kadar olan süreçtir. Bu zaman diliminde Muhsin Ertuğrul tek adamdır diyebiliriz. Bir diğer bölüm savaş sonrası başlayan ve 70 li senelere kadar devam eden Yeşilçam dönemi. Üçüncü bölüm ise 1970’li yılların son dönemlerinden başlayıp 1980’li senelerde artık kendini tamamen belli eden sinemamızın yeni dönemi olan yönetmenler dönemi olarak belirlenir (Ayça, 1992: 117).

Bahsi geçen üç farklı dönem kendi içinde de kollara ayrılabilir. İlk dönem olan tiyatrocular döneminde tekerciliğin hâkim olduğu sürecin sonrasında Yeşilçam dönemine kadar olan dönem aralarında geçiş dönemleri ve sinemacılar dönemleri mevcut olup bunları Yeşilçam dönemine dâhil eden kaynaklarda mevcuttur. Tez konumun temelini oluşturan Yeşilçam dönemi ile ilgi değinilmesi gereken konulara ayrıca yer verilecektir.

Yeşilçam, sinema tarihimizde izleyici ile bağın fazlaca olduğu izleyicinin talepleri doğrultusunda seyircinin taleplerine uyarak filmler üreten ancak bazı kesim tarafından küçümsenen ve bolca eleştirilen sinemamızın popülaritesini ve kendi doğasında ki

ilişkilerden bahsetmekte kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam Beyoğlu'nda film yapım şirketlerinin bir arada olduğu bir sokağın ismidir. Esasen başka manada bu kavram bir sürecin film üretim aşamalarına, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye bağlı üretim anlayışına işaret eder. *Yeşilçam* isminin *Hollywood (Kutsal Ağaç)* isminden etkilenerek *Hollywood'u (meydana getiren holly-kutsal (yeşil) ve wood-ağaç (çam))* iki ayrı kelime birleşiminden ortaya çıktığı söylenmektedir. Sinemaların *Beyoğlu'da* ki yoğunluğundan ötürü yapım şirketleri bu bölgeye yoğunlaşmıştır (Kırel, 2005: 179).

Türk sinema tarihimize göz attığımızda Yeşilçam kendi dili ve yapısı uzun seneler Türk sinemasının temsilinde boy göstermiştir. 1914 senesinde başlangıç yapan sinema tarihimiz senelerce beklediği desteği görmeden ve alamadan oluşum süresini 50/60 lı senelere kadar tamamlamış ve bu seneden sonra 60'lı seneleri milli bir sinema arayışı içinde geçirmiştir. Ancak kendi kalıplarını üzerine çıkamayan ve benzer filmlerin çekildiği bu dönemin ardından melodrama ağırlık verilen 1970'ler kapıyı çalar (atlantikmedya.com).

Yeşilçam aslında popüler bir sinemadır. Geleneksel kültürümüzü yansıtan bunun yanında ekonomik kazançla birlikte ticaret unsuru eklenmiş ve yaratıcılığın ön planda tutulduğu bir dönemdir. Kökleri sağlam bir değişimdir Yeşilçam sinema tarihimizde. Belirli bir anlatım şekline sahip olan Yeşilçam'da anonim bir yaratımda vardır. Yeşilçam stili olmak tüm rejisörleri bir araya getiren bir sistemdir sanki. Bu nedenden ötürü diyebiliriz ki bireysel rejisör filmleri fazlaca dile gelmese de geleneklere uygun Yeşilçam sinemasından bahsetmek mümkündür (Ayça, 1989: 80, 83).

Günümüzde Yeşilçam, *Taksim ve Galatasaray* arasında bulunan *Kuloğlu ve Ahududu* sokakları arasına yerleşmiş bir ada gibidir. Film ithalat sürecinin başlamasıyla meydana çıkan şirketlerin bu aralığa yerleşmesinin ardından film yapım şirketleri de kendine bu sokağı mesken tutmuştur. Bu sokakta ki yoğunluk firmalar arasında ki rekabeti doğurmuş ve şirketlerin birbiri ile yarışı da sinema tarihimize not düşülmüştür. Öyle ki her gelişmeden haberdar olacak şekilde birbirlerini göz hapsine almıştır yapımevleri (Kırel, 2005: 180).

Ülkemizde seyirciye sunulan ve sunumu sinemalarda devam eden filmlerden öykünme yoluyla başlayan Yeşilçam kendine uydurma ile yöntemi ile başlar. Ancak Yeşilçam kendine milli bir kimlik oluşturma sürecinde aydın kesimin desteğini

görememiştir. Bundan ötürü destek alamayan Yeşilçam ithal filmlerden etkilenme bilinciyle meydana gelmiştir ister istemez (Ayça, 1989: 83).

“*Yeşilçam*”, tipik olarak Hollywood sinemasında karşımıza çıkan “*klâsik anlatı*” sinemasının kalıplarını benimsemiştir. Yeşilçam filmlerinde olaylar sıralı bir şekilde, neden sonuç ilişkisine dayalı olarak sunulur. Genel olarak belirli bir hedefe ulaşmak isterken farklı engellerle karşılaşan kadın erkek başroller yer alır. Yeşilçam sinemasından bu olay o hedefe ulaşmak için çaba sarf etmekten çok rastlantı ya da kader şeklinde izlenmektedir. Filmlerde diğerlerinden farklı olarak aşk filmlerinde filmin sonunun mutlu son ya da mutsuz son olarak biteceğinden oynayan başrole bakarak bir sonuç çıkarılmaktadır (ekitap.kulturturizm.gov.tr)

Gölge oyunu, ortaoyunu ve meddah kentsel eğlencelerdir; kent insanını, İstanbul’u ve ‘mahalle’ olgusunu konu edinirler. Yeşilçam da İstanbulludur ancak bölge işletmeciliği sistemi kendini gösterdikten sonra ön ödeme sisteminin (avans) devreye girmesinden dolayı daha çok ısmarla filmler çekilir çünkü Anadolu’da yaşayan film seyircisine yönelik onlara hitap eden filmler çekilmeliydi. Bu sebeple bu sinema kültürünün Meddah geleneği ile birleşip Anadolu’nu o masalcı anlatı yapısıyla destansı geleneği içine alan bir tür ortaya koyduğu gözlemlenir. Yönetmen sinemasına geçiş yapılmadığı dönemde yani oyuncu /star kavramlarının ön planda olan dönemin şartları sinema izleyicisini kaybetme korkusuyla daha anonim bir yapı ortaya koymuş ve yıllar içinde bu tarz artık Yeşilçam ile bütünleşmiştir. Bunun sonucuna göre Yeşilçam sineması meddah vari masalcı bir sinema yapısı olarak lanse edilebilir. Zaten o dönemde izleyici aslında sinemaya konuyu merak ettiğinden değil, dönemin star oyuncularını için gitmektedir. Dolayısıyla alışık olduğu starın hep aynı karaktere bürünmesini ister. Aynı masalı bilmesine rağmen defalarca dinlemek isteyen okuyucu bu tarzdaki Yeşilçam seyircisiyle özdeşleştirmek mümkündür (Ayça, 2016: 164).

Yeşilçam filmlerinin çoğunda kaderci bir anlayış hâkimdir. Gerçeklikten uzaktır bazı hikâyeler. Buna rağmen bu tarz konulu filmler sürekli talep görmektedir bunun arkasında tarihsel sebeplerin var olduğu söylenebilir. Türk sinemasının Hollywood filmlerinin tesiri altında kaldığı da ayrıca dikkat çeken bir ayrıntıdır. *Masal geleneği, meddah geleneği, ortaoyunu ve Hacivat-Karagöz gibi sözlü kültürümüze ait öğeler Türk sinemasının dramatik yapısını açık bir şekilde etkilemiştir* (Kırel, 2005: 18).

Yeşilçam sinemasının kendi başına ayakta durabilen, tarafsız, zanaattan sanata uzanan yolda gelişmemesi ve izleyiciye bağlı olmasının da, ülkenin o zamanki ekonomi-politik durumu etkili olmuştur. Öteki sektörlerde olduğu gibi sinema alanında da bir sanayileşme gözlemlenmemiştir Batıya baktığımızda ise sinemanın sanayileşme özellikleri gösterdiğini görürüz. Durum bu halde iken Türk Sineması artık bazı teknikleri ve sıradanlaşmış anlatı yapısını bırakıp yeni yöntemler keşfetmek durumunda kalmıştır. Engin Ayça (2016: 351-352) bu konudaki görüşlerini şöyle belirtir:

“Batı’da bir sinema sanayisi vardır. Yeşilçam sanayileşmemiştir. Batı kapitalist bir sanayi toplumdur. Öz sermayesi vardır, yatırım yapar, pazarlar. Türkiye’de durum böyle değildir. Batıda yazılı kültüre çok çok önceleri geçilmiştir. Bizde hala sözlü kültür etkilidir. Batı toplumlarında “birey” ortaya çıkmıştır, bizde bu hâlâ söz konusu değildir. Ticari sinema, ticari filmler sanayileşmiş bir sinemanın ürünleridir, ticaret için yapılmışlardır, dolayısıyla onların ticareti yapılır. Onlar meta-filmlerdir. Sanayi ürünüdürler, pazarlanırlar. Halka pazarlanan popüler kültür içinde yerlerini alırlar. Bu bakımdan popüler kültürün parçasıdırlar. Popüler kültür, kültür sanayisi tarafından üretilir ve pazarlanır. Bu durum sanayileşmiş toplumlara özgü bir olgudur. Türkiye gibi ülkeler söz konusu olduğunda, otomatik uygulanmak yerine, gözden geçirilmeleri, yeniden tanımlanmaları gerekir. Yeşilçam sanayileşmediği için ürettiği filmlerin pazarlanması söz konusu değildir. Yeşilçam filmlerinden para kazanmış olmak, onları ticari film yapmaz. Yeşilçam’ın üretime ve pazarlamaya yatıracağı bir öz sermayesi yoktur. Yeşilçam’ın sermayesi seyircilerdedir” (Özarslan, 2018: 38).

Yeşilçam’da çekilen yerli filmler sinemayı Türk izleyicisine sevdirmiş, seyirci genel olarak yerli yapımlara yönlendirilmiş, bu gelişme sinemacılığın bir meslek olmasını sağladığı gibi, ilerleyen zamanlarda ortaya çıkacak olan *Halk Sinemasına* ve *Ulusal Sinemaya* da bir başlangıç olmuştur. Anadolu’da elektrik probleminin giderilmesi ve Türk filmlerinin genel olarak halka açılması ve Türk filmi seyreden kitlenin çoğalmaya başlaması dönemi ile Yeşilçam sinemasının ortaya çıkış dönemi eşittir. Yeşilçam ile birlikte yaşanan bu gelişmelerin eş zamanlı olması sinemanın artık bir meslek haline dönüşmesine sebep oldu. Sinemada var olan yıldız kavramı etrafinca belirlenen konular seyircinin istediği moda olan müzikler sinemada kendini göstermeye devam etti. Benzer filmlerin en çok yer aldığı ve seyircinin sadece yıldız oyuncusunu izlemek için gittiği sinema dönemi sadece Yeşilçam dönemine ait bir özelliktir. Nitekim o devrin

karakteristik temsilcileri ne yapımcılar, ne de yönetmenler değil, *Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık* gibi oyunculardır (Aktaran: Coşkun 2009: 54).

Yeşilçam'ın oluşumunu sağlayan ona süreklilik kazandıran ve kalıcı olmasına sebep olan en önemli etken izleyicinin beğenisidir. Bu sebeple izleyicinin isteklerine ve beğenilerine göre filmler çekilir. Sistem bu şekilde kendiliğinden meydana gelir. İzleyicinin hislerine istek ve beğenilerine göre filmler çekilir, bunlar ülkenin her yanında süratli bir şekilde tüketilir ve yerine yeni filmler gelir. Film ve seyirci ilişkisi bu şekilde devam ederken halkın duygularına yönelik filmler ortaya koymakta ihmal edilmezdi. Bu şekilde işleyişini sürdüren sistem kendi popüler starını yarattı ve bu da Yeşilçam'ı Yeşilçam yapan önemli özelliklerden biriydi. Yeşilçam varlığını bu star sistemine dayandırır uzun yıllar (evrensel.net).

Bu dönem içerisinde ve aslında sinema dünyasının genelinde izleyici ve sinema birbirinden ayrı düşünülemez. Herhangi bir sinemanın dönemlerinin anlaşılabilmesi adına ve gelişme gösterdiği süreçleri anlayabilmek için kendi toplumu içinde yaşanan değişimlere ve bu değişimlerin dinamiklerine göz atmak lazım. Yine filmlerin anlaşılabilmesi anlamına uygun yorumlanabilmesi için o filmin üretildiği dönem içinde ki şartlara bakılmalı bilgi sahibi olunmalıdır. Örneğin ülkemizde 1960'lı yıllar seyirci ve sinema bağının en güçlü olduğu yıllardır. Film üretim aşamasına bakıldığında ise en büyük otoritenin seyircinin beğenisi olduğu görülür. Bu yılların en büyük özelliklerinden birisi de sinemanın bir eğlence hatta halkın tek eğlencesi olmasıydı. Seyircin yoğun ilgisi sinema sektörünün kendini ilerletmesini sağlıyordu (Kırel, 2005: 135).

Televizyonun olmadığı dönemlerde sinema toplum için en belirgin sosyal etkinlik alanıdır. Açık kapalı sinemalar izleyicinin sevgisi alakası ile dolup taşmaktadır. Öylesi bir ilgi söz konusudur ki filmlerin tamamı kapalı gişe oynamakta neredeyse filmin maliyetine yakın hatta başa başa kazanımlar elde edilmektedir mali açıdan. 60 senelerden itibaren izleyici potansiyeli bir önceki yıla göre artış göstermektedir. 66 senesinde sinemaya gelenlerin sayısı 50 milyonken 68 senesinde 55 70 senesinde 71 milyona ulaşmıştır. 1969 senesinde ülkede açık kapalı toplamda 2954 sinema bulunurken toplam izleyici kapasitesi 1,335,077 kişiyi bulmuştur. Seyircilerin çoğunluğunu kadınlar

oluşturmaktadır. Sadece kadın izleyicilere özel hanımlar matinesi de düzenlenmektedir (kulturfayasi.com).

Yine o dönemlerin bir başka özelliği ise, film sanatıyla uğraşanların yeterli bilgi ve donanımına sahip olmamasıdır. Hal böyle olunca şartları belirleyen yine seyirci olmuştur. Seyircinin de isteği yukarıda bahsi geçtiği gibi içinde yaşadığı toplumun kültür kodları belirler. Yeşilçam sözlü halk kültüründen de etkilenir (evrensel.net).

Sinema izleyicinin bir çeşit aynasıdır. İzleyici kendinden bir parça görmek ister, kendini görmek ister beyaz perdede. Kendi sevgilerini özlemlerini hayallerini izlemek ister. Genelde bu eğilimdedir. Yeşilçam bu anlamda izleyici iyi bir şekilde tatmin etmiş kendi aynası kılabilmiştir. Yeşilçam'ın kimliği ile izleyicinin kimliği benzerlik gösterir, bütünlük, aynılık gösterir. İzleyicinin kimliği, yine izleyicinin kültüründe yansır. Kültür kimliktir. Bu bakımdan Yeşilçam'dan yola çıkarak Türk toplumunun (film seyircisinin) kültürü ve kimliğiyle ilgili kodları görebiliriz. *Geleneksel sözlü kültür, anonim yaratıcılığın bir ürünüdür, kolektiftir, genel geçer kalıplara, değerlere dayanır, belli bir soyutlamayı içinde taşır, kolektif bilinci yansıtır, kolektif bir varoluş biçiminin yansımasıdır.* Aynı zamanda Asyalı ve doğulu özellikleri bünyesinde barındırır bu Anadolu halkının geleneksel sözlü kültürü ve batıdan oldukça farklı bir sistemde ilerler. Bu bakımdan çekilen her film kendi çekildiği dönem içerisindeki kültürel süzgeç kodlarına göre değerlendirilmelidir (Ayça, 1992: 124).

Genel olarak sinema sanatı aslında kurmaca bir sanattır. İzleyici görmek istediğini görür sinema perdesinde. Sinema olanı değil neyi istersek onu gösterir bize. Bir nevi kişinin kendi aynası olarak kabul edilir. Yeşilçam da da durum böyledir. Orada kendi kültürel kimliğini görmek izleyici. Bundan dolayı seçilen karakterler zaten toplumu yansıtan karakterlerdir (sadibey.com).

1970'e gelindiğinde çok fazla büyüyen sinema sektörü, yılda 200'ün altına düşmeyen inanılmaz üretimler yapan sektör haline gelir. *Ömer Kavur, Zeki Ökten, Şerif Gören* gibi genç yönetmenler ve *Tarık Akan, Kemal Sunal, İlyas Salman, Şerif Sezer, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Gülşen Bubikoğlu, Müjde Ar, Necla Nazır, Perihan Savaş* gibi önemli oyuncular sinemada görülmeye başlar. *Sadık Şendil* senaryolarıyla, *Cahit Berkay* ise filmlerdeki müzikleriyle ön plana gelir. *Arzu Film* ekolü olarak da adlandırılan *Ertem Eğilmez* liderliğinde ki samimi aile filmleri ile *Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen*

Gruda, Halit Akçatepe, İhsan Yüce gibi karakter oyuncularını da dönemin en parlak devrini yaşar. Fakat 1970’li yıllardan 80 darbesine kadar olan süreçte beyaz perde de genellikle 2.sınıf filmler gösterilir. *Abartılı macera filmleri, arabesk filmler ve seks furyası*, yükselen kalitenin aşağı çekilmesine sebep olur (indigodergisi.com).

1970 ve 1980 seneleri dönem olarak “karşıtlıklar dönemi” olarak da adından söz ettirir. Bu dönemde Yılmaz Güney’in etkisiyle bazı sinemacılar siyasal filmlere yönelirken bazıları da aile seyircisini kaybedecek olan ucuz seks filmlerini yapmıştır (Esen,2010). 1972’lerde yaşanan askeri muhtıra ile sinemacılar çekecekleri filmlerin konularını bahsi geçen siyasi duruma göre yaparlar. Daha küçük yapımcılar ise siyasi film yerine para kazanmak amacıyla macera ve seks filmlerine ağırlık verir. 1975 ve 1980 yılları arasında bazı yönetmenler sinema sanatı olarak devam etsin diye oldukça çaba sarf etmiştir. Ancak 1978’li senelerde sinema tamamen seks filmleri ile dolup taşmıştır (Scognomillo,2010). Güldürü ve komedi olarak bakıldığında ise *Ertem Eğilmez, Şener Şen ve Kemal Sunal*’ın isimleri ön planda görülür. Bu dönemde de etkisini artıran televizyon ile sinema salonları iyice seyirci kaybına uğrar (www.sinema.website.com).

Öyle ki 1970’li yıllarda ülkenin içinde bulunduğu bunalım dolayısıyla özellikle kadın seyirci artık evine döner. Dönemin ekonomik şartları kötüdür ve film yapmak maliyetli hal almıştır. Bundan dolayı ucuz seks filmlerinin bir diğer olumsuz getirisi de kadın sinema seyircisini eve hapsedmek olmuştur. Buna rağmen sinemacılar erkek seyirciyi elinde tutmak adına bu furyayı devam ettirdi (Abisel, 2005: 75).

1970’li yıllarda Türk sinemasında güldürü oyuncusu anlamında Kemal Sunal ön plana çıkmıştır. Ertem Eğilmez’le yaptıkları çalışmalarla o dönemde çok ses getirmişlerdir. Özellikle Rıfat Ilgaz’ın eserlerinden uyarlanan *Hababam Sınıfı* filmlerindeki „Şaban“ tiplmesiyle geniş kitlelerin sevgisini kazanmıştır. Aynı zamanda Dönemin aile seyircisini, güldürü filmleriyle sinema salonlarına çeken kişilerden Adanalı Tayfur tiplmesiyle Öztürk Serengil, *Cıralı İbo tiplmesiyle Feridun Karakaya, Turist Ömer* canlandırmasıyla da Sadri Alışık ön plana çıkan kişiler olmuşlardır (Aşçı, 2014: 70).

Bahsi geçen seneler sinemamız için oldukça ilginç bir dönem oluşturur. Yılmaz Güneyle birlikte o güne dek hiç yapılmamış siyasi sertlikte filmler gündeme gelir. Bu

filmlere yapımcı tarafından müdahale istenmediği için herhangi bir yapımcı olamadan yönetmenin kendi bütçesiyle gerçekleşir (Esen, 2010: 133).

Bu seneler Türk sineması için utanç verici yıllar olarak anılır. Kötü sinema salonları ve film izleme kalitesini kaybetmiş lümpen izleyici son derece negatif bir ortam oluşturmuştu. Aslında bu dönemde Türkiye’de seyirciyi sinema salonlarına yöneltmek adına dikkatli toplumsal bir analiz yapılması gerekiyordu. Çünkü normal izleyici artık evden çıkmıyordu filmler evine gelmişti televizyon ve video aracılığıyla. Ama buna karşın entelektüel düzeyi yüksek genç kesim için yeni üretimler şarttı. Bunun için ise öncelikle sinema salonları izlenilebilir çekici hale getirilmeliydi. Büyük şehirlerde bu şartlar kısa sürede olgunlaştı (Esen ve Kayador, 2009: 165).

Yine bu olumsuz süreçte bazı yönetmenler çıktıkları başarılı filmlerle salonları doldurmayı başarır ve aile seyircisi yeniden biz duygusuyla harekete geçer. Bu yönetmenler daha öncede bahsi geçen Eğilmez gibi yönetmenlerdir. Dönemin sevilen güldürü filmlerine imzalarını atar ve bahsi geçen sosyolojik araştırma ile yoksul insanı konu edinerek sistemin devamlılığını sağlar. Dönemde kadın izleyicide bu aile temalı filmlerle yeniden sinema salonlarına gider. Pekman, *Eğilmez’in özellikle yetmişli yıllarda yaptığı filmlerle bir halk sineması ortaya çıkardığını, arkasındaki ekibin de (Münir Özkul, Adile Naşit vd.) Türk tiyatrosu ve temaşa sanatları geleneğinden yetişmiş olmasının kazanımıyla, halka çok yakın, tanıdık ve sıcak gelen bir sinemasal tarz ortaya koyduğunu belirtir. Bu sinemanın doğurduğu Şaban gibi tipler giderek birer halk kahramanı haline gelmişlerdir. Geleneksel anlatı gereği Ertem Eğilmez filmleri belli bir sınırla sosyal eleştiriyi ve kıssadan hisseleri barındırır. Minimal seyircinin yanında olduğunu göstererek izleyicide bir katarsist yaratır* (Pekman, 2012: 80-81).

1970 senesinde dış faktörler iç faktörlerden daha etkin hal kazanır. Ülkemizde siyasi ve ekonomik anlamda oldukça farklılıklar oluşur. Bu değişim sinema sektörüne de yansır. Televizyona artan ilgi izleyiciyi sinemadan uzaklaştırdı sinema salonları kapanma yoluna gider. Ancak 1977 senesinde sinema için bazı yasal düzenlemeler oluşturulur. *Yurt dışında yurt dışında film haftaları düzenlemek, yurtdışındaki festivallere katılacak filmlerin altyazı kopyalarını üretmek gibi görevleri yerine getirmesi maksadıyla Kültür Bakanlığı’na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı* kurulur (sinema.kulturturizm.gov.tr).

1970’lerde renkli film sayısında da artış gözlemlenir. Yıl içinde çekilen 225 *filmin 78’i renklidir*. Prodüktörlük politikasının ölçüsünü belirleyen şey renkti. Bu yeni kuralların ışığında *Halit Refiğ*, renkli sinemaskop olarak baskı ve özel efektleri İngiltere’de hazırlanan ‘*Adsız Cengaveri*’ yönetir. *Atıf Yılmaz* ‘*Aşkta da Üstün*’de *Zeki Müren* ile çalışırken *Zeyno*’da *Yılmaz Güney / Hülya Koçyiğit* ikilisi bir kez daha bir araya gelir. Aynı sene içinde *Ertem Göreç* izlenme rekoru kıran *Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler* ile masal filmleri furiasının ilk örneğini oluşturdu (Scognamillo, 1998: 175).

Sonuç olarak; Türk Sineması’nda ‘Yeşilçam’ olarak belirtilen sürecin, gerek anlatı yapısıyla yakaladığı popülerlik, gerek işletme modelinde yarattığı yapım-dağıtım bütünleşmesi, gerekse de seyirciyle yakaladığı bütünleşme ile ‘aile’ sosyalleşmesi ve eğlence aracı olarak halk tarafından sahiplenilmesi sinemamızda özellikle 1960’lı yıllarda adeta bir ‘Altın Çağ’ yaşatmıştır. Fakat bu dönemin sonlarına doğru Türkiye’nin maruz kaldığı ekonomik sıkıntılar 71 ve 80 askeri darbeler ile sinema kesintiler yaşamıştır. Yeşilçam filmleri dramatik bir şekilde gerçek hayat karşısında artık etkisini kaybetmiştir. Ve yeniden klişe bir süreç sektörü ele geçirmiştir. Bu sıkıntıları görmezden gelerek klişeleri aşan Güney gibi yönetmenler siyasal sinema tarzında eserler ortaya koyar. Bu sinemanın geleceği açısından önem arz eder. Toplumdaki bu sıkıntılardan dolayı izleyici profili de parçalanır ve Yeşilçam sineması da artık seyircinin gözünden düşer. Yeşilçam çareyi devlet televizyonunda gösterimi kabul edilmeyen seks filmlerinde bulur. Ancak bu çare işe yaramaz hatta krizi iyice ağırlaştırarak sinemayı geriye doğru götürür. Bu olumsuz gelişmeleri yıkan ise Ertem Eğilmez’in ürettiği aile filmleri olur, sinema seyircisini yeniden kazanır ve popüler sinema için bir umut doğar (Özarslan, 2018: 36).

Yeşilçam döneminin en başarılı yılları 1960’lar ve 1970’li yılların ortaları olmuştur. Büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Kadın oyuncuların yıldız oyuncu kavramı yaratması ile popüler kültür bir süre bununla beslenmiştir. Bu kadar yükselen sinema nihayetinde bir endüstriye dönüşmüş ve birçok sinema çalışanına yer vermiştir. Nitelik olarak birbirinin aynısı gibi görünen filmler çekip tekrara düşülse de sayısal olarak oldukça çok sayıda film çekilip yüksek hasılatlar elde edilmiştir. Ancak 70’li yıllardan sonra giderek film üretim sayısında giderek düşüş yaşanmıştır. Özellikle devlet desteğinin çekilmesi, televizyonun yaygınlaşması ve hatta videokasetlerin ortaya çıkmasıyla bu sayı

giderek azalır. Bu da bizlere gösterir ki Türk Sinema sektörü Yeşilçam ile birlikte yükselir ve yine onunla birlikte düşüşe geçer.

2.6. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA TÜR FİLMLERİ

Sinema kitleler için sanat ve kültür dalı olmasının yanı sıra bir mizah ve dinlenme etkinliğidir de. Bu sebeple sinemacılar sektör olarak seyircinin taleplerine öncelik vermiş ve bu taleplerin yerine getirilmesine uygun filmler çekmiştir. Sinema tarihinin neredeyse ilk çeyreğinde sistemli ve kararlı şekilde türlerinin belirlenmesi tamamlanmış ilerleyen senelerde bu türlerle oynanması sonucu meydana çıkan türevlerde eklenmiştir sinema literatürüne (Onaran, 1986: 91).

Sanatsal bir kavram olarak tür sözcüğü; eserlerin biçimlerine, konularına ve yapı özelliklerine göre ortak özellikler taşımasıdır. Bu sözcük Türkçeye Fransızca kökenli Genre sözcüğünden geçmiştir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde tür: “İçerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple tür: farklı sanat branşlarında ki eserlerin kümeler şeklinde bir araya getirilmesinin sonucunda, grupları belli etmekte kullanılan peritondur (Abisel, 1995: 14).

Yeşilçam, genel olarak dramsal diyebileceğimiz biçimde ananevi özellikler taşıyan bir sinema biçimidir. Yeşilçam bünyesinde çok çeşitli filmler (*avantür filmler, köy filmleri, salon güldürüleri, şarkıcı filmler, yabancı filmlerin /popüler aşk romanlarının uyarlamaları, çocuk yıldızlı filmler*) bulundurmasına bağlı olarak filmler ananevi biçimde kendine özgü bir dil ortaya koyar (Özarlan, 2018: 45).

50’li senelerin başladığı dönemde fazlaca film firması ticari hayata merhaba demiş ve bu firmalar seyirci ile iletişime geçebilmek adına seyircinin aşına olduğu hikâyeleri beyaz perdeye taşımıştır. O dönemin mecmuaları tarafından sektöre kazandırılan yıldızlar komedi ve dramlarla göz önüne serilen aşkların başrolü olarak servis edilmiş genç hanımlar ve genç beylerde izlediğinde kendini bulma algısı yaratılmaya çalışılmış ve başarılıda olunmuştur. Çekilen filmlerde Avrupa sinemasının kemikleşmiş yapısı milletimizin kültüründen renklere sahip olarak kendine has bir şekli olan “Yeşilçam Filmi” klişesi meydana çıkarılmıştır (Esen, 2010: 127).

40’lı senelerden 50’li senelere geçiş yaparken sinemamız yeni bir döneme merhaba der. Film çekim âdetinin günden güne çoğaltan sinemamız farklılaşan çeşitliliği ile

tanınmaya yaygınlaşmaya kabul görmeye başlar. Bu doğrultuda diğer Avrupa ve doğu sinemasında ki gibi ülkemizde de tür filmleri çekilmeye başlanır. Farklı bir söylem ile yinelemeye ve tekrara düşmekte olan tür filmleri Yeşilçam döneminde de çok popülerdir. (Yıldırım, 2016: 57).

Tür filmleri çekilirken içeriğin anlamını seyircinin daha iyi ve daha kolay algılayabilmesi amacıyla belli ikonlar kullanılmaktadır. İkonografinin kullanılma sebebi ise izleyicinin basitçe anlamasını sağlamak ve abartılı sözel ve görsel düzenlemeleri bertaraf etmektir *Westernlerde; geniş kenarlı şapka, posta arabası, çöl, kaktüs, kovboy ve Kızılderililer... Bilim Kurguda; uzay gemileri, yanıp sönen ışıklar, uzaylılar, bilinmeyen türde canlılar, bilim adamları ve gezegenler... Korkuda; kasvetli görünüşlü evler, banyolar, haçlar, çıplak kadın gövdeleri, silahlar ve canavarlar... Müzikallerde: spot ışıkları, soyunma odaları, dans ayakkabıları, tiyatro salonları, koro kızlarının tüyleri ve takıları... Polisyelerde: silah, pipo, cesetler, ajanlar, soruşturma odaları, hapishaneler* gibi fazlaca ikon konulmaktadır. Ayrıca *stereotipleşmiş* kişiliklerle yinelen müşabih vaziyetlerden meydana gelen tahkiye ile izleyici ve film arasından kendi kendine gelişen bir dili meydana çıkarmaktadır (Holat, 2015: 91).

Yeşilçam da *tür* ayrımlarını beyaz perde eleştirmenleri ve tarihçileri arada bir yapmış olsalar da -“*Köy Filmleri*”, “*Seks Filmleri*” vb. ayrımlar kendi başına tek tür meydana getirebilecek konumdan uzaktır. Sinemamızın ilk zamanlarından 1970’li senelere kadar gerilim, bilim kurgu, toplumcu realist özellikler içeren filmler çekilmiş, ara ara alışılmış aşk filmleri dışına çıkılırdı fakat filmin akışında genel olarak „melodram“ spesiyalitesine uygun bir çatıya oturtulduğu izlenir (Akgül, 2015: 19).

Seks filmleri her anlamda bir tür oluşumunun içine alınmamış olsa da sinema tarihinde büyük yer kaplaması ve izleyicinin alakası sebebi ile irdelenmiştir ve incelenmiştir. Dünya genelinde farklı paradigmaları mevcut olan bu tür sinemamız da 1970’li senelerde popülerite sahibi olmuş ve ticari anlamda kaygı taşıtmaması sebebi ile ilgi görmüştür. Sinemamız da bu türde çekilen ilk film porno-mizah karışımı olarak 1974 senesinde *Beş Tavuk Bir Horoz*’dur. Genel olarak mizahi bir çerçeveye oturtulan filmin içeriğine porno sahnelerde serpilmiştir. Rol model olarak İtalyan filmlerinden örneklendirmeler alınmıştır. Ülkemiz de çekilen bu tip filmler 1976 senesinden sonra porno filmlere dönüşerek sektörü büyük ölçüde işgal etmiştir. 1970 senesinde ülkemizde

yaşanan siyasal ve ekonomik karmaşanın etkisiyle evlerimize merhaba diyen televizyonların da katkısı sebebiyle sinema çok büyük bir yangına düşmüştür. Nerede ise evlerinden dışarı adım atmayan bir toplumu tekrardan sinema salonlarına çekebilmek için yapımcılar çözümü porno mizah ve porno filmlerinde aramıştır. Özellikle toplumun erkek bireylerinin ilgisini çekmeye çalışan bu tip filmler sinemamızda ki etkisini uzun süre korumuştur. Sinemamızın bu farklı döneminde seyircinin seviyeli filmlerde izlemeye aşına olduğu oyuncuların da var olduğunu görmek mümkündür (Yıldıran Önk, 2011: 3871).

Temel hedefi izleyiciyi güldürmek ve eğlenmesini sağlamak olan komedi filmlerinin geçmişi sinema tarihinden epeyce geriye dayanır. Antik çağ dönemine kadar gitmek gerekir. *Aristoteles, komedyayı ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olarak tanımlarken; hafif gördüğü bu türü gülünç olanın taklidi olarak eleştirmektedir.* Fakat yeni dönemlerde işinin ehli olan birçok kompetana göre sinemanın zirvesi komedidir. Komedi bir nevi türü gereği zirveyi ilk defa 1920’li senelerde yaşarken bu türün uluslararası ilk büyük ismi de *komedinin alt türü olan savrukluamanın (Fr. burlesque) yetenekli doğaçlamaca aktörü Charlie Chaplin, nam-ı diğer Şarlo* olur. Sinema da çizgileri belli olmayan, güçsüz ama uluslararası bir türdür. Umimi manası ile komik olanı esas alan türdür. Bazı uzmanlara göre kolay anlamı ile *"İzleyici gülüyorsa, bu bir komedi filmidir* (Aktaran: Yıldırım, 2016: 103).

Özön komedi filmleri için *"Yazındaki, görünçlükteki çeşitli güldürü geleneklerini, sinemanın sağladığı olanaklarla varsıllaştırarak yansıtan film."* demektedir. Komedinin hedefi toplumları güldürürken düşündürmektir. Komedi sosyal hayatta ki yanlışları, eksiklikleri iğneleyici bir dille yansıtır (Özön, 2000: 337).

Sinema tarihimiz de komedi dalında ki iki büyük yıldız 70’li senelerde sinemaya girmiş ve 70’ seneler süresince birçok filmler çekmişlerdir. Birisi Öztürk Serengil’in sinemamıza kazandırdığı *"Adanalı Tayfur"* karakteridir. Yardımcı oyuncu olarak sinemaya giriş yapan Öztürk Tayfur karakterinde çokça küfür eden “yeşşee”, “kelaj”, “mangırāj” gibi dilimizi katleden kelimeler ile bütünlemiştir. Adanalı Tayfur karakteri ilerleyen zamanlarda da “Temem, Bilakis”, “Abidik Gubidik”, “Helal, Adanalı Celal” gibi filmlerle varlığını sürdürmüştür. Sinema tarihimizde ki ikinci büyük karakter ise Sadri Alışık’ın hayat verdiği *"Turist Ömer"* karakteridir. Turist Ömer; *"pejmurde giysileriyle,*

garip şapkasıyla, selam verişiyle, esprileriyle” komedi sinemasının nev-i şahsına münhasır karakterlerinden biri olarak yerini almıştır. İki karakterinde ortak paydada bulunduğu nokta sosyal hayatta ki yerinin ve statüsünün belli olmamasıdır (Onaran, 1994: 184, Özgüç, 1993: 36-37, 40). 1970’li yıllardan sonra komedi sinemamızda kendini geliştirme anlamında daha rahat ortamlar edinmiş ve kendine farklı bir mana yüklemiştir (Aktaran: Yıldırım Önk, 2011: 3871).

Sinemamızda özellikle Yeşilçam döneminde yazgıcı realiteden ayrı lojik kusurlarla dolu bir anlatımın gözlemlenmesi ve izleyicinin de dönüşümsel olarak bu tip de ki filmleri talep etmesinin arkasında tarihi olayların saklandığı kabul görmüş bir yorumdur. Sinemamızın bu süreçte de *Hollywood* sinemasından etkilendiği çok doğru bir yorumdur. *Mamafih masal geleneği, meddah geleneği, ortaoyunu ve Hacivat-Karagöz* kendi geçmişimize ait türlerde sinemamızı net olarak çok etkisi altına almıştır (Kirel, 2005: 18).

Birkaç film haricinde sinemamızda çekilen tarihi filmlerimiz 50’li seneler süresince cumhuriyet edebiyatı tarihin de kaleme alınan tarihimizi anlatan hikâyelerden fazlaca feyz almıştır. Yazılan hikâyeler ilk etapta dönemin mecmualarında yayınlanıp bu hikâyeleri takipçilerine sevdirecek, her kesim tarafından kabul görmesine olanak sağlamıştır. Feridun Fazıl Tülbentçi de bu süreçte çok popüler olan bir yazar konumuna gelmiştir. Öyle ki yazarın menkıbe ve söyleşileri de kitap olarak basılmıştır. Şehitler (1946). Bu usta yazarın beyazperdeye yansıyan kitapları arasında Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1948) ve Barbaros Hayrettin Geliyor (1948) hafızalara kazınanlar arasındadır. Genel olarak tarihi olayları anlatan edebi eserler senaryolaştırılmıştır. *Kültür tarihçisi Peter Burke* tarihi romanı şöyle tanımlar:

“Tarihi roman, yazarın yakın ya da uzak geçmişte gerçekleşmiş bir öyküyü anlatmakla kalmayıp, bir yandan da o dönemde yaşamış olan insanların yaşam tarzlarını ve zihniyetlerini canlandırmaya ve tarif etmeye çalıştığı bir edebiyat türüdür.” (Yıldırım, 2006).

“Tarihsel bir olayı konu alan, bu olayın geçtiği çağı, çevreyi, kişileri yansıtan film türü.” şeklinde de izahı yapılan tarihi anlatan filmler; yaşananları en sahici ve dürüst şekli ile iletmeyi gaye edinmesine karşın sinemamızda ki filmler daha çok yiğitlik hikâyelerine tutunmaktadır (Özön, 2000: 682). Sinemamızda beyaz perdeye yansıyan filmler Kurtuluş Savaşı filmleri haricinde de yiğit bir karakterin maceralarını ve kahramanlığını epik bir

şekilde işler. *Tarkan, Battal Gazi, Kara Murat, Malkoçoğlu* gibi milli kahramanlarımızın verdiği savaşları ve bu savaşlarda yaşadığı serüvenleri yansıtır. 70 ve 80 senelerinde toplam 80 tarihi film beyazperdeye yansımıştır. Bu filmlerin popüler olma sebebi ülkenin içinde bulunduğu kaos sebebi ile geçmiş tarihimize duyulan hasret ve özlemlerdir. (Yıldıran Önk, 2011: 3872).

Uyarlama filmler ile start veren millileşme isteği tarihsel filmlerde de ortaya konmuştur. Az miktarda para ile yapılan filmler, büyük bütçelerle çekilen filmlere kadar epeyce film tecrübesinin olduğu türe aynen uyarlama filmlerde ki gibi rejisörler de katkı sağlamışlardır (Yıldırım, 2006: 11).

Yeşilçam yalnızca aşk filmlerini işlememiş toplumun acılarını ve realitesini de gözler önüne seren bir dönem olmuştur. Sürecin dev yazarları işledikleri konularda özellikle taşra hayatı yaşamak zorunda kalan insanların yaşadıkları dramalara değinmeyi kendine görev edinmiştir. Bu sürece doğru bir şekilde bakmamızı kolaylaştıran öyküler romanlar işinin ehli rejisörler tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. Köy yaşantısı, zorlukları ve kadın olgusunu en net şekilde ortaya koyan ve gerek rejisörüne gerek rol alan star'lara yepyeni ufuklar açan; *Türk sinemasının mihenk taşı olan 'Toplumcu Gerçekçi' filmlerinden bazıları şunlardır. Fatma Girik'in başrolünü canlandığı Yılanların Öcü, Hülya Koçyiğit'in oynadığı Gökçe Çiçek ve Gelin filmleri, Filiz Akın'ın Gurbet Kuşları örnek olarak gösterilebilir* (<https://www.gzt.com>).

Dışardan sinemaya dâhil olan fazla kuvvetli ve belli bir biçimi olan melodramın kökeni tiyatroya dayanmaktadır. Kendi dalında dokunaklı bir etkiye sahip ve kendini ifade eden melodi kullanılmasıyla ön plana çıkan dram türlerini anlatmak için melodram terimi tercih edilir. Sürekli zarar gören masum ile zalim olan kötülük ilişkisini karşıtlığa dayalı kolay anlatım yapısı melodramın değişmeyecek mihenk taşlarıdır. Melodram sinemanın keşf edilmesinden öncesinde de varlığını sürdüren ve de mizahi bir anlatım taşımayan tüm filmlere hükmeden ablukaya alan anlatım biçimi ve temel anlatı, tür olarak anlaşılabilir (Aktaran: Yıldırım, 2016: 138).

70 ve 80'li senelerde dram ve melodram yapısında 643 adet film beyaz perdeye yansımıştır. Ülkemizin yapısı akla geldiğin de melodram filmlerinin ne için bu kadar talep edildiği anlaşılabilir. Halkımızın yaşadığı dönem arayış dönemidir. Film sürecinde ki sıkıntılar ve bu sıkıntılarla verilen savaş sonrası gelen mutlu son izleyicimizi bu türe

tutkun hale getirmiştir. Tabii ki ülkemizin acıya acıklı hikâyelere olan ilgisi göz ardı edilemeyecek bir boyuttadır. Star dediğimiz isimleri bu tipte ki filmlerde görmemiz fazlaca mümkündür. Bu süreç sinemamızın dört yapraklı yoncası dediğimiz *Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve elbette Türkan Şoray* dönemi olmuştur (Yıldıran Önk, 2011: 3870).

Arabesk filmler ülkemiz de 70'lerin ikinci çeyreğinden sonra yoğunlaşır. Arabesk müziğin yaygınlaşmaya ve sevilmesi ile beraber yaygın bir hale bürünmüştür. Az bir zamanda bastırılan isteklerine ulaşamayan insanların benimsediği bu müzik türü ile sivrilen arabesk film furyası sektörün çok büyük bir alanını neredeyse kapladı. Arabesk müziği sevenlerin listesine başka ülkelerde yaşayan gurbetçi işçilerimizi de ekleyecek olursak arabeskin ne kadar büyük bir kitleye hitap ettiğini görebilir ve oluşturduğu pazarı da az çok algılayabiliriz. İzleyicinin talepleri doğrultusunda bir yol izleyen sinemamız da bu popüleriteyi tabii ki görmezden gelemedi. Konan TRT yasağı nedeniyle radyo ve televizyondan halka ulaşamayan arabeskçiler çekilen filmler ile kendilerini halka tanıtmaya fırsatı bulmuşlardır. Genel olarak dram türüne yakın bir anlatımla çekilen bu filmler sinema tarihimiz de çekilen önce ki dram filmlerinden karakterler yüzünden ayrışır. *Sınıf atlama isteği, suça eğilim, yetkeye isyan etme gibi durumlar önceki örneklerde olumsuzlanırken, gecekondu halkının yaşamı ile paralellik gösteren bu filmlerde bariz şekilde meşrulaştırılır* (dagarcikturkiye.com).

Polisiye dediğimiz tür erken sessiz sinema sürecinden beridir daimi tekrarlanan en popüler türlerden biri olmuştur. Ortaya konan suç nedeni ile yapılan araştırma sürecini işleyen polisiye türünün genellikle üç temel karakter üzerinde sonuçlanır. *Bunlar çürüme sebep olan kişi (hırsız ve/veya katil), suçun nasıl gerçekleştiğini anlamaya çalışan, sorumlusunu yakalayarak gizemi çözmek isteyen kişi (polis, polis müfettişi, komiser ya da özel dedektif) ve suçun gerçek ya da olası kurbanı olan kişidir*. Sadece bu türe ait görsel özellikler mevcuttur. *Hollywood' ve Fransa' da uzun bir dönem boyunca yaygın olan polisiye aynı zamanda belirli bir renk kodlamasıyla diğer türlerden kesin olarak ayrılmaktadır* (Yıldırım, 2016: 122).

Sinemamıza bakarsak polisiye türü genel olarak tarihi filmlerle ortak çekilmiştir. Öyle ki macera filmleri ülke olarak fazlasıyla sevdiğimiz bir türdür. Ataerkil aile bilinciyle büyüyen halkımız erkek karakterin yiğit ve korkusuz kadın karakterin de

nazenin ve korunma ihtiyacı duyduğu kişilikler olarak lanse edildiği bu türü çok kolay benimsemiş ve sevmiştir 70 ve 80’li seneler arasında 573 bu türde film çekilmiştir. (Yıldıran Önk, 2011: 3871).

Macera diyebileceğimiz aksiyon filmleri, çekildiği dönemin siyasi olaylarının etkisi altında kalan politik sinema, nev-i şahsına münhasır mizahi filmler ve vazgeçilmezimiz tabii ki aile filmleri. Dram sosu fazlasıyla katılan kâh güldürüp kâh ağlatan aile filmleri genel olarak bir arada olabilmenin elzemliğine değinen aile hayatının kutsiyetini tırnak içinde veren anlatımları da beraberinde sunmuştur. Film tarihimizin en büyük dramlarında başı çeken *Aile Şeref’ini birçoğumuz*, *Oktay ve gaddar babası vesilesiyle hatırlamaktayız*. Film fazlası ile gözyaşına gebedir. Kalbimize değil aklımıza mıh gibi işlenmiş örneklerden biridir. Tüm aile bir arada iken izlenebilecek en iyi filmlerimizden biride Mavi Boncuk ’tur. Ünlü bir şarkıcı olan Emel Sayın’ı kaçırma hikâyesini anlatan film, bununla da yetinmeyerek izleyen herkesi an be an neşeye gülümsemeye ve kahkahaya davet etmektedir. Seyredenleri serüvenden serüvene sürükleyen ve köyden kente define bulmaya gelen kardeşlerin hikâyelerini konu alan *Salak Milyoner*, eğlenceli anlatımıyla hatırlanmaktadır. Son olarak *Türkan Şoray*’ın başrolünü üstlendiği senaryosunu büyük sinemacı *Yavuz Turgul*’un yazdığı, yönetmenliğini de Kartal Tibet’in yaptığı *Sultan*, filmde anlatılan saf sevginin yanı sıra beraber olunca aşılamayacak hiçbir problem kenetlenmenin sonucunda aile olabilmeyi anlatan en özel en ayrı filmlerden biri olarak öne çıkmaktadır (paratic.com).

Kapitalist sistemin etkin olduğu dönemlerde sinemamız da yeni yeni oluşan soylu sınıfını konu alan filmleri gözlemliyoruz. Filmler de öncelikle saf kızların fabrikatör babaları ya da âşık oldukları ve sonunda evlendikleri sevgilileri olarak sinemaya yansımaktaydı. *Ertem Göreç*’in *Otobüs Yolcuları* (1961) filmi göç olgusu ve bu olgu sonucunda ortaya çıkan gecekondu hayatı ve o hayatta yaşanan arkadaşlık komşuluk birbirine destek olma gibi ananevi değerlere önem veren kişilerin kültürel yapıları yansıtılmaktadır. Diğer yandan soylu sınıfın yaşamı ve olaylara bakış açısı harmanlanarak İstanbul’da ki farklı kültürlere ve farklı aile yaşantılarına değinmektedir (Kaplan, 2015: 102-103)

Yeşilçam sineması, 1960 senesinde film üretim işi yapanlara, özellikle tür filmi bakımından farklı denmelerin yapılacağı farklı imkân ve ortamlar sağlar. Mesela fantastik

filmler ve Western filmleri bahsi geçen dönemde üretilmeye başlar. Yeşilçam klasiklerinden olan güldürü türü ve melodram türü yerini korumaya devam eder. Bu iki türün birbirine karıştığı ve müzikle desteklendiği filmler ise bu yılların farklı bir tür tipi olarak karşımıza çıkar (Kırel, 2005: 298).

Western film türü Amerikan sinemasına özgü bir türdür. Türkiye’de “Pilav Western” olarak bilinen kovboy tarzı filmler “*ABD’nin Atlantik kıyısından içerilere, batıya doğru göç sırasındaki olayları konu alan; çoğu zaman at sırtında, kovalamalarla dolu film.*” olarak tanımlanır. Olay örgüsü kötü adamların ve haydutların kasabada yaşayanları biktirması, onların mallarına zarar vermesi, eşyalarını kaçırmalarıyla başlar. Aksiyon sahneleriyle dolu kavgalar olur. Filmin sonunda ise kötüler kaybeder.(Özön,200:436). İyi kötü arasındaki çatışmayı aktarır film izleyiciye. Tipik kovboy filmleri aslında bireycilik temeline dayanır ve aslında Amerikan ideolojisini aktarır izleyicisine. Amerika topraklarının alışılmış ikonlarını sunar film. Ülkemizde 70-80 yılları arasında 22 adet kovboy filmi çekilmiştir bunun sebebi ise Amerika’ya duyulan hayranlık ve bireycilik isteğidir (Yıldıran, Önk, 2011: 3873).

Dönem içerisinde oluşan farklı bir türde yabancı ülkelerde özellikle Almanya’da çalışan Türk işçilerini konu alan filmlerdi. Bu tarz filmleri genellikle arabesk ve komedi adı altında izlese de ‘gurbet’ teması olarak da karşımıza çıkmaktaydı. *Orhan Aksoy’un ‘Almanyalı Yarım’(1974) ve Şerif Gören’in ‘Almanya Acı Vatan’(1979) gibi filmleri, 1980’lerde video filmlerinin önünü açacak Türk Sineması için yeni bir ekonomik kapı olacaktı* (dagarcikturkiye.com).

Göç olgusu içeren filmlerde köylerde yaşayan ailelerin yabancı oldukları ve tanımadıkları bir düzen içinde yaşamış olduğu sıkıntılar ailenin dağılma tehlikesiyle karşılaşması, öz değerlerindeki yozlaşmalar, bireyin olduğu yeri koruma derdi gibi konular işlenirdi. Türk sinemasında bazen büyük şehirlerde tutunma kendisine bir konum elde etme derdinde olan köylü ailelerin anlatıldığı filmler ülkenin yaşadığı değişimi de yansıtmaya çalışır. *Aramızda filmi ve Yılmaz Güney’in Arkadaş adlı filmleri bu tarz konulu filmlere örnek gösterilebilir* (Kaplan, 2015: 111).

Türk sineması kar amacı için 1970’li senelerde seks filmlerine yoğunlaşır. Bu filmleri aileler izleyemez dolayısıyla onların izleyeceği film kategorisi artık aile sineması olarak adlandırılır. Bu sayede o dönem seks filmlerinden ayrılan aile filmleri konu aldığı

toplumsal yapının özelliklerini içine alıp ona uygun bir anlatı oluşturup içine birazda dram ekleyerek hikâyeyi bitiriyordu. Bu sistemden kısa bir zaman sonra bu anlatının klişeleri oyuncular ve karakterleri artık belirli kalıplara girmiştir. Farklı bir tür gibi görünse de aile filmlerini aslında eskiden çevrilen bazı türler içine sokabiliriz. Çünkü bu filmler aslında 19650 ve 1960 senelerinden çokta farklı değildi. 1960 senesi itibariyle sinema salon artışı izleyici artışı çekilen film artışı yadsınamaz bir gerçektir. Bu gelişmelerin ardından aileye ve kadına özel daha özentili konular seçilmeye başlandı. Bu dönemdeki filmlerde diğerleriyle benzerlik gösterirler ufak farklılıklar ise filmin finalinde saklı olur (Abisel, 2005: 73-74).

1970 – 1980 yılları arasında çekilen 2:083 adet Türk filmi; dram, melodram, macera, seks ve seks - komedi, komedi, tarihsel, polisiye, arabesk, fantastik, toplumsal, kovboy, çocuk, masal ve dinî türler bu kategorilere ayrılmıştır. Bunların üretim aşamaları ise toplumun dönemsel yapısı ile iç içedir. Türlerin yıllara göre dağılımıyla ilgili elde edilen sayısal sonuçlar ise Tablo.1’de verilmiştir (Yıldıran Önk, 2011: 3875).

	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	Toplam
Dram & Melodram	142	82	92	83	81	36	32	39	32	24	643
Macera	63	96	110	53	47	58	60	29	19	38	573
Seks	2	8	31	9	6	34	17	19	14	80	220
Seks-Komedi	-	-	-	-	12	57	26	10	40	29	174
Komedi	6	13	10	9	15	21	14	9	12	10	119
Tarihsel	4	15	18	20	8	6	6	2	-	1	80
Polisiye	5	11	15	4	2	4	7	15	3	1	67
Arabesk	-	2	3	5	5	6	7	12	12	10	62
Fantastik	5	11	11	5	1	1	-	-	-	2	36
Toplumsal	1	2	-	-	8	6	2	1	3	11	34
Kovboy	5	11	6	-	1	-	-	-	-	-	23
Çocuk	3	5	3	1	5	4	-	1	-	-	22
Masal	2	10	5	-	1	-	-	-	1	-	19
Dinî	2	1	1	4	3	-	-	-	-	-	11
Toplam	240	267	305	193	195	233	171	137	136	206	2083

Tablo 2.1. 1970-1980 Arasında Çekilen Türk Filmlerinin Türlerine Göre Dağılımı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN OYUNCU OLGUSU

Türk sinemasına konu olan ve hikâyelerinden bahsedilen kadınlar, bu kadınlara uygun görülen ifadeler, kadınlar için oluşturulan egemen kabuller gibi kendilerini ilgilendiren olgular kendileri tarafından paylaşıldığı için önem arz eder. Varlığını seyircisine ve konularının çekiciliğine borçlu olan Türk sineması, özellikle ülkemizde filmleri izleyen kadınlar açısından bir meydan okuyuş, bir bakış, bir giysi gibi simgeler bu filmler aracılığıyla kadın hayatında önemli yer edinir. Kadın izleyicilerin varlığıyla önem kazanan sinema özellikle Türk sinemasının en çok film ürettiği ve bu filmlerin en çok seyirci bulduğu dönem 60-70 dönemleridir. Bu dönem içinde ise kadınların bu filmleri seyredip filmlerdeki kadınlara sahip çıkması ve sunulan dünyaya katılımları ile ortaya çıkan iletişim süreci önem arz etmektedir (Künüçen, 2001:56).

1960 yıllarının ortasından itibaren sınıfsal farklılıkların netleşmesiyle beraber, kadın olması gereken tipleri bırakarak, Yeşilçam serüveniyle birlikte daha farklılaştığı görülür. 70'ler de ise kadınlar kendileri için seçilmiş rolleri tanımlayıcı yeni mekanizmalara ihtiyaç duymuş, gerek eğitim gerek mesleki eşitlik isteklerinin, ekonomik bağımsızlık taleplerinin sınırlarını daha farklı şekilde çizmiştir. Popüler sinema kadın seyircisine temsil olarak bu karakteri sunarken erkeklerinde kadınlardan olan isteklerini belirlemiştir. Sinemada ki bazı kalıplar feminizm hareketleriyle birlikte iyice sorgulanır hal almıştır (Velioğlu Metin, 2019:406).

1980' e kadar sinemada kadın karakterleri iyi kadın ve kötü kadın olmak üzere iki farklı sınıftan oluşmaktaydı. Kadınlar ya namusludur, evine bağlı, çocuklarının annesi, sevgi dolu, saygılı, ezilen ama bunu huzur bozulmasın diye asla yansıtmayan karakterlerdir. Ya da kötülük dolu, huzurlu olmayan, mutlu ailelere düşman ve erkekleri kötü yollara sevk eden vamp kadın örnekleridir. Ancak bunların dışında ülkenin içinde bulunduğu sorun ve sıkıntılara göre farklı kalıplarda görmek mümkündür (Kaplan, 2003:159).

3.1. KADIN KAVRAMI

'Kadın' deyince aklımıza gelen, 'kadın'ı, kişilerle ilgili söylemleri ve kişiye ait açıklamalar ürettikleri bir söylem alanı olarak görmemiz olasıdır. 'Kadın'a dair farklı konuşma yöntemleri olduğunu, bu konuşma yöntemlerinin söylemlerin çoklu yapıları ile çeşitlenip alakasız görünebileceğini ve kadına dair ulaşılabilir söylemlerin kadın kimliklerini türettiğini söyleyebiliriz. Ancak kadın cinsiyet unsuru gibi düşünüldüğün de ister feminist yaklaşımlar isterse kadını ele alan sosyal yaklaşımlar olsun isterse de devletin öngördüğü yasalar genelinde olsun eşit davranılmayan mağdur olarak ele alınmaktadır. Kadının bu öngörülen mağduriyet durumu dâhilinde anlamlandırılması, artısına olacak sosyal pratiklerin geliştirilmesini zorunlu kılar. Bu pratikliğin meşruluğunu oluşturan durumlar ise kadına ve ona has gerçeklerin tespit edilmesi ve gözler önüne serilmesini kolaylaştırır. Bu sebeple yapılan kadın araştırmalarında ve teorik arka planda gösterilen 'kadın' profili bazı gizli güçlerce devletin resmi politikalarıyla, yasalarıyla ve/veya töre ve dini gerekçelerle bastırılan ve hayatın birçok alanında engellenen ve fırsat eşitliklerinden yararlanamayan kadındır (Dökmen, 2003, İlkaracan, 1998a, 1998b, 1998c, Sakallı, 2003, Aktaran: Elçi, 2010: 3).

Doğumda gerçekleşen kadın ya da erkek olarak netleşen biyolojik cinsiyetin aksine, toplumsal ve kültürel bir olgu olan, cinsiyetlere göre belirlenen davranış bazındaki toplumsal beklentileri gösteren ve ifade eden toplumsal cinsiyet kavramıdır. Bu kavram erkek ve kadının biyolojik ve fiziksel özelliklerine göre değil, erkek ve kadın için toplum tarafından üretilen niteliklerdir (Giddens, 2000: 621).

Butler'a göre cinsiyet, bedenlerin anlamlandırılmaya çalışıldığı hayali ürünlerdir. Toplumsal cinsiyet ise; *yaradılışını daimi ve düzenli olarak gizleyen bir inşa; kültürel bir kurgu olarak üretme ve sürdürme yönünde kolektif bir sözleşmedir* (Aktaran: Işık ve Eşitti, 2015: 121).

Kadın ve erkek için biçilen roller, doğum anından itibaren varlığından söz ettirir. Erkeklerin ve kadınların yaşamları, düşünceleri, seçecekleri meslek hep bu rollere göre belirlenir. Erkek kadına göre daha dik ve sert duruşlu, daha başarılı ve duygusal olmayacak şekilde yönlendirilirken, kadın ise tek başına bir şey yapamayacak olan ve erkeğe mecbur olan bireyler olarak şekillendirilir. (S. Yüksel, 1992: 118 Bu şekilde, dışıl nitelikler geleneksel anlamda narinlik, duygusallık, edilgenlik ve anaçlık gibi

belirlenirken, eril özellikler etkin olmak, teşhircilik ve umursamazlık gibi özelliklerle tanımlanmaktadır (Butler, 2011: 86). Sonuç olarak ise toplum erkeğin kadından daha sert ve daha iddialı bir konumda olduğunu diyebiliriz (Kagıtçıbası, 1979: 190, Aktaran: Molo, 2015: 9).

Kadınlar, kendisine yetmeyi bilen birer birey olarak yetiştirilemezler. Özgürlük ve özgüvenden eksik olurlar. Hayatları ailesi çocukları ve eşlerinden ibarettir. Var olmaları ‘bir başkası’ aracılığıyla belirlenirken erkeklerin var olma sebepleri özgürlük güç ve başarı üzerinedir. Erkekler bir işe sahip konumda olmalı, son karar mercii olmalı, ailesinden sorumlu olmalı, karşılaştığı güç durumların üstesinden gelmeli yani bir diğer ifadeyle de güçlü olmalıdır. Bunlara bakıldığında zaman aslında farklı açılardan kadın da erkek de özgürlükten uzaktır (Özkan, 2012: 79).

Doğduğu zaman bir tek biyolojik cinsiyeti var olan çocuğa, yaşayacağı toplumun kültürü ve özellikleri kendi değer yargısına göre ona cinsiyet görevleri atfeder. Çocukluk döneminde gösterilen bu cinsiyet rolleri yaşamları boyunca devam eder ve cinsel kimlikleri belirginleşir. Kadın ve erkeğin içinde bulunduğu toplum koşullarına göre belirlenen anlama gelen toplumsal cinsiyet kavramı, bu toplumun o bireyden beklentileri ile ilgilidir. Yani biyolojik cinsiyet yaratılıştan verilirken toplumsal cinsiyet yaşanan kültüre göre oluşur (Zaman, 2015:7).

Cinsiyet kültürel olarak, toplumlarda kadınlara ve erkeklere yönelik oluşturulan tanımlardır. Onlara uygun imajlar, davranışsal kalıplar, cinsiyet kimlikleri, cinlerin etkileri, tutumları, aile içindeki pozisyonları, güzellik algıları, kıyafetleri tarzında birçok kalıbı içine alan oldukça geniş anlamı belirtir (Türküne,1995:4). İnsanlar da yaşamlarına devam ederken bu sayılan özellikteki değer yargılarına kayıtsız kalamazlar bu şekilde bu kalıplar kültürün ileri sürdüğü bu tutumlar ve değerler insanları denetler konuma gelir. Onlara yol göstericidir. Toplumun beklentisi de bu rolleri yerine getiren bireylerdir (Ersoy,2009: 215).

Ülkemizde kadına bakış açısı farklı zafiyetlerle malul. Dünyada genelinde olduğu gibi Türkiye dede medeniyetin vitrininde addedilen varlığıyla, daima rol verilen, her ideolojik alt üst oluşta yeniden tanımlanan kimliğiyle kadın beyaz perde içinde bitmez tükenmez esin kaynağı. Kadın sanatın ve sinemanın konusu olduğunda da genelde yüceltme ve yerden yere vurma arasında gidip gelen yapıtlar onun müstakil hakiki

varlığının çoğu kez uzağına düşüyor. Kadın yönetmenler ve senaristler bile bizzat kendilerini anlatarak çektikleri filmlerde bile kadın gerçekliğinin zenginliğini yansıtmakta zorlanıyorlar (Ramazanoğlu, 2014: 67).

Var olan toplumsal roller olan kadınlık ve erkeklik bir karşıtlık ilkesiyle inşa edilir. *Kadın, özel olana ait, doğaya yakın, seyredilen, edilgen, tüketen, bağımlı kavramlarıyla anlamlandırılırken, erkek; kamusal alana ait, kültür ve teknolojiye yakın, seyreden, etken, üreten ve özgür kavramlarıyla anlamlandırılır (Aktaran: Zaman, 2015: 12).*

Türk tarihi süresince var olan tüm devletlerde kadınlar toplumsal yaşamda çok önemli rollere sahip olmuştur. *Türk kadını bazen ata binen, silah tutan bir savaşçı, kimi zaman antlaşmalar imzalayan, elçiler kabul eden bir Hatun, kimi zaman kendilerine ait yurtlukları, divan teşkilatları ve askerleri olan Terken, kimi zaman devlet siyasetinde aktif rol alan bir Sultan ama hepsinden önce ve hepsinden önemlisi bir “eş” bir “anne” olmuştur. Toplumun en küçük birimini var eden çekirdek aileyi oluşturan iki cinsten biri olan kadın, Türk toplumunda sükûnetin, mutluluğun, birleştiriciliğin, doğruluğun ve gücün kaynağı olan aile kavramının vazgeçilmez bir ögesidir (Zaman, 2015: 16-17).*

Toplumsal cinsiyet kavramı, aile, ekonomi, hukuk, politika ve kitle iletişim araçları gibi günlük yaşamı düzenleyen toplumsal örgütlenmelerde yapılır, kadın ve erkeğe atfedilen rolleri toplumun görmek istediği şekilde ve var olan ideoloji doğrultusunda tanımlar. Doğu batı kültürleri karşılaştırıldığında kadına bakış olarak hem benzerlikler söz konusudur hem de farklılıklar gözlenmektedir. Zaten bu benzerlik ve farklılıklar bahsi geçen ideolojik tanımlamadan kaynaklanmaktadır. Ve kadın ve erkeklerden beklenen toplumsal isteklerin bu farklılıklar adı altında özünde benzerlik göstermesi de toplumsal cinsiyetin aynı zaman da ideoloji bir yapı olmasının göstergesidir. Her iki cinse atfedilen rollerin aile, okul, medya gibi sistemin temel kurumları aracılığıyla içselleştirilip yerleştirilmesi, belli kalıpları tekrarlaması ve hegemonyaya dayanması gibi özellikler bunun bir göstergesidir (Erus ve Gürkan, 2012: 208).

Toplumda var olan sınıfsal ve cinsiyet çatışmaları popüler sinemada saklanarak daha nesnel ve objektif bir şekilde yansıtılmaya çalışılır. İkilemlere dolu var olan gerçek dünya halinin temsili kadın erkek arasında da gösterilir. Bu çatışmalara uyan karakterler daha öne çıkarılır. Gerçek dünyada kadın erkek arasında görülen eşitsizlik izleyici

özellikle kadın izleyici tarafından benimsenerek gözyaşları işlevsellik kazanır. Katarsist etki yaratılarak kadın izleyicinin duygusal boşalması amaçlanır (Abisel, 1994:125-126).

Yaşanılan zaman dilimine ve coğrafi konuma göre değişen kültürlerin, yaşam tarzlarının ve özümşenen inanışlarında etkisiyle kadının toplumda ki yerinde de farklılıklar kendini gösterir. İlk Türk devletlerinde dahi yüksek yerlerde ve toplumsal hayatın her alanında var olan kadın, bu varlığını Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde de korumuştur. Ancak devletin yükselme dönemine denk gelen yerleşik hayata geçiş, farklı coğrafyalarla etkileşime girilen kültürel değerlerin değişmesi nedeniyle kadın artık ikinci sınıf olarak görülmeye başlanır. Toplumsal hayatta arkaya itilen ve kamusal alanda var olması reddedilen kadın, Tanzimat dönemiyle birlikte yeniden eski haline dönmeye başlar (Aktaran: Zaman, 2015: 17).

Tanzimat dönemiyle toplumsal hayata giren bazı batı değerleri, kültürel kodları ve kurumları cumhuriyet döneminde değişen toplumsal ve kültürel değişimin temelini oluşturduğu söylenebilir. Bunun örneği ise kadınlara verilen siyasi ve hukuki haklardır. Ancak kadının geleneksel “fedakâr anne ve namuslu eş” rolü, Cumhuriyet’le birlikte oluşturulan yeni kadın kimliğinde de etkilerini sürdürür. *Cumhuriyet yönetiminin ideal kadını, Batı görünümlü, Kemalist düşünce ve devrimleri benimsemiş, eğitilmiş, ulus-devleti oluşturmak adına erkekle omuz omuza beraber çalışan ve en önemli görevi Kemalist devrimleri benimseyen çocuklar yetiştirmek olan bir kadındır* (www.hazardernegi.org).

Sinema tarihinde yerini alan kadın o zamandan beri genelde kenara itilmiştir. O dönemlerde nadiren ayrıcalık hakkı tanınmıştır. Fakat bu tanınan ayrıcalıklar onun kenara itilmişliğini değiştirecek nitelikte olmamıştır (McCormick, 1974: 72). 60’lı senelere gelindiği zaman kadınlar beyaz perdede ki bu gidişattan hoşlanmadıkları için kadın hareketlerini başlatmışlardır. 1960’lı senelerde beyaz perdede de etkili olan bu hareketler bununla kalmayıp sinema literatürünü de değiştirmiştir. Bu hareketlenmeden sonra 70’li yıllar da artık kadın bakışı sinema dünyasına oldukça yüksek şekilde yönelmiştir. Sinemanın başlangıcından beri var olan kadın sinemada yer edinmiştir fakat 1900’lü senelerin sonlarına doğru daha mühim rollere girmişlerdir. 1920 senesi itibari ile roller daha da çeşitlenmiştir. Hem iyi kadın rolüne hem kötü kadın rolüne bürünerek onları beyaz perdeye yansıtır. 1930 ve 1940 senelerinde artık kadın oyuncular için yıldız

kavramı kendini gösterir. Kadın bu şekilde kendini geliştirerek ve toplum tarafından benimsenerek yol kat eder (Akdede, 2018: 15).

Osmanlı sürecine göz attığımızda, *1844'te gerçekleştirilen ilk nüfus sayımında* kadınların da varlığını kabul edilerek onlarında sayıma dâhil edildiği görülür. Bu önemli bir gelişmedir çünkü o tarihe kadar nüfusta birey olarak kabul edilmezlerdi. Bu tarihte varlıkları resmi olarak ilk kez kabul edilmiş oldu. Bunun yanında yine bu dönemde 1858 senesinde çıkarılan *Arazi Kanunuyla* kız çocukları da artık verasetten hak kazanmıştı ve bu da ilk kez kabul edilmişti. Bu şekilde artık babadan kalan mirasa erkek olan kardeşi ile beraber hak paylaşmaya hak kazanmıştı. *II. Meşrutiyet* "in ilânından sonra beliren bağımsızlık ortamı içerisinde *İttihat ve Terakki Partisi*'nin kadınlara yönelik iyileştirici bir takım önlemlere başvurduğu izlenir. Osmanlı kadınlarında da bu dönemde batılı kadınlarda ki uyanma görülmekte, ancak Osmanlı kadını, "*Meşrutiyet'in hürriyet ve eşitlik vaadinin kendilerine ulaşmadığını fark ediyor ve Avrupa'da ki dönemdaşları gibi ön şartın oy hakkı olduğunu düşünüyorlardı. Feminizmin bu topraklarda ithal değil toplumsal tarihsel süreçlerin bir ürünü olduğunu kabul ediyorlardı* (Osmanoğlu, 2015, s.29). Tarihimiz de kadınların sosyal alana ilk çıkışı; "1 Mayıs 1913'te gerçekleşen ünlü *Sultan Ahmet Mitinginde Halide Edip Adıvar'ın* yapmış olduğu coşkulu konuşmayla işaret edilmiştir" (Karataş, 2009: 1656).

3.2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

Bireyler dünyaya ya kadın ya da erkek olarak gelir, insanların kadın ya da erkek olarak adlandırılmasında öncelik biyolojik özelliğidir. Ancak cinsiyet harici kadınlık ve erkeklik görevleri, rolleri gibi bazı kavramlarda ise toplumsal cinsiyet rolü ortaya çıkmaktadır. Kadınlara ve erkeklere uygun görülen dönemin kültürel özelliklerine ve geleneklerine göre belirlenen kalıplaşmış roller onlara sunulur. Toplumsal cinsiyet kavramının içi aslında erkeklik ve kadınlık kavramlarının anladığımız şekildeki karşılığını ifade eder. Toplumlar insanlara bu özellikleri barındıran simgeler sunar. Bireylerde birbirleri ile etki içinde karşılaştığı toplumdan duyduğu sorumluluk gereği almış olduğu simgesel anlamları kendi biyolojik cinsiyeti ile ilişkilendirir. Toplumsal cinsiyetin temelinde aslında erkek ve kadının, toplumsal, kültürel, davranış ve politik olarak farklar olduğu düşüncesi vardır.

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek olmanın ilk akla gelen anlamı olan biyolojik özelliğinden daha farklıdır. Cinsiyet fiziki ve biyolojik olarak değişkenlik gösterirken, toplumsal cinsiyet tamamen toplumun kültürel bağlamda ele aldığı özellikleri bireyle üzerine yüklemesiyle oluşan anlamsal birlikteliktir. Bireylerin biyolojik özellikleri ile ilişkilendirildiği psikolojik özellikleri de içine alan bir bütündür. Literatürde toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak kategorileştiren psiko-sosyal nitelikler olarak belirlenmiştir (Rice, 1996:5).

Cinsiyetçilik kavramı, kadın ve erkek arasındaki farklılıkları tümüyle fiziksel ve biyolojik temellere yani cinsiyet (sex) kavramına dayandırmaktadır. Oysa günümüzde bu farklılıkların tümüyle cinsiyet olgusuna indirgenmesinin doğru olmadığı kabul edilen bir gerçekliktir. Bu çerçevede doğrultusunda cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) arasında bir ayrım yapılmaktadır. Cinsiyet, sadece biyolojik kimliğe işaret ederken; toplumsal cinsiyet toplumdan topluma, kültürden kültüre değişen psikolojik, sosyal ve kültürel farklılıklara işaret etmektedir. (Zeybekoğlu, 2013:7)

Toplumsal cinsiyet rollerinin içeriğine bakılacak olursa, birbiri ile ilişkili kadınlık ve erkeklik tanımlarının kapsamından oluştuğunu söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet ilişkileri, sosyal ve tarihi süreç içerisinde gelişen insan ilişkilerinin uygun bir duruma getirilmesi amacıyla üretilmiştir. Kadınlık ve erkekler kavram ve biçimleri birbiri ile ilişkili yapılardır. Birinin tanımı diğerkinin tanımını oluşturur aslında. Bu tanımların evrensel birer karakteristik özellikleri olmasına rağmen hem erkek olmanın hem kadın olmanın sosyal yapıları bir diğerkinin referans değeri olmadan anlaşılmaz (Kimmel, 1987:12 akt. Ataman, 2002:9).

Sinema, toplumsal ilişkilerin, cinsiyet rollerinin, toplumdaki egemen kanaatin yansıtıldığı en önemli üretim alanlarından biridir. İlişkiler her ne kadar düzenlenmiş ve kurmaca bir biçimde ele alınsa da sinemanın toplumu, toplumunda sinemayı direk bir şekilde etkiledi söylenir. Sinemayı bir dil, bir anlatım tarzı olarak ele alırsak, konunun temelini oluşturan sorunun yaratım sürecinde ortaya çıkmış olduğu ve bu yaratımın kim tarafından ortaya çıkarıldığı önemlidir. Yani belirtilen olay “erkek bakış açısı” ise ve bu sinema dili o bakış ile üretiliyorsa cinsiyetçi bakış açısı filmlerin üretim sürecinde kadın ya da erkeğin o filmde nasıl konuşulacağına bir göstergesidir (Akyüz, 2011:3).

Film dünyasının ideolojik olarak değişik şekillerde yansıtılması da olağandır. Filmlerin, egemen ideolojiler tarafından bireyleri etkilemek için kullanılması gibi, egemen kültürün “öteki”leştirdiğı ideolojiler tarafından da kullanılması mümkündür. Öteki olan egemen görüőe alternatif olan ideolojilerde sinema vasıtasıyla kendi düşüncelerini yansıtabilmektedir. Böylece öteki olan taraf güçlenirken egemen olan düşünce parçalanarak azalabilir (Kabadayı, 2004:13).

Cinsel kimliğin tanımlanması açısından ilk aşama olan biyolojik cinsiyet, bir insanın erkek ya da diő olması ifade etmektedir. Bu da bireyin doğduğı anda belirgin olan cinsiyetidir. Kadın ve erkek tanımları bazı davranış ve düşünüş biçimlerinin kadınlara, bazılarının ise erkeklere özgü olduğunu göstermektedir. Kadın ve erkek kendi biyolojik cinsiyetine yüklenen yakıştırılan davranış biçimlerinin dışına çıktığında kadına “erkeksi”, erkeğe de “kadınsı” sıfatları yakıştırılmaktadır. (Kuruoğlu, Aydın, 2014:132)

Toplumsal cinsiyet rolleri sosyal dayanakların üretimidir aynı zamanda etkileşim yolu ile düzenlenmektedir. Bireylerin diğer insanlarla iletişim kurup onlardan etkilenmesi ile birey kendi doğasını kazanır. Buradan da anlaşılır ki insanlar toplumsal cinsiyet rollerini oluştururken kendilerine düşen görevler sebebiyle sosyal ilişkilerde bulunurlar. Bu sosyal ilişki süresince kendilerinin diğer bireylerle belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri üzerine oluşan imalara dikkat ederek kendilerini bu düzene göre şekle sokma ihtiyacına girerler. Bu sayede zamanla topluma göre şekillenen davranışlar bireyler üzerinde anlam kazanmaya başlar ve bu süreç tekrar halinde devam eder (West ve Zimmerman, 1987:125-147 akt. Ataman, 2002:8).

Toplumsal olarak kurulan toplumsal cinsiyet, erkeklerin ve kadınların bulundukları toplumdaki statü ve rollerini belirler. Toplumsal cinsiyet rejimi kadın ve erkeğin özel ve kamusal alanda nerede duracağını ve toplumsal hayata ne kadar dâhil olacağını ve nasıl temsil edileceğini belirtmektedir. Kadınlık ve erkeklik kültürel olarak inşa edilen ve öğrenilen kalıplardır (Ökten 2009: 302).

Toplumun da kadından ve erkekten beklediğı erillik ve dişilik davranışları vardır. Bu davranışlar bireylerin giyecekleri kıyafetler, yürüyüş biçimleri, konuşma ve iletişim şekilleri içinde yaşadığı toplumun kültürünü yansıtır. Kültür bu anlamda bir takım olması gereken kalıplar üretmiştir. Kadın ve erkekte bu belirlenen olması gerekenlere uyarak yaşamlarını sürdürür. Kültür toplumda yaygın olarak kullanılan kavramları bile

cinsiyetleştirmiştir. Biyolojik cinsiyet insanların doğuştan getirdikleri erkeklik veya kadınlık cinsiyetleridir. Toplumsal cinsiyet ise içinde bulunulan toplum tarafından öngörülen sosyal ve kültürel bir takım yaptırımlardır. Kadın ve erkeğin rolleri belirlenmiştir. Bu roller toplumdan topluma değişiklik gösterebilir. Örneğin bir toplumda kahve erkeğe ait bir mekân iken diğer bir toplumda kadınlarında girebildikleri bir mekân haline gelebilir. Bu noktada kültür çok önemlidir. Kültür bütün yaşam tarzını belirlediği gibi toplumsal cinsiyet rolleri ve sorumluluklarını da belirleyebilir.

İnsan davranışları sonradan öğrenilir, doğuştan getirilen bir özellik değildir. İnsan içinde bulunduğu toplum tarafından şekillenir. Bireylerin davranışları ve görünüşleri bir toplumsallaşma süreci içinde oluşmaktadır. Bireyler kendilerini ne kadar özgür hissederse etsinler giyim kuşamları, kullandıkları kelimeler, bulundukları ortamlar ve birbirleriyle olan ilişkileri içinde bulundukları toplumun kültürel bir zorunluluğudur. Bunlar bireye farkında olmadan aşılacaktır. Dolayısıyla kendisini bu anlamda özgür hissetmesi gayet normaldir. İnsanlar kişiliğini ve bireyselliğini de içinde bulunduğu toplumda inşa eder. Bireyin değer yargıları, ön yargıları, inançları zamanla kabullendirilir ve içselleştirilir. Dolayısıyla toplumsal düzen kadın ve erkek olarak nitelendirilen bu iki ayrı cinsi birbirinden farklı iki ayrı dünya olarak ele alır.

Toplumun uygun toplumsal cinsiyetin birer üyesi olmayı benimsemes, bu toplumsal cinsiyet kimliğinin kurulmasıyla başlar. Toplumsal cinsiyet kimlikleri bilişsel süzgeç görevi gören materyaller gibi bireylere eşlik etmekte statülerine uygun görevleri benimsemeleri için onlara kılavuzluk yapmaktadır. Birinin toplumsal cinsiyet kimliğine göre davranmayı öğrenmesi hayatı boyunca bu şekilde devam etmesini sağlar. Toplum ise insanların hayatları boyunca kişilerden farklı olarak toplumsal cinsiyet örneği göstermesini isteyerek ödüllendirme, tolerans gösterme ya da cezalandırma yoluna gitmektedir (Devar, 1989:43).

Bir filmin içerdiği ve yansıttığı ideolojiyi çözümleyebilmek için üretildiği kültüre bakmak gerekmektedir. Kültürde yapılanan cinsiyetler arasındaki olguları, tarihsel gelişimleri içinde, filmlerden izlemek mümkündür. Ülkenin paylaştığı “ortak kültür haritası”, evrensel değerlerin paralelinde kültür-ideoloji ilişkilerinin 15 kurulmasını gerekli kılar. Sinema, var olanı perdeye ve “tarihe” taşıyan bir “ayna” gibi işlev görürken aynı zamanda toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde de etkilidir.

“Sinema toplumlarda var olan ‘materyal kültür’e büyük katkılar sağlar” (Kalkan,1992 akt Kabadayı,2004:15).

Toplumsal cinsiyet günlük aktiviteleri düzene oturtan toplumun ekonomi, aile, siyaset, ideoloji gibi değerlerini düzenleyen yapılandırmadır. Toplumsal cinsiyet aslında feminizmin karşısında yer alarak ataerkil egemenliğin sürdürülmesi için var olan bir kavramdır. Bireyler bu kalıpları yeniden üreterek sosyal yapılandırmaya süreklilik kazandırır. Bireyler bu süreklilikle kazandıkları davranış kalıplarını yüz yüze iletişim başta olmak üzere iletişimin her alanına yansıtırlar (Kabadayı, 2004:67).

Bu sürekliliğin devamını sağlayan en önemli yetki iktidarlardadır. Çünkü iktidarlar her alana müdahale edebilecek güçtedirler. Bunun sebebi de toplumun en üst kademesinde var olmasıdır. İktidarın bu toplumda kurduğu güç toplumsal cinsiyet bağlamında erkeğin kadın üzerinde kurduğu güç ile bağdaştırılabilir. Toplumsal cinsiyet kavramı toplum tarafından empoze edilen erkeklik ve kadınlık rolleri olduğunu söylemiştik, toplum kadın ve erkeğe bir takım farklı roller biçmiştir. Toplumsal cinsiyet rollerinin sunumunda iktidarın olduğu gibi kitle iletişim araçlarının özellikle de televizyonun yadsınamaz bir yeri vardır. Sinemada bu araçlarından biridir. Sinemanın kültürü ve toplumu yansıtan özellikleri ele alındığında bu yansıtma daha açık bir şekilde kendini gösterir. Kadının erkekten daha duygusal olduğu, daha çok ağladığı, ağlayan erkeğin ise ‘gerçek erkek’ olmadığı sürekli karşımıza çıkar. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeği farklı iki cins olarak birbirinden ayırır. Biyolojik özelliklerinden ziyade toplumsal roller olarak farklılaştırır. Toplum içerisinde bir bireyden biyolojik cinsiyetine göre farklı hal ve davranışlar beklenir. Bireylerin toplum tarafından kabul edilmeleri için bu hal ve davranışları beklenen şekilde yerine getirmeleri istenir. Toplumdaki cinsiyet rollerine göre erkekler, saldırgan, duygusal olmayan, mantıklı, lider, güçlü olarak tanımlanır. Kadınlar ise bu tanımların karşısında yer alır. Kadınlar, yumuşak, duygusal, başkalarına bağımlı olarak tanımlanır. Bunlara aykırı kadınlar ise aşağılanmaya ve dışlanmaya maruz kalabilirler. Bu roller kültür ve geleneklerin dışında medyada da üretilmektedir. Özellikle sinema filmlerinde sunulan kadınlık ve erkeklik rolleri çokça fazladır. Kadınlar genellikle iyi anne, ideal bir eş veya ideal bir gelin olarak karşımıza çıkar. Erkekler ise genellikle dışarıda resmedilir. Ev, kadına ait bir mekân olarak lanse edilmiştir. Dolayısıyla bu mekânın nasıl dizayn edileceği kararı genellikle kadına bırakılır.

Kadının iktisadi ve sosyal alanda kendini ortaya koyabilmesi için farklı göstergeler vardır. Kadınların ekonomik verilere katılması ve işgücüne dâhil olma oranları sektörel alanda var olma oranları ve onlara ödenen ücretler bu alanda kadının yerini belirler. Yine kadın milletvekili kadın teknik eleman orantısı, bakan sayısı kısaca politikada yer edinmesi, yine sinema dünyasında yer alması oyunculuktan öte yönetmenlik ve kamera arkası teknik ekipteki sayısı kadınların ekonomik alandaki etkinliklerinin birer kıstasıdır. Yine erkeklerle olan karşılıklı değerlendirmede de ortaya çıkan sayılar eşitliği veya eşitsizliği gösterir (Hacıoğlu, Hobikoğlu, 2012:123).

Bu endeks bilgilerine dayanarak geçmişten günümüze kadının ekonomik bağlamda siyasi ve iktisadi olarak ne kadar gelişim gösterdiği ve bunun yıllara göre dağılımını görmek mümkündür, ancak siyasi ve iktisadi bağlamda kadın oyuncu kavramının ayrıca incelenmesi de literatürdeki bu bilgi eksikliğini giderecektir.

Gender Inequality Index) 'dir. Başka bir endeks ise Beşeri/İnsani Kalkınma Endeksi -Human Development Index- (HDI) 'inde yer alan göstergelerin kadın-erkek arasındaki eşitsizliğe göre hesaplanarak puanlandığı Cinsiyete Dayalı Gelişme Endeksi (Gender-Related Development Index- GDI) 'dir. Bununla birlikte, GDI endeksinde ekonomik, politik ve eğitim ile ilgili göstergeler açısından kadın ve erkek göstergelerinin karşılaştırıldığı endeksler de mevcuttur örneğin; Cinsiyete Göre Yetkinlik (Gender Empowerment Measure GEM), Eğitimde Cinsiyet Eşitsizliği (Gender Inequality in Education), Ekonomik Faaliyetlerde Cinsiyet Eşitsizliği (Gender Inequality in Economic Activity) gibi. Toplumsal cinsiyet anlamında var olan eşitsizlik kadınların aleyhine açılır. Bu bağlamda ücret politikaları da buna bağlı gelişim gösterir. Dünyaya bakıldığında bu eşitsizliğin en fazla olduğu alanlar ekonomik toplumsal ve politik alanda görülür (Hacıoğlu, Hobikoğlu, 2012:123).

Tarihsel süreçte kadının konumu özel alanla ilişkilendirilir. Mengü'ye(2004:98) göre ,kadının kamusal alana çıkabilmesi, ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan büyük bir savaşı gerektirmiştir. Kadın kimliğinin kabulü, kadının varlık bilincinin ayırtına varılması ile gerçekleşir. Bu bilinç, ancak kamusal alanda oluşan benlik bilincidir. ' Kadın geleneksel toplumda erkek egemen bir ideolojide özel alanla sınırlı olurken, çağdaş toplumda kamusal alana geçiş yapar. Günümüze gelindiğinde ise kadının kamusal alan

yerinin arttığı görülür. Kadınlar kamusal alanda özgürlüğünü kendi çalışması emeği ve işgücüsüyle kendi belirler konuma gelir (Büyükbaykal, 2007:21).

Son yıllarda dünya çapında kadınların istihdam oranları oldukça artış göstermiştir. Bu artışta kadınların tarım ve ev içi üretimden ücret alarak yapılan iş sahasına geçişi etkilidir. Tarımdan hizmete geçiş yaşamıştır (Özaydınlık,2014:103).

Kamusal alanda kendini göstermeye başlayan kadınların sinema sektöründe varlığını daha da çoğalttığını görürüz. Sinemada hem yönetilen hem de yöneten bireyler haline gelen kadınların sinema dünyasına katkılarını görmekte yadsınamaz bir gerçek halini alır.

Ailede kültürel tanımlama çocukluk dönemiyle başlar. Hayat terbiyesi ile başlayan kültürel gelişim eğitim hayatı ile devam eder. Kırsal bölgelerde cinsel rol eğitimi ise bulunulan bölgenin kültür kalıplarına göre devam eder. Bu kalıplarla kadının kendi yaşamında sürekli erkeğe ihtiyaç duyacağı ve yönetilmesi gerektiği düşüncesi benimsetilir. Kent hayatında ise kültürel yapı kadının çalışma hayatına girmesini kolaylaştırır aynı zamanda iyi eğitim alıp geliri yüksek işlere giren kadınlar bu sosyal hayatı kendi çıkarlarına göre şekillendirebilmiştir (Aktaş:201358-59).

Kimlik sorunu öteki kavramı ile kendini gösterir. Güç oluşturma olgusu güçsüz tarafı ezer ve böylece karmaşa yalanır. Kimlik sadece kişinin toplumla uyumu ve toplumun kişiden bekledikleri ile belirlenmez bunun yanında bireysellikte önem arz eder. Bireyler toplumun sunduğu bazı olguları kabul eder bazılarını reddeder bu tür çatışmalar sosyal sorunlarında temelini oluşturur (Bilgin,1994 akt. Aktaş, 2013: 57).

Bu çatışma dönemlerinde kadınlar ataerkil sistemde ikinci plana atılsalar da zamanla değişim göstererek kendilerini var etmişlerdir. Dünyada Fransız devrimiyle yayınlanan “Yurttaş ve İnsan Hakları Bildirisi” önemli değişim olmuştur kadınlar için. Bununla birlikte gelişen “Bağımsızlık Bildirgesi” ile çalışma şartları da sosyal konumları da iyileştirilmiştir. “8 Mart, 20. yüzyılın başından itibaren Emekçi Kadınlar Günü” olarak kutlanmaya başlanmıştır. Osmanlıda ise kadın haklarında değişen fazla bir şey olmamıştır. Tanzimat döneminden sonra kadınlar kendi hakları konusunda söz sahibi olur. Kadınlara özel çeşitli okullar açılır. Ancak bu adımlar yetersiz kalır. Tanzimat dönemi aydınları bu konularla ilgili çeşitli yazılar yazdılar. Bunlarda kadınların sesini

duyurmuş oldu. Çünkü ilk kadın dergisi *Terakki-i Muhaderat* yayınlandı. Kadın bu şekilde adım adım sosyal yaşama dâhil oldu(Kaymaz,2010: 340).

Cumhuriyetin kuruluşu ile Türkiye’de kadın hakları gelişme göstermeye başlar. 1926 yılında Medeni Kanun’un kabulüyle kadına boşanma hakkı verilmesi, çok eşliliğin yasaklanması ve çocukta mirasa eş pay gibi maddeler kapsamı bunun örneğidir. 1982 Anayasası ile ise feminizm hareketleri hız kazanır. Kadın dernekleri kurulur bu derneklerin ve hareketlerin amacı ise kadın ve erkek eşitliğinin sağlanmasını ön plana çıkarmaktır (Kuyaksil, 2009:329).

3.3. KADININ SİNEMAYA GİRİŞİ

Dünya tarihinde 1890’larda sinemanın keşfi bitmiş ve Fransa’da sinema alanında sektör oluşturan ilk isimler Charles Pathe ve Leon Gaumont olmuştur. Amerika’da Edison sinema dünyasında en önemli isimdir. Diğer önemli isimde George Melies’dir. Pathe ve Gaumont öykülü sinema ve görüntü hileleriyle diğer sinemacıların esin kaynağı olur (Arslantepe,2012:100). Sinemanın ilk zamanlarında kadınlar film yapım sürecinin hep dışında tutuldular. Kayıtlara geçen ilk kadın sinemacılar sadece Fransa ve Birleşik Amerika’daydı. O zaman İngiltere’de ise hiç kadın oyuncu yoktu. İlk tanınmış Hollywood sinema oyuncular Mary Pickford ve Lilian Gish’dir. İlk kadın oyuncular aynı zamanda filmde yönettiler ama bunun bilinmesini istemediler (Nelmes,1998:7 akt Canbey,2017:2-3).

Tiyatro kökeni olarak bakılırsa eğer o zamanda İtalya’da Rönesans döneminde Commedia’da kadınlar önemli bir duruma gelir. O dönemde tarihte bilinen ilk profesyonel kadın oyuncu İsabella Andreini olmuştur. Andreini 1576’da on dört yaşında ilk kez Gelosi kumpanyasında sahne alır (dunyabizim.com).

1920’li yılların sonunda sesli sinemanın kendini göstermesiyle, pahalı teknik aletler nedeniyle küçük şirketler kapandı, yoğun olarak oralarda çalışan kadınlar işsiz kaldı. Bu zorlu şartlara dayanan bir kadın vardı o da Dorothy Azner. Yönetmenlik yaparak birçok filmi yönetmeye devam etti (Canbey,2017:3).

Ülkemizde sinema, Osmanlı İmparatorluğu’nun son zamanlarından beri ilgi çeken bir kategori olmuştur. 1907’de *Manaki* kardeşlerin kayda aldığı “*Yün Eğiren Kadınlardan* günümüze kadar Türkiye’de sinemanın da kadının da hikâyesi birçok zorlu süreçten

geçmiştir. *Manaki kardeşler Despina*'yı yün eğirirken çektikleri ilk filmde bu yana Türkiye'de kadın, sinematografin en çok sevdiği görsel olmuştur. Ülkemiz de sinema tarihi incelendiğinde bu topraklarda kayıt altına alınan görüntünün yün eğiren kadınlar olmasına rağmen maalesef kadını, bu emekçi özelliği altında değerlendirecek bir serüveni görülmemektedir (Elmacı, 2017: 507, 510).

Türk sinemasına Müslüman kadın oyuncular dâhil olduğu zaman yönetmen olarak bilinen Muhsin Ertuğrul başı çekiyordu. O yıllardan şimdiye dek birçok birbirinin aynısı ya da farklı kendine özgü simalar görüldü sinemada. Bunların içinden adından bugün bile söz ettiren isimler olduğu gibi kaybolup sönen giden starlarda oldu. Sinemada kadın karakterlerin ayrı bir sanat yaptığı düşünülürse bunun topluma yansımaları da açıkça görülecektir. Işıksız sinema salonlarının seyirciyi hipnoz ederek kadın oyuncu olarak ürettiği mitoslar fetişler ve yıldızlardır (Özgüç, 1988: 27).

Sinemanın başlangıcından bu yana kadınlar filmlerde yönetimde olsalar oyuncu da olsalar yani ister kamera önü ister kamera arkasında olsunlar daha çok yönetildiler (Öztürk, 2011: 659).

Şeklinde düşünenler de elbette vardı, kadını yönetmen koltuğunda görse de en iyi oyuncu olarak kabul etse de, ekonomik özgürlüğünü eline alan bir birey olsa da yine de onlara göre yönetilmeye muhtaçtı. Ancak *Atila Dorsay* gibi düşünürler de sinemanın bir cinsiyeti olsa bu kuşkusuz kadın olurdu diyerek kadına verilen değer adeta gözler önüne sermekteydi. Kadınlar tiyatro ile sahne dünyasına adım atıp çeşitli başarılarla imza atan starlar olmuşlardır.

Şüphesiz Türk sineması da bundan nasibini almıştır. Sinemanın ilk dönemlerinde Cahide Sonku'nun (ortak) yönetmenliği, *Fahriye Tamkan*'ın yardımcı yönetmenliği, ilerleyen zamanlarda Türkan Şoray'ın bizzat yönettiği dört film gibi kenara ayırdığımız temsillerin dışında, kadının yalnızca oyuncu olduğu dönemde ilk gerçek kadın yönetmenine rahmetli *Bilge Olgaç*'la kavuşan sinemamızın bu gelişiminin günümüzde hızla değer kat ettiğini görmekteyiz. Kimileri bir çaba içine girip fazla başarı gösterememiş olsa da ya da sinemaya uzaklaşmış görünseler de, iki binli yıllara kadar *Mahinur Ersgun*, *Nisan Akman*, *Işıl Özgentürk*, *Handan İpekçi*, *Füruzan Gülsüm Karamustafa*, *Seçkin Yasar*, *Tomris Giritlioğlu*, *Canan Evcimen İçöz*, *Fide Motan*, *Canan Gerede*, *Yeşim Ustaoglu*, *Biket İlhan* gibi kadın yönetmenlerini düşünürce kat edilen

mesafeyle gurur duymamak mümkün değil. “Evet sinemaya artık kadınlar geliyor, kararlı inatçı kızgın ve radikal biçimde” (Dorsay, 2000: 16).

İstatistiklere göre 1951’den önce bir kadının ülkemizde film yapmasının mümkün olmadığı ve 1980’lere kadar yapılan 4390 filmde, yalnızca 52’sinin kadınlar tarafından yönetildiği bunun 25’inin ise Bilge Olgaç’a ait olduğu yönündedir. 1950 ve 59 arasında yapılan 545 filmin yalnızca 3’ü kadınlar tarafından yapılmış olup % 0,55, sonraki on yılda 3 kadının daha sektöre girmesi ile 14 kadın filmi daha eklenmiş oranı ise % 0,82’ye yükselmiştir. Şehir hayatındaki var oluşun sinemaya yansıma tarzı memnuniyetsizlik ve yalnızlık olmuştur. 90’ların sonlarında bu konular tematik hale gelmiştir. Ve artık konulara yalnızca bir boyutu ile bakan erkeklerin tersine, başta Ustaoglu gibi kadın yönetmenler farklı bakış açıları ile geliştirdiği durumu matematiksel bir tarzda sunmaya başlar (prezi.com).

Türk sinema tarihinin ilk dönemlerinde hem toplumsal baskı hem dini açıdan caiz olmaması gerekçesiyle Müslüman kadınları filmlerde rol almaları mümkün değildi. Bu sebeple 1923 senesine kadar çekilen ilk filmlerde Türk ve Müslüman kadınlar varlıklarını gösterememişlerdir. O dönemlerde çekilen filmlerde rol alan kadın oyuncular ülkemizde yaşayan Beyaz Ruslar, Ermeni ve Rum tiyatro kumpanyası aktrislerinden seçiliyordu. Cumhuriyetin kabulünden itibaren sonra değişen gelişen sosyal hayat ortam ve koşullar neticesinde geride kalan takribi on yıl içerisinde yasak olan Türk kadınlarının sinema filmlerinde rol almalarına artık izin verilmiştir. Meydana gelen bu değişimle Muhsin Ertuğrul’un yönettiği ve Halide Edip Adivar’ın romanından beyaz perdeye taşınan 1923 tarihli Ateşten Gömlek filminde rol alan Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyyir ilk Türk kadın oyuncular olmuşlardır (Özgüç, 1988: 11-13).

İlk kadın oyunculara yani Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir’e baktığımız da bu iki kadının Türk sinema hayatına fazlaca katkıları olduğu aşikârdır. Bu iki kadın oyuncu sile birlikte Türk sinema tarihinde ilk defa Müslüman ve Türk kadın oyuncular girmiştir. Bugünden o günlere bakıldığında önemli gelişmelere adım attıklarını görürüz öyle ki; “kendilerinden sonra gelecek kadın oyuncuların özgürlük alanlarını genişletmekle kalmadıkları ve yaşamları, oyunculuklarıyla onlara örnek alacakları miraslar bıraktıkları” yadsınamaz bir gerçektir (Kıraç, 2008: 24).

Sevgili Kır  'ın da yukarıda bahsettiği üzere kadın oyuncular sinemaya adım atına kadar sinemada hem bir ataerkil sistem görülmekteydi ki bu da normaldi        sinema toplumun bir yansımaydı ve o günün şartlarında kadın hep hor görülen taraf olmuştu. Toplumun gelişme göstermesiyle ve daha ilk kadın oyuncularından itibaren bu algı değişmeye ba  lar, günümüz sineması için kadınların geniş alanlarının temelleri atılır.

Türk sinema tarihinde de kültürel ve toplumsal kodlar gibi kadınların sinemada *oyuncu, yönetmen, konu* olarak yer almaları konusu dünyadaki gelişmelerle benzer olmuştur. Beyaz perdenin ülkemizde de ilk gelişim süresi Osmanlı'nın son zamanları ile Cumhuriyet'in ilk dönemleri arasına denk gelir. Bu sebeple Türkiye Cumhuriyet'inde kadına layık görülen roller kapsamında kadınların sinema salonlarında erkeklerle birlikte film izleyebilmeleriyle birlikte Kurtuluş Sava  'nın oyuncularını olarak tarihi filmlerde kahraman Türk kadını karakterlerini oynamaları desteklenir. Fakat kadınların sinemada konu şeklinde yer almaları klasik ataerkil temelde ikili cinsiyet rollerinin ötesine geçemez. Uzun yıllar oluşan tecrübeler ve öğrenmelerden hızlıca sıyrılmak,   zg  r hareket edebilmek tabii ki kolay değildir. Bununla beraber burada ifadeye konu olan durum tespiti kadınların sinemada temsilleri konusunda k  t  ms  r bir yaklaşım olarak algılanmamalı, aksine film eleştirisinde göz ardı edilmemesi gerektiği yönünde değerlendirilmelidir. Türk toplumunda genel olarak erkek egemen toplumsal yapının süregelmesi ve de Türk sinemasının çoğunlukla ataerkil değerlerin hâkim olduğu bir mecra olması nedeniyle Türk sinemasında eril bakı   açısı ve değerleri kendini uzun yıllar hissettirmiştir (  man  er vd. 2010: 181-210, Aktaran:   lbuğa, 2018: 301).

Sinemamıza kadının giriş tarihine bakıldığında ilk kadın oyuncuların sinemaya yönetmenler ya da dergiler sayesinde adım attıkları gözlenmektedir Bu dergilerin '*Yıldız, Artist, Ses, Sinema ve Pazar*' dergileri olduğu görülmektedir. Müslüman Türk kadınlarının filmlerde rol alması   opu zaman tutuklanmayla sonuçlansa da veya aileleri tarafından izin verilmese de, toplumun bazı kesimlerince kötü görülse de kadınlar sinemada yer almaktan geri durmamışlardır. Zorlu bir zaman geçirerek de olsa eninde sonunda beyazperdede kendilerine yer edinmi  şlerdir. "Dönemler, modalar, türler, ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullara göre   ekil almakta ve her tür kendi dünyasının yıldızını yaratmaktadır" (  zg   , 2008: 5). Bu olgu Türk Sinemasında da kendini göstermiştir ve siyasal, toplumsal durumlar Türk sinemasında özellikle kadın temsillerini biçimlendirmiştir (Akdede, 2018: 22).

Bazı sinema eleştirmenlerine göre sinema tarihinde tip oluşumu sırasında kadın tiplerinin durumunda görülen; drama yakın olması, onların sürekli aldatılması ya da terk edilmesi ve saf bir yüze sahip olması seyirciyi duygusal olarak oldukça etkilemiştir. Bu tür filmlerde masum asıl kadın karakterin yanında onun bütünleyicisi olarak “aciz ” kadın tipi de mevcuttu. Kötü role can veren kadın karakterlerin bütün şeytanca o planlarına rağmen hiçbir zaman istediklerini elde edemedikleri bu tip filmlerde kadının kötü oluşu da ders verecek özelliklerde aktarıldı. Türk sinemasında o senelerde erkeğine bağlı namuslu evinin kadını ve erkeği baştan çıkaran şehvetli özellikleriyle birbirini tamamlayan iki zıt kadın tiplmesi olurdu. *Genel olarak esmer, koyu ten ve saç renkleri olan iyi kadınların aksine kötü kadınlar da genellikle açık tenli, boyalı ve sarışın oldu.* Kadın karakterlere benimsetilen bu fiziksel özellikler ile seyircinin filmin ilk sahnesinde kimin iyi aile kadını kimin kötü kadın olduğunu anlaması sağlanır biçimsel farklılıklarda şaşırma durumu aza indirilirdi (Onaran, 1999: 51).

Türk Sinemasında kültürel bir tarz olarak çoğunlukla popüler filmlerle "kadın olma'nın manaları üzerinde durulmuş izleyiciye sunulmuştur. Şüphesiz bu yapılırken de ülkemizde ki ataerkil düzenin yönetim ilişkileri ve ideolojisinin gerekçeleri doğrultusunda kadın modelleri çizilmiştir. Bunun sebebi dış dünyada varlığını sürdüren ilişkilerin dramatik yollarla en güzel şekilde aktarıldığı tür popüler filmlerdir. Popüler kurmacalar daimi olarak dış dünya ile sınıksız bağlantılı olan, gündemdeki olaylara göndermeler yapan hikâyeler aktarırlar. Popüler anlatılar hislere yönelik olduğundan öncelik fiiller de ve olaylardadır. Bunlar da dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde gerçekmiş gibi olmasının mühim durumunu artırmaktadır (Abisel, 1994: 75).

Ataerkil sistemin kendini devam ettirmesinde ve bu sisteminin korunmasında Popüler sinema anlatımının önemi büyüktür. Anlatı erkekleri karar mercii olarak, yöneten olarak gösterirken kadınları erkeğin sözünden çıkmayan onlar tarafından yönlendirilen karakterler olarak lanse der. Bu ataerkil sistem de erkek egemenliğin devam etmesine bu sistemin ilerlemesine ve kabul görmesine yardımcı olan geleneksel sinemada buna uyan belli kadın ve erkek karakterleri oluşturulur (Akbulut, 2008: 19-20).

Toplumdan beslenen, toplumsal değişimlere ayak uydurarak gelişen her sanat eseri, kendi çağını yansıtmakta ve gerçeklik sanatçıların seçtikleri simgeler aracılığıyla yeniden oluşturulmaktadır (İlhan, 1980: 48).

Kadın beyazperdeye yakışır beyaz perdede kadına şüphesiz. Bu sebeple çekilen filmlerin büyük bölümü erkek hikâyelerini anlatıyor olsa da erkek başroller kadın başrollerden çok olup uzun ömürlü olsalar da sinemanın tüm zamanlarında modayı belirleyen kitleleri büyüleyen gerçek anlamda büyük skandallar yaratıp makyajdan güzelliğe dönemlerinin enlerini belirleyen ve yön veren kadın aktrisler olmuştur. *Greta Garbo, Madene Diet-rich veya Katharine Hepburn'un*, kendi dönemlerinin her şekilde beğenisi kazanan, modadan güzelliğe, makyajdan günlük kıyafetlere üzerindeki etkileri, erkeklerle kıyas kaldırmayacak kadar büyüktür. 1950'lerin en büyüğü *Marilyn Monroe'su* gibi gerek erkeklerin ama aynı zamanda kadınların gözünde sonsuz güzellikle, masumiyetle karışık baştan çıkarıcılıkla özdeşleşmiş başka bir 20. yüzyıl kişisi var mı? Ülkemiz için adeta sonsuz güzelliği ifade eden bir Türkan Şoray'ın etkisini onunla aynı yıllarda sinemaya başlamış hangi erkek başrol sürdürebiliyor? *O yüzler ki, onların her detayı ayrı özel, o buğulu gözleri örten her bir kirpik, o gözlerden akıtılan her damla yaş, o yüzlerde aniden bir lütuf gibi beliriveren her şen kahkaha, kim bilir kaç kuşağın hayallerini oluşturdu, oluşturuyor* (Dorsay, 2000: 14).

Dorsay'ın tam tersine *Gülseren Güçhan'ın, Türk sinemasın da cinsel rol vermek mümkün olmuş olsaydı, onun 'katıksız erkek' olduğunu söylemek yanlış olmazdı*" sözlerini hatırlayıp Türk sineması ile alakalı yapmış olduğu bu açıklamayı anımsamakta yarar var. Bu yorum ilk etapta çok sivri bir yorum gibi görünmesine rağmen geneli ile doğrudur. Sinemada başlangıcından bu yana erkek hâkimiyetle bir oluşum söz konusudur. Sektörde senaristler yapımcılar yönetmenler erkektir ve filmlerinde çizdikleri dünyanın da bu doğrultuda olması doğal karşılanmaktadır. Şöylede söylenebilir ki erkek bakış açısı ve hisleriyle kadının yaşamı hayatı ele alınmaktadır. Erkek senaristlerin yarattığı dünyalar ege-mendir sinemada. Edebiyat türünden alınıp uyarlanarak çekilen filmler ve romanlarda erkek senaristlerin elinden geçerek film haline getirilirler. Kadın senarist sayısının azlığı çok önemli bir sorun teşkil etmektedir. 1960lı senelerde kadın izleyicinin istekleri anlatımı biçimlendiren en önemli etkendir. Kadın, kendini saran "sıkışık", "değişmeyen", "sıkıcı", "baskıcı", "erkek egemen dünyadan sıyrılmak için sinemaya sığınmıştır. Ancak, muhafazakâr kodlar ve erkek egemen bir sinema ortamında yaratılan filmlerin varlığı sebebi ile aslında dışındaki dünyadan çok fazla uzaklaşmamıştır. Dönemin popüler sinemasında birbirini doğuran ve birbirinden doğan, birbirini üreten bir muhafazakâr kodlar egemenliği yaygındır (Kırel, 2005: 170).

Sinema, sahibi olduğu toplumun kùltüründen, geleneklerinden, yaşıyış tarzından değerklerinden ve de tutumlarından beslenir. Filmler, çekildikleri zamanın belli başlı temsillerini, kodlarını konu olarak alır ve yeniden işleyerek pekiştirir. Türk sinema tarihinin başlangıcından beri kadın imgesinin temsili erkek tarafından onun bakış açısı ile işlenmişti yansıtılmıştır. *Kadın; cinsel nesne, sessiz, baştan çıkartan, yardıma muhtaç, kurtarılmayı bekleyen, ancak bir erkeğin fantezisinde yaşadığı sürece var olabilen bir nesne olarak* gösterilmiş ve bu şekilde dayatılmıştır. Bu sebeple denilebilir ki sinemamız erkek sinemasıdır daha çok. Sinemada gösterilen kadınlar, karşı cinsin kendi bakış açısı içinde, onların istediğı tarzda ve onların müsaade ettiğı kadar kendisine yer bulur. (sosyalistfeministkolektif.org).

Ancak bu durum sinemanın başlangıç yıllarında geçerliydi, o dönem hem dini açıdan hem ataerkil yapı gereğı kadınların sinema dünyasına girmesine izin verilmemişti ama kadınlar pes etmeyip bütün yıldırıcı durumlara karşın beyaz perdede kedinı göstermişti. Atilla Dorsay'ın da dediğı üzere kadın olmazsa sinema bir hiçti. Erkek egemenliğinde olan sinema kadınların bu alanda yer almasıyla daha eşit bir duruma geçer. Öyle ki kadınlar artık filmleri yönetmeye başlar, bunun ilk örneklerinden biri de bugün hala adından söz ettiren ve Yeşilçam denilince akla ilk gelen isimlerden olan Türkan Şoray'dır.

Dünya geneline bakacak olursak erkeklerin egemenliğinde olduğı gözlemlenen sinema, Türkiye de de aynı konumdadır. Sinemada tavandan tabana kadar yapımcı, yönetmen ve senarist zincirinin, oyuncuların ve hatta set işçilerinin tamamına yakını erkektir. Durum bu şekilde olunca da ekseri erkek elinden çıkan filmlerdeki kahramanların yarıdan fazlası da erkeklerden meydana gelmektedir. Yaşamın her alanında olduğı gibi sinemada da görülen bu erkek egemen dünya, sinemanın, hayatı daha etkileyici ve büyüleyici kılmasını kullanarak, insanlara yaşamsal rollerini benimsetir. Ülkemiz de bu rol benimsetmesinin geneli kadın, gerçek yaşamdan daha biçare, kendine güveni olmayan, korunmaya muhtaç, erkek himayesinde yansıtılmıştır. Çoğunlukla erkeklerin denetlediğı ve yönlendirdiğı bu sektörün ürünleri olan popüler filmler, kadın erkek ilişkisi bağlamında, ataerkil kuralların geçerli olduğı dünyanın varlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışmıştır (Zaman, 2015: 31).

Nesneleşmiş bakışın simgesi haline gelen kadın genel olarak filmlerde verili toplumsal karakterlerin gölgesinde davranır. Sessizdir merhametlidir yorulmayandır bastırandır bekleyen ve kendini adayandır. *Aslında hak sahibi değildir. Evlilik kurumuna baktığımızda da tabiiyet ilişkilerinde de bağımlı ve söz dinleyen yerindedir. Hem somut gerçeklikte hem de olayların doğrusallık çizgisinde ele alındığı görgül bakışla metaforik söylemle verili etiğin anlamlandırma çerçevesi içerisinde üretilen ve verileri uylaşımlar tekrarlanmasına ve onanmasına dayalı popüler sinema ürünleri izleyicide yüceltilen figürle ve durumla özdeşleşme duygusu yaratarak onu rahatlatma uylaşımların yerleşmesi ve onların yeniden üretilmesi amacına hizmet eder* (Abisel, 1994: 157-158).

Şimdi ki zamanda, *medya tekeli* adı altında bir kültür durumu varlığını korurken, *kitle kültürü* ve *popüler kültür* üretiminde olan şeylerin, kadın kimliğini düzen karşısında özne olmayan bir şekilde yansıtmaya çalıştığı görülür. Kadının kendi beyinsel durumunu gerçekleştirmesi ve iletişim ortamına kendisi adına dâhil olabilmesi açısından Habermas'ın "*ideal iletişim etiği*" uygulaması elzem bir kaynak oluşturmaktadır. Habermas, *iletişimsel eylemi, evrensel normlara ulaşabilecek bir akılcılık olarak tanımlamaktadır. İdeal bir iletişim etiği uygulamasında, konuşan ve eylemde bulunan herkesin iletişim ortamında yer alması, herkesin önermelerde bulunabilmesi ve sorgulayabilmesi, karşılıklı eleştiriye açık bir dayanımsa ortamının bulunması gerektiğini belirtmektedir. İletişim etiği açısından, evrensel normlara ulaşabilmenin akılcılığı, 'herkesin çıkarlarını gözetecek bir karşılıklı tatmin, tüm katılımcıların onayını alan ahlaki kuralların geçerliliği, özgür davranma ile oluşturulan ortak rıza' ilkelerinin benimsenmesine dayanmaktadır* (Aktaran: Özkan, 2012: 79).

Bazı ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de cinsiyet rolleri incelendiğinde, kadınların kendileri için var olan ve kalıplaşmış bir konumda kendilerini gösterdiklerini izliyoruz. Bu durum mevcut hali hazırda olan yönetimlerin var ettiği bir durum değildir. Osmanlı imparatorluğu kadınların piknik yerlerine bahçelere gitmeleri elzemdi. Fakat evlerinden çıkmalarına müsaade edilen bu kadınların ne şekilde nasıl kiminle ve hangi zamanlarda gidebilecekleri de mevcut hükümet tarafından belirleniyordu. Kadınlar dışarı çıkmakta sanıldığı kadar özgür değillerdi dış mekân kullanımları belli izinlere bağlı belli çerçevelerle sınırlıydı. Osmanlı' da kadınların şehrin nerelerine gidebilecekleri, nasıl giyinmeleri gerektiği, nasıl davranacakları kendilerine duyurulmuş hatta bu konuda yasalar çıkartılmış kimi zaman uymayanlar cezalandırılmıştır. Anlaşılan şu ki dış

mekânlar kadınlar için yasaklarla doluydu. Kadınların nerede nasıl davranacakları yüzyıllardır iktidar tarafından, gerek cinsiyet/rol inşası gerekse namus söyleminin parçası olarak kendileri için başka güçler tarafından çizilmiştir. Kadınlar kendileri için var edilen bu rollerin yükünü kendileri için biçilmiş bu kıyafetin, rızaları olmadan giydirilmişliğini olsa olsa evlerinde hissedebilirler. Bunu da söylemeliyiz ki tüm bunların var edilmesi içselleştirmeyi de gayeler. Beklentisi kadınların herkes için en iyisi bu durumunu benimsemesidir ki gerek bunu gerek olması gerekeni çok iyi benimsetir. *Türk sinemasındaki kadın imgesi* de bu içselleştirilmiş durumunu senelerdir pekiştirmektedir. Yeşilçam'ın popüler filmlerinde de hayat kadını yaptığı işten ve kendinden utandığı durumda insani özelliklere sahip olduğu anlaşılır. Bu tip filmlerde beklenti namuslu bir erkeğin hayat kadınlığı yapan bu kadınla evlenerek ve aynı evi paylaşarak huzurlu bir neticeye erişmesidir. Filmin finaline doğru bahsi geçen kadın ilahi inançla yıkanıp makyajını silip ağlayarak başı kapalı bir biçimde dua ederek kendini temizlediği sahneler eşliğinde ekrana yansır bu mutlu sondur bir nevi. Bu şekilde kadın yeni yuvasına huzurla girebilir. Bu anlatıda kadın için ataerkil ve çoğunluksal değerler kendi birincil ihtiyaçlarının fazlaca üstündedir. Kadın sadece yuvasında bu özelliklerin hiçbir şekilde risk altında olmadığı yerde huzurlu yaşayabilir. Bu alanın dışına çıkan kadınların başına her an her türlü kötülük gelebilir ve evden çıktıkları için bu kendi sorumluluklarındadır. Özgür kadını tehdit unsuru olarak gören ataerkil söylem kadının sözünden çıkmayan erkeği ve erkek sözü dinlemeyen kadını ezik görür ve cezalandırır (Pekerman, 2012: 108, Aktaran: sosyalistfeministkolektif.org).

Toplumsal cinsiyet kavramı 'erkeksilik', 'kadınsılık' ve 'cinsel işbölümü' gibi anlamları da içermektedir. Erkeksiliği, erkek cinsine ait olan ve ona verilen nitelikler olarak değerlendirmek olağandır. *Parsons ve arkadaşları*, bu tür rollerin küçük çocuklar tarafından içselleştirildiğini ve yetişkin hayatında arzu edilen işbölümüne yol açtığını, bu işbölümü ile erkeklerin ve kadınların toplumsal sisteme uyum konusunda herhangi adaptasyon sorunu yaşamadığı, dolayısıyla sistemin sorunsuz bir şekilde süreklilikle ilerlediğini ifade ederler (Marshall, 1999: 206-207). *Toplumsal cinsiyet* olgusu dâhilinde 'erkek' olmanın şartları, iyi bir aile reisi olmak, aileye bakmakla yükümlü olmak, baba, eş olma, aktif, saldırgan, kavgacı olma gibi davranışlar ve roller ile karşılığını bulur (Segal, 1990: 25). Kadınsılık ise kadınlara özgü hareket ve duygu biçimlerini belirten ve erkeksilikle zıt olarak kullanılan bir kelimedir. Hangi özelliklerin kesin olarak kadınsı

diye görülebileceği duruma göre değişmekle birlikte; pasiflik, bağımlılık ve zayıflığın genelde kadınlara özgü olduğu düşünülmektedir (Segal, 1990: 374, Aktaran: Erus ve Gürkan, 2012: 208).

Yeşilçam sinemasının melodram adı altında oluşan tür sinemasındaki kadın imgeleri değerlendirildiğinde kadın temsillerin ataerkil sistemdeki erkek egemen dünyasında erkeklere baş eğer varlıkları ilgi çeker. Kadınlar bu dönemde kimliklerinde önem kazanmış olsa da, bu önem dahilinde değil, erkek egemenin istediği gibi konumlanır sinemada. Kendi sorunlarını taşıyamaz ve sesini çıkaramaz (Özarsalan, 2018: 70).

Müslüman kadınların filmlerde rol almaları, Türk sinemasının başladığı yıllardan Cumhuriyete kadar dinen uygun olmadığı fikriyle yasaklandı. Bu sebeple 1923 yılına kadar kameraya alınan filmlerde Türk ve Müslüman kadınlara rol verilmemiştir. Bu filmlerde oynayan kadın oyuncular Türkiye'de yaşayan *Beyaz Ruslar*, *Ermeni* ve *Rum tiyatro kumpanyası aktrislerinden* seçilirdi (Aktaran: Zaman, 2015: 33).

Başlangıçta kadın karakterler Türk Sinemasına tiyatro ile giriş yapmıştır. Tiyatro Osmanlı'ya ilk geldiğinde hem iktidar hem de gelenekler Müslüman olan kadınların sahne önüne çıkmasına engel teşkil ettiğinden dolayı o dönemde Müslüman kadınları sahnede göremeyiz. Kadının sahneye çıkamama sorunu tiyatrodan sonra sinemada da ortaya çıkmıştır. Bu sebeple Türk sinemasındaki ilk yıllarda sanelenen *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, *Pençe*, *Casus*, *Binnaz*, *Mürebbiye*, *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası* ve *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* örneklerindeki sahnelerde *Madam Kalitea*, *Madam Bayzar*, *Roza Felekyan*, *Anna Mariyeviç*, *Madam Sarmatova* gibi *Gayri-Müslim* ya da *Beyaz Rus* asıllı oyunculara rol verilmiştir (B.y, 1975: 12). Bu mesele 1923 yılında Muhsin Ertuğrul ile son bulmuştur ve Muhsin Ertuğrul ile Türk sinemasında kadın oyuncular sinemaya adım atmışlardır. Muhsin Ertuğrul'un, yönetmenliğini üstlendiği *Ateşten Gömlek* filmi kadın oyuncuların rol aldığı ilk film olarak bilinir. Muhsin Ertuğrul filmin ulusal konusundan cesaretlenerek, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban'ı Türk oyuncuların oynaması için çaba sarf etmiştir. *Ayşe* için '*Dar-ül Bedayi*' oyuncularından *Muvahhit'in eşi Bedia Muvahhit* uygun görülmüştür. Diğer role uyan kimse bulunamadığı için gazetelerde duyuru yapılmıştır (B.y, 1975: 12). Ertesi gün kontrol edildiğinde ilana sadece bir kişinin başvurduğu görülür. Filmde rol almak isteyen kişi *Münire Eyüp (Neyyire Neyir)* isimli bir öğrencidir

ve *Ateşten Gömlek* filminin ikinci kadın oyunculuğu o kıza verilmiştir. *Ateşten Gömlek* filminde rol alan bu iki Müslüman kadın oyuncu sayesinde sinemada kadının varlığı için gelişim başlamıştır diyebiliriz. Zaman içerisinde Türk ve Müslüman kadın oyuncular sinemada birçok değişik karakterleri de oynamaya başlamışlardır (Akdede, 2018: 2-3).

Yukarıda bahsi geçen ikinci role başvuran kadın, Muhsin Ertuğrul'un eşidir. Ertuğrul'un eşi ve Ayşe karakterini canlandırmak için seçilen Bedia Muhavvit ile birlikte Türkiye kadın oyuncusuna kavuşmuş ve ilerleyen zamanlarda bu oyuncu sayısı katlanarak artmıştır, karakterler çeşitlenmiştir (www.gencgazete.org).

Cahide Sonku ismine baktığımızda ise onu sinemanın ik kadın yönetmeni ve ilk önemli yıldızı olarak adlandırabiliriz. 16 yaşında Darülbeyaz'a dâhil olmuş, zaman içerisinde *İstanbul Şehir Tiyatroları'nın* yıldız oyuncularları arasında yerini almıştır. *Muhsin Ertuğrul* döneminin parlak isimlerindendir. 1933'te '*Söz Bir Allah Bir*' filmiyle sinemaya girdi. Sonrasında 1950 yılında kendi adına *Sonku Film şirketi*ni açtı. '*Fedâkar Ana*' filmiyle yönetmenlik koltuğuna oturdu. '*Bataklı Damın Kızı Aysel*' adlı filmle sinemaya dâhil olan Cahide Sonku, o filminden sonra tam bir 'fetiş' karakter oldu ve ondan sonra rol alacağı filmlerde erkekleri derinden etkileyen güzel kadın rolüyle izleyicinin karşısında yerini aldı (sinemalar.com).

1939 senesinde Feriha Tevfik'in başrol olarak canlandırdığı "*Allanın Cenneti*" filmiyle, Nezihe Becerikli, yine aynı yıl "*Bir Kavuk Devrildi*" filmiyle, *Muazzez Arçay* görünür sinema sahnesinde. Yine o senelerde *Sezer Sezin*, *Gülistan Güzey*, *Handan Adalı*, *Oya Sensev*, *Aliye Rona*, *Mesiha Yelda*, *Gönül Beyhan* gibi isimler sinemayla ilk kez buluşan ve daha sonraki yıllarda da gördüğümüz başarılı kadın oyuncular. Türk Sineması'nın önemli yıldızlarından birisi de Sezer Sezin'dir, (www.yesilcamhatirasi.blogspot.com).

Türk sinemasını gelişme kat ettiği bu dönemlerde yine aynı hızla yükselmeye devam etmiş, o senelerde düzenlenen yarışmaların ardından sinema tarihimize adını silinmez bir şekilde yazdıracak birçok oyuncu ortaya çıkmıştır. Bu isimlerin başını *Belgin Doruk* çekmektedir. *İstanbul Film'in* başlatmış olduğu yarışmayı *Ayhan Işık* ve *Mahir Özerdem*'le beraber galip gelerek sinemaya ilk adımını atmıştır. *Belgin Doruk*'un ilk sineması "*Çakırcalı'nın Definesi*"dir. 1953 yılında yapılan güzellik yarışmasında "Türkiye İkinci Güzeli" olarak uygun görülen *Belgin Doruk*, Türk sinemasının bir

döneminde iz bırakmış oyuncularındandır. Birçok filmin bünyesinde bulunan aktris, izleyici tarafından oldukça ilgi almış ve pek sevilmiştir. Sinemadaki ilk yükselişini “*Yeşil Köşkün Lambası*” filmiyle yapmıştır (bilgiustam.com).

Sinema tarihi süresince birçok isme esin kaynağı olan ve *Zeki Müren* ile de filmde oynayan *Belgin Doruk* duygusal olarak sıkıntılar çektiği ve kiloları arttığı için sinema filmlerinde oynamaya son vermiştir. Son zamanlarında en büyük isteğinin hayatının sinema filmine çekilmesi ve gençlik yıllarını *Ebru Gündeş* ya da *Aydan Şener* in oynamasını istediğini röportajlar ile ilgili ziyaret ettiğim Bircan Usallı Silan ile öğrendik.

O yıllarda ki yarışmaların katkısıyla zirveyi yaşayan Türk Sineması bu yarışmalar ile *Filiz Akın Hülya Koçyiğit Selda Alkor Zeynep Aksu* ve *Gülşen Bubikoğlu* gibi aktrislerimizi sinemaya katarken 1962/1974 senelerini içine alan sürede kural dışı tiyatro çıkışlı *Sema Özcan*’ı görürüz. Sinema tarihimizin zirvesi olarak anılan bu yıllarda Türk Sinemasının kazandığı önemli isimlerin elbette sonu gelmeyecektir. *Fatma Girik* ve *Türkan Şoray* gibi önemli yıldızlarla da bunun en büyük örneklerini görmekteyiz.

Çalışmamın temel konusunu oluşturan Türk Sinemasında Kadın Oyuncu için Yeşilçam döneminin star oyuncularından olan *Şoray, Girik, Koçyiğit* ve *Akın* örneklem başlıklıklarına geçmeden evvel sinemada var olan kadın oyuncuların oyuncu karakterlerine değinmek istiyorum.

3.4. TÜRK SİNEMASININ KADIN KARAKTERLERİ

Türkiye’de sinema dünyasında karakter olarak anlatı durumundaki kadının toplumsal cinsiyetten bağımsız olarak aktarılmadığını görürüz. Kadına, gündelik hayatında yazdırılan bütün toplumsal cinsiyete ilişkin toplumsal kural, genelde yeniden üretilerek ve erkek egemen bakış açısıyla ve söylemleriyle sinemaya yansıtılmış sinemadan da topluma geçiş yapmıştır. Bu tarzın uzun seneler boyunca sinemada var olması, kadın bedenini kutsallıkla, edepsizlik sınırında iki uç alanda tutulmasını sağlamıştır. Sinema sahnesinde kadın imgesinin anlamlandırılmasında kadın karakter, siyah beyaz kadar kesin bir çizgide olmuştur. Kadın roller Türkiye sinemasında genellikle ister esas tema ister yan tema olsun ya edilgen, *korumaya muhtaç, masum ya da baştan çıkaran, fettan* gibi özelliklerle gösterilmiştir. Yani Türk sinemasının perdesinde kadın karakteri topluma geleneksel kurallara uygun bir biçimde toplumsal cinsiyetçi kurallara

göre şekillenmiş biçimde aktarılmıştır. Gerçek hayatta ki gibi filmlerde de kadın; baba, sevgili, koca gibi bir koruyucuya hem parasal hem de hissel olarak bağımlı kılınmıştır (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 131).

Yeşilçam sinemasında kadının temsili, çoğunlukla yerleşik toplumsal simgelere uyan bir düşünceyle geliştirilmiştir. Özellikle de melodram çeşidinin dayandığı yıldız sistemi de bunun uzun seneler boyunca yeniden üretilmesinin en önemli vasıtası durumuna gelmiştir. Dönemin yıldız sistemi içerisinde yer alan aktrislerin de izleyicilerini kaybetme korkusu sebebiyle kendilerine verilen yerleşik simgelere uygun karakterlerde rol yapmışlardır (Elmacı, 2011:192).

Colin (2005) kitabında, "fahişe"nin ilk olarak Türk sineması ile birlikte Müslüman filmleri en fazla etkileyen konulardan biri olduğundan bahseder. Örneğin Türk sinemasının ilk senelerinde kayda alınmış *Sedat Simavi'nin Pençe* (1917) adlı filmdeki *Leman* karakteri, erkeklere karşı istekleri ve hisleri bitmeyen bir kadın, aynı filmdeki diğer kadın karakter Feride ise kocasına ihanet eden bir kadındı. Bunları *Ahmet Fehim'in Mürebbiye* (1919) adlı filmdeki varlıklı ev halkının başını döndüren "*ahlaksız*" Fransız dilberi Angelique seyretmiştir. Sonrasında *1922'de Muhsin Ertuğrul İstanbul'da Bir Facia-i Aşk'ı* çekmiştir. Film, adı Şişli güzeli *Mediha Hanım'a* çıkmış. Şişli'nin varlıklı çevresinde, erkeklerin başını döndüren ve biçare divaneye dönmüş âşıklarından biri tarafından öldürülen güzel bir kadının üstüne hikayeleştirilmiştir. *Muhsin Ertuğrul "kötü kadın"* ya da "*ahlaksız kadın*" ana duygusunu 1930 senelerinde de sürdürmüştür. Colin (2005) bu karakterlerin esasen fahişe olmadıklarını çünkü erkeklere ücret karşılığı birlikte olmadıklarını söylemiştir. Bu kadınlar daha çok erkekleri baştan çıkaran "*mezhebi geniş*" kadınlar olarak karakterize edilmiştir. Bu yıllarda çekilen filmlerde aile kadınlarına denk gelinmemiştir. Daha çok erkeklerin başını döndüren, kadınları gönül eğlendirmelik, zevk objesine dönüşen tarzda filmler sergileniyordu. Hollywood filmlerini feminist manada yargılayan "kadın gibi kadın hali görünmez" başka bir deyişle kadının gündelik yaşamda olduğu gibi gösterilmediği değerlendirmeleri, bakıldığında ilk Türk filmleri için de geçerliydi. 1960 döneminde fahişe rolünün devamı olarak Türk filmlerine "vamp gibi kadın imgesi" dâhil olmuştur. *Meşhur Şehrazat-Dişi Örümcek* (1964) filminde *Leyla Sayar*, pavyon pavyon dolaşan, asıl aşkı ile karşılaşana dek, tek gecelik ilişkiler yaşadığı karşı cinsi öldüren zehir saçan dişi bir örümcekti. Colin (2005) Müslüman Sinemasında bu tarzda seyirciye sunulan vamp kadın, *Hollywood'un* da ilk dönemlerine kadar dayanır.

Vamp kadın ya da *femme fatale*, cinsel çekiciliğini ön planda tutarak erkekleri kötü yollara düşürmüştür. Erkeği taşkınlığa getirip toplumsal konumu yitirmesine, maddi ve ruhsal yönden etkilenmesine neden olarak toplumsal yerini zedeleyebilir. Colin (2005)'in incelemelerine göre fahişe ve vamp kadınlar Yeşilçam'a 1970'li yılların sonuna dek Yeşilçam'da en çok adı geçen konu fahişe ve vamp kadınlar olmuştur. Fakat ne yönetmenler ne de oyuncular; bu karakter ve ortamlarla ilgili yeterince bilgi sahibi değildi ve kadın vücudunu erkeklerin fantezilerini harekete geçirecek biçimde sergilemişlerdir. 1980'lerin ortalarına geldiğimizde ise, kadın hareketinin ve kadın konumundaki ekonomik ve toplumsal değişmelerin de etkisiyle fena kadın ve fahişe rollerinin demodeleştüğünü görürüz. Fahişe ve vamp kadın imajının yanı sıra Türk ticari sinemasında benimsenerek fetiş olmuş bir de "*lumpen kadın*" rolü vardır. Bu roldeki kahraman maskülen davranış, giyiniş ve küfürlü sözleriyle ötekilerden farklıdır (Aktaran: Uğuz, 2013: 77-78).

Film hayatının ilk yıllarını geçirdikten sonra "masum kız" karakterini oynayan *Sevda Ferdağ* bu süreçten sonra "vamp" kadın rollerine bürünür ve fena olur. "Vamp ne demek hiç bilmiyorum. Belli bir sınırim yok, bütün rolleri canlandırdım fakat nedenini bilmem vamp kadın karakterim akıllarda kalmış. Fiziğimden kaynaklanan bir şey olabilir" demiştir bir röportajında; Vamlık tabiki "*fena kadın*" olmak demek değildir ancak bizim sinemamızda vamp kadının bundan daha öteye gidemez. *Sevda Ferdağ*'ın tam belli olmasa da vamp kadın olarak sunulduğu ilk film Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Beyoğlu Piliçleri*'dir (1963). Onun cezbetmeye çalıştığı namuslu adama ise Eşref Kolçak hayat verir. Ferdağ daha sonra Gurbet Kuşları'nda, arkasından da yine İnanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 1967 tarihli Ağır Suç filminde Şehvet Kurbanı'ndaki Cahide Sonku gibi cezbedici bar kadınıni oynar. *Sevda Ferdağ*'ın diğer oyuncularından farkı kariyer hayatının farklı dönemlerinde sıklıkla başrolde de olmasıdır. Bu tarz bir durumu Neriman Köksal da yaşamıştır. Köksal aileyi bozan vamp kadın karakteriyle ilk olarak 1953'te Lütfi Ö. Akad filmi Katil ile izleyiciyle buluşmuştur. Sonrasında *Cingöz Recai: Beyaz Cehennem* (1954), *Hayatımı Mahveden kadın* (1955), *Kanlarıyla Ödediler* (1955) gibi filmler çıkınca Köksal'ın imajı yerleşir. 50'lerde sanki bir seks abidesi olan *Neriman Köksal*'ın da yaş ve kilo alması ile vamp duruşu kalmadığında üvey anne, kaynana karakterleriyle kötü kadınlığa devam etmiştir (tersninja.com).

Cumhuriyet ardından Türk sinemasında kadının beyaz perdede oluşunu pozitif olarak adlandırmak çokta mümkün değildir. İlk filmlerde ataerkil halk, erkek kadın müsavatsızlığı ve kadınların toplumsal hayat içinde geri planda olduğunu aktarabiliriz. Filmlerde aile kadını ve onun haricindekiler diye bir fark olduğunu görüyoruz. İmparatorluk döneminden gelen bu zihniyet uzun seneler Türk filmlerinde kendini göstermiştir. İlk filmlere baktığımızda düşmüş, fena, ahlaksız kadın rollerinin yansıtıldığını görürüz. Türk filmlerinde fena kadın karakterleri canlandıran kadınlar genellikle yabancı kökenli aktrislerdir. Pozitif yani toplum tarafından pozitif görülen kadın rollerini çoğunlukla ikinci planda olan kadınlar olduğunu söylemek yanlış olmaz (alaattinkaragzz.blogspot.com).

‘Türk sinemasındaki ilk ‘düşmüş kadınlar’, Sedat Simavi’nin özgür aşkı yücelten kışkırtıcı filmi Pençe’nin (1917) iki kahramanıydı. Leman, erkeklere olan arzusu doymak bilmeyen, Feride’ye kocasını aldatan bir kadındı. Bu iki figürün, Ahmet Fehim’in seks vodvili Mürebbiye (1919) filminde zengin ev ahalisi baştan çıkaran ‘ahlaksız’ Fransız dilberi Angelique izlemiştir. Bu arada, bu filmin bir kadını iç çamaşırıyla gösteren sansürlen ilk Türk filmi olduğunu belirtmeliyiz’ (Dönmez-Colin 2005: 2-3).

Türkiye’nin beyaz perdesinde filmlerde gösterilen kadın imajına bakıldığında, hangi toplumsal pozisyonda olursa olsun kadınlar esas erkek karakterin yanında bulunmuşlardır. Başka bir deyişle başrolde oynasalar da filmde onlar için verilen karakter erkeğin arka planında olan, ön planda erkeğin bulunduğu, erkeğin yüceliğini kabullendikleri karakterler içinde kadın modeli işlenmiştir. Türk beyaz perdesinde kadınların gösterilişine baktığımızda “iyi ve kötü” kavramı asıl değer kabullenilmiş, filmlerde kadınlar kimi zaman da ne tam günahsız ne de tam olarak fahişe karakterini canlandırmıştır. Kendi hayatlarından kendileri değil başka insanları sorumlu yapmış, istemeyerek fahişe olmuş saf kızlar, Türk filmlerinde kadınlar için yazılan genel senaryoyu tayin eden ölçüt olarak değerlendirilir (Aktaran: Saatçi, 2010: 64).

“Türk sinemasında, iyi ve kötü kadın tiplemesinin psikolojik ayrımının dışında fiziksel olarak da belirgin bir ayrım içine girilmiş ve bu şekilde sunulmuştur. Türk sinemasında ortaya konulan iyi-kötü kadın tiplemesi genellikle sarışın ve esmer kadınlarla bağdaştırılmıştır. Ortaya konulan bu görsel göstergelere göre kötü

karakterleri canlandıranların siyah rengi tercih ettikleri, siyah renkte giyindikleri, sarışın kadınların daha çok vamp kadınlar olarak tanımlandıkları, esmer kadınların ise iyi karakterdeki kişileri canlandırdıkları görülür. Altmışlı yıllardaki filmlerde çatışmalar genel olarak iyi-kötü, köylü-şehirli, fakir-zengin, vamp-masum gibi temellere dayandırılmıştır”(Kırel, 2005: 215).

Türk filmlerinde, iyi ve fena kadın rollerinin karakter biçimlerinin yanında fiziksel durumları da açıktır. Buna göre, fattan kadınlar çoğunlukla sarışınken iyi kadınlar genellikle esmer olmuştur. Fattan olan sarışın kadın sürekli iyi olan esmer kadının karşısına bazı engeller koyar ve onun mesut olmasını engeller. Başrolde oynayan esmer kadın çoğunlukla saf, sessiz ve fedakâr bir eş veya anne rolündedir. Bu rolün önünde ikinci kadın karakterinde olan sarışın fena kadınlar filmin bitiminde saf kadın karşısında yenilerek yaptıklarının bedelini öderler (Kaplan, 2004: 44).

Türk filmlerinin çoğunluk olarak karakter açıklaması iyi-kötü farkı kapsamında biçimlenmiştir. Kahramanlar ya tam olarak çok saf ve masum ya da tam olarak çok fena ve fettandır. İyi ve kötü hattında kahramanların bir karakterden diğer karaktere dönüştüğü çok görülmemiştir. Yani roller tek niteliklidir. Çoğu filmdeki esas senaryo iki zengin bir fakir veya erkek- fakir kız-zengin kız, gibi kurgulanmıştır (Aktaran: Saatçi, 2010: 63).

Türk filmlerinde kadın rollerin gösterimindeki asıl fark olan iyi ve kötü vasıflandırılmasında esas alınan değerler toplumun benimsediği yargılar olmuştur. İyi ve fena kadın rollerinde küçük başkalık olsa da genel özellikler belli bir zamana kadar aynı olmuştur. Çoğunlukla fattan kadının yapısı, zengin, şımarık, cinselliklerini yaşayan, kendi kararlarını kendisi verebilen, var olan sorunun peşine düşen, plan ve program yapan kendi yaşamlarını kontrol eden kadınlar olmuştur. Bu roldeki kadınlar erkeklerle olan ilişkilerini rahat bir şekilde sergiledikleri gibi cinsel bakımdan da aktiflerdir (Aktaran: Saatçi, 2010: 65).

Türk beyaz filmlerinin başladığı tarihten günümüze kadar Türk aktrislerinin birçok değişik rolle izleyiciyle buluştuklarını görürüz. Fakat bu vaziyet onların sinemada geri planda, edilgen ve ikincil durumda olmalarını engel olamamıştır. “*Kadının aktarılışı cinsiyetçi düşünceyi kapsamaktadır. Çünkü kadın erkek için ‘fetiş’ objesi olarak gösterilmektedir*” (Aktaran: Kabadayı, 2004: 118). “*Kadının sinemada olması, çoğunlukla büyük bir eksiklidir*” (Kabadayı, 2004: 118). Başka bir deyişle Türk

filmlerinde oyunculuğa fahişe kadın olarak giren aktrisler, sinemaya *femme-fatale* kadın, melodram kadın, *lumpen kadın*, *köylü-kentli kadın* vs. olarak devam etmiştir ve tüm bu rollerinde de hep ‘erkeğin ötekisi olan’ ve ‘erkekten sonra gelen’ kadın olmuşlardır. Bu vaziyet 1980’lerde küçük de olsa değişime girmişse de 1990 devamında tekrar eski duruma döndüğü ve bugün de hala değişmediğini görmekteyiz (Aktaran: Akdede, 2018: 69).

Türk Sineması’nın en başarılı aktrislerinden Aliye Rona hayat verdiği kadın rollerin orijinalliğiyle ötekilerden ayrılır. *Kadıköy Halkevi’nde* 1930’ların bitimlerinde başlamış olan oyunculuk macerasını 1947 itibariyle sinemayla devam ettiren ve 200 civarında filmde oyunculuk yapan Rona’yı sıra dışı yapan, fiziksel görüntüsü ve karakteri ile oyunculuk kabiliyetini birleştirerek oluşturduğu otoriter kadın rolüdür. Sert yüz hatları, siyah saçları, köylü rollerle bütünleşebilme kabiliyeti ve etkili oyunculuğu, onu çoğunlukla kendilerine “kötü kadın” karakteri uygun görülen *Suzan Avcı*, *Lale Belkıs* gibi sarışın rakiplerinden ayırır (Işık ve Eşitti, 2015: 122).

Kadın kahramanların başrol oyuncularına göre biçimlendiği görülse de Zahit Atam Türkiye’de sinema kadın sembollerinin başrol değil ikinci kahraman üzerinden oluştuğunu söyler ve ona göre genel hataları şu şekilde bildirir;

“1. Eğer bir oyuncu, mesela döneminde Türkan Şoray, birinci oyuncu konumuna yükselse bile, bu kadın toplumdaki ikinci karakter rolünü sinemada canlandırmaktaydı. Yani sinemadaki kuralları kadın oyuncu ticari değeri açısından koyabilse bile, aynı kadın oyuncunun beyazperdedeki temsili, toplum içindeki ikinci karakteri canlandırmanın ötesine geçmezdi (Aktaran: Elmacı, 2011:191).

Sinema dünyasında starlaşan isimler ne kadar başrol olsalar da bir dönem toplumun ezilen kadın kesimini canlandırdıkları için toplumsal olarak ikinci sınıf ya da ikinci karakter tiplmesi canlandırdığı bir gerçektir.

2. Kadınlar iç dünyasız yaratılmışlardır. Bizim sinemamızın ne *Antigone*’si ne de *Medea*’sı, hatta bir *Rosa Lüksemburg*’u hiç olmamıştır.

3. Kadına sinemamızda isyankârlık değil, itaat yakıştırılmıştır. Daha da önemlisi kadın filmsel metinde isyan etmesi durumunda bile, bu kirlenen kurtarmak ya da kirlenmeden önce engellemek, ikincisi ise bozulan nizamı yeniden tesis etmek içindir.

Düzen sağlandığında, kadın ikinci karakter rolüne rahatlıkla dönebilecektir (Aktaran: Elmacı, 2011:191).

Kadınlar sinemada erkek egemenliği altında isyan etmeyen aksine hep söz dinleyen sevgisinde sadık iyi bir aile annesi olan tiplerdir. Bu tipler onlarla kalıplaşmıştır. İzleyici alışık olduğu karakteri sahnede görmek istediğinden toplumun geleneklerine uygun tipler onların karşısına çıkarılırdı. Aksi durumda tepki alan bölge işletmecileri gişelerde bunun cevabını alırdı.

4.Filmlerimizde kadın için “namus” çok önemli bir sınırı çizer, kadının hareket alanını daraltır, erkek için ise, sonradan kadir kıymetini bilmek ve dahası her zaman tövbe kapısını çalıp, yeniden tam bir adam olmak mümkündür. Ancak kadın sınırı aşınca tövbe değil, Allah affetsinle sınırlı, benden uzak olsun da, bari bundan sonra ıslah olsun anlayışı vardır.

5.Kadınlar filmlerimizde, genellikle erkeklerin tebelleş oldukları, yoldan çıkarmak için çok ciddi uğraştıkları insan olarak çizilir. Aynı şekilde, filmlerimizde kötü kadınlar genel olarak cinselliklerini kullanarak yaparlar.

6.Filmsel metinde iktidar alanından kadın özellikle uzak tutulmuştur, bu alana kadın “kadın kimliğini kaybetmekte”, falluslu etekli bir kimliğe bürünmektedir.” (Aktaran: Elmacı, 2011:191).

1950 ve 1960 senelerinin en önemli oyuncularının başında Muhterem Nur ve Belgin Doruk gelir. Nur ve Doruk ortak dönemlerde oyunculuk yapsalar da farklı rollerde oyunculuk kimliklerini ön plana çıkarmışlardır. Muhterem Nur, aşağı mahallenin namuslu kızı, sürekli acı çeken, saf ve ezilen karakterdedir ve genellikle maddi durumu kötü olur. Belgin Doruk ise onun daha üstü konumunda havalı ukala ve ekonomik durumu gayet iyi olan karakterdedir. Doruk ve Nur’un ardından *Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın* sıralanır. Burçak Evren, Filiz Akın’ı bu dörtlüden biraz ayrı tutar: “*Filiz Akın güzel ve yetenekli bir oyuncuydu. Ancak sarışınlığı ve Avrupalı fiziği, seyircinin onunla özdeşleşmesini zorlaştırdı. Fatma Girik, erkek gibi kızdı, Hülya Koçyiğit, saf, masum kız rollerinde göründü. Türkan Şoray ise onlardan farklı olarak, her role giren kadındı.*” Bu temsillerde olduğu gibi Türkiye’de sinemada var olan bir kadın anlayışı olmuştur; “*saf, masum, Anadolu kadını, gerektiğinde “erkek gibi” olabilen, fedakâr eş ve anne*” bir kadın çizilmiştir. Faruk Kalkan da dramatik konular

dâhilinde kadınların eril kimlik üzerinde var olan değerlerle ve sembollerle yer alabildiğine dikkati çeker ve ekler: “*Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın vs. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlardır*” (Aktaran: Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 132).

Yeşilçam dönemi kadın oyuncularını denildiğinde akla gelen bu dört starın hayatları kamera arkasındaki yaşantıları üzerine ilerleyen bölümlerde yer verilecek olup burada biraz kısa değinilmiştir.

Aliye Rona’nın sinemadaki karakterleri erkek ve kadınlara geleneklerden süre gelen bir kadın ve erkek olmaları nedeniyle var olan görevlerini anımsatarak, ekonomik durumun değişmesi, iletişim olanaklarının gelişmesi, sarsıntıya uğrayan erkek egemen yapının düzelmesini engeller. Farklı bir anlatımla onun canlandırdığı kadın karakterler erkek egemenliğindeki yapıyı kuvvetlendiren, yeri değişmez hale getiren ve devam ettiren betilerdir. Bulunan iktidar bağlarını sarsan veya bu bağları değiştiren kadınlar olmaktan çok, bahsi geçen bağların ve erkek egemenli söylemin tekrardan ortaya çıkmasına yardım ederler. Fakat bu durum onun erkek egemenliğinin hâkim olduğu nizamın simgeleriyle bezenmiş olarak da olsa erk sahibi bir kadın olarak Türk Sineması’nda bir yön değişimi sağladığı inkâr edilemez (Işık ve Eşitti, 2015: 137).

Sinema da özellikle Türk Sinemasında kadın rollerinin yansımalarına bakıldığında zaman 1960 yılı ve 1970 yıllarına kadar kadın karakterler için çizilen rol kapsamının belli standartları üzerine kurulduğu izlenilmektedir. Kadın rolleri sinema perdesinde itilip kakılan, dramatik boyutta acı çeken, âşık olduğu kişiye bir türlü kavuşamayan, genel eve düşse dahi her zaman namusunu koruyan, filmin son sahnesinde bir ihtimal sevdiği adama kavuşan oldukça masum ve fedakâr rollerde sunulur. Filmlerdeki kadın karakteri nasıl olursa olsun seyirciye aktarılan anlam, erkek egemenliğine dayanan bir hiyerarşinin kadına yüklediği rolü kadının kabullenmesi yönündedir (Aktaran: Saatçi, 2010: 65).

Türk sinemasında işlenen konularda sürekli ataerkil bir yapılanmanın varlığını gösteren konular erkeğin bireysel isteklerine göre hükmünü sürdüğü aile yapılanmasının kadına düşen rol, evini ve erkeğini tüm değerlerden üstün tutan fedakâr tiplemeydi. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadın rollere sunduğu bu özellikler sinemanın kadın karakterlerine de büyük bir şekilde yansımıştır. Eşine bağlı kadın, evi eşi çocukları için her şeyi göze alan kadın karakterleri hep var olmuştur (Kaplan, 2004: 44).

“Sinema; kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir” (Smelik, 1998: 1). Sinemada kadının yeri, gerçek hayattaki kadının izlerinden ayrı düşünülemez. Uzun seneler sinema dünyasında farklı ara elaman olarak görev yapan ama merkezi bir çalışma sistemine geçiş yapamayan kadının var olduğu bir sinema gerçeğinden yola çıkarak feminist hareketlerin kitle iletişim araçlarına ve özellikle sinema dünyasına olan bakışı farklılaştı. Türk sinemasında birçok filmde ortak gaye aslında olması gereken kadın ve erkek profili oluşturmaya çalıştirmek, karşı cinsler üzerine düşen görevleri anımsatmak ve vurgulamaktır. Özetlemek gerekirse olayı, sinema perdesinde süreklilik arz edilerek iyice seyircinin kafasında yer edinmeye çalışılan ve bunu normal gibi aktaran cinsiyet ayrımı yaratılır. Özkan (2012: 80)’ın da belirttiği gibi “*Türk sinemasında, kadının temsil biçimi melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer almaktadır.*” (Aktaran: Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 127).

Türk sinemasına genel olarak bakıldığında kadın karakter tiplemesini üç şekilde görürüz. Birincisi doğulu köylü ruhunu kaybetmemiş doğal saf namusunu koruyan evinin kadını olan fedakârlık yapan kocasının kadını olan ve cinsiyetlerden arındırılmış bir kadın tipidir. *Ayhan Işık*’ın canlandığı *Nejat* karakterinin örnekteki konuşma metni bu çizilen kadın tiplemesini özetler niteliktedir: *‘Başkasının koynunda bir sokak kadını gibi yatmış, tabiatın ancak kocaya bahşettiği en büyük kıymeti yabancı birine teslim etmiş. Nasıl affederim? Evlenilecek kadın, vücudu ve ruhuyla temiz olan kadındır. Yoksa sokaklar kadın dolu, niçin almıyoruz onları? Birimizin değil, hepimizin oldukları için. Onlardan kaçıyoruz üstelik.’* Alin Taşçıyan: *‘Maço kahramanların sinemasında kadınların ne işi olur? Fedakâr eştir, her şeye katlanır, evde durur’* (70-80-90 Masum, Küstah, Fettan) diyerek Türk Sinemasında ki kadının yerini ortaya koyar. Sinemada rol alan kadın karakterler eşine ve evine bağlı, saygıda kusur etmeyen ve evinin kadını ise o zaman “iyi” sıfatını alırdı. Bu durumda kadın eve hapsolmuş olurdu. İkinci tip ise erkek Fatma örneğidir. Mesela 1959 yılında *Fosforlu Cevriye* karakteri iyi silah kullanan ve nişan alabilen bir karakterdi. 1970 yapımı *Şoför Nebahat* filminde Belgin Doruk yine bu tiplemeye başka bir örnek teşkil eder. Erkek gibi olan kadınların birçoğu yaşadıkları büyük aşk ile kadınlaşırlar. Üçüncü tipleme ise şehvet ve arzunun temsili olan kadınlardı. Ruhlarında ve vücutlarında bu duygularla bütünleşirlerdi. Varlıklarından öte cinsel

kimlikleri ile öne çıkan kötü kadın olarak anılan karakterlerdir. Genellikle star oyuncuların yanında yer alan oyuncu tipleriydi. İyi kadın esmer olansa kötü kadın karakteri sarışın olan olurdu. Alin Taşçıyan Yeşilçam'ın kötü kadınlarının cinsel kimliğini şu şekilde tanımlamıştır: '*Çıplaklıkta en önemli aksesuar, Avrupa'dan ithal' kombinezonlarıyla masum kıza çelmeyi, baş erkeğe oltayı atan kadınlardı.*' Bu karakterdeki kadın, çoğu zaman kötülüklerden mesul olarak anlatılmıştı; alımlı, çekici kadın, erkeğin ya da toplumun yaşadıklarının sebebi gibi gösterilirdi fakat Yeşilçam filmlerinin kötü kadınları *Hollywood* veya *Avrupa* sinemasının '*femme fatale*' kadınları gibi akıllı, planlı kadınlar değillerdir. Yeşilçam'a hastır onlar (agos.com.tr).

Sosyal yapının gerektirdiği bir kadından istenen tutumları göstermeyen ve iyi kadına göre erkekle iletişimde çok daha rahat olan karakterlere kötü kadın rolü verilerek aşağı bir seviyede gösterilmiştir. Kötü kadın her daim günahın ve şehvetin sembolü olurken iyi kadın ise saflığın ve iffetin sembolüdür. Türk sinemasında kötü kadın tüm cinselliklere açık erkeği ayartan fethan, iyi kadın genelevde çalışıyor olsa bile vücudunu göstermeyen, sevdiği adamla bile sevişmeyen temiz insan karakterine girmiştir. Sosyal hayatta bir ev hanımından istenen kocasına bağlı ve itaatkâr eş, özverili bir anne gibi tutumlar Türk sineması kadınlarının rollerini de biçimlendirmiştir. Yine sosyal hayatta bu davranışları sergilemeyen kadınlara verilen kötü kadın damgası Türk sinemasının kötü kadın karakterlerinde birebir gösterilmiştir. Bu kalıpların belirlenmesinde iffet kavramı en önemli ayırt edici faktör olmuştur. Türk halkında mevcut ailenin iffeti o ailenin kadınlara bağlıdır düşüncesi sinemada da sergilenmiş, erkek ne yaparsa yapsın iffetine zarar gelmezken kadının sosyal cinsiyet kalıplarına uymaması namussuzluk sayılmıştır. (Zaman, 2015: 40).

Pençe sinemamızın ilk konulu film olma özelliğini taşır. (1917).*Casus* (1917), *Mürebbiye*(1919), *Binnaz* (1919) ve *Bircan Efendi Vekilharç* (1921) adlı filmler daha sonra çekilmiştir. *Pençe*'de (1917) anlatılan evlilik ve evlilik dışı aşktır (Esen, 2000: 25). Filmin başrolündeki iki kadın da kötü olarak yaratılmıştır. Filmin bitiminde kötü kadınlara ceza verilir (Öngören, 1982: 42-43). *Mürebbiye* ve *Binnaz* filminde bir kadın için birden fazla adamın kadınlara yönelik verdiği mücadele gösterilmektedir. Bu filmlerin senaryolarının odak noktası kadındır (Özön, 1970: 27). Bu yıllarda beyaz perdeye yansıtılan filmlerdeki kadınlar ile ilgili yazıları incelediğimizde karakterlerin birçoğunun, kadınlığını ve cazibesini kullanarak erkekleri ayartan *femme fatale* kadınlara

yer verildiği izlenmektedir. Mahmut T. Öngören, 1922 yılından itibaren, Türkiye sinemasında farklı kadın karakterlerinin oluştuğunu söylemektedir. Bu karakterler *fahişeler, vampirler ve femme fatale*'lerdir. *Tipler çapkınlık, çıplaklık, cinsellik ve erotizmle bezenmiştir* (1982: 65). Semra Özdamar'a göre 1949 yılına kadar beyaz perdeye yansıtılan kadın karakterler, *"ayakları havada, yaşanan çağın gerçekleriyle alakası olmayan komedi ve melodramların oradan oraya koşuşturulan aciz öğeleriydi"* (Aktaran: Duyan, 2013: 334).

Türk sineması dönemlere ayrılarak araştırıldığında ise her şey daha net bir şekilde ortaya çıkmakta ve kadınların sinema yaratıldığı günden beri birçok farklı biçimde temsil edildikleri görülmektedir. Ancak bu temsillerden bir tanesi bile kadını erkekten arka plandaki öteki olmamanın dışına neredeyse çıkaramamıştır. Dünya sinemasından farklı olarak Türk sinemasında kadın temsili 1910'lu yıllardan itibaren incelemek gerekmektedir. Çünkü Türk kadınlarının sinemayla tanışması ve temaya dönüşmesi Türkiye Cumhuriyeti'ne sinemanın geldiği ilk yıllara dayanmaktadır. 1910'lu yıllarda Müslüman-Türk kadınlarının sinemada rol alması yasaklanmıştır. Bundan dolayı kadın oyuncular Müslüman olmayan kadınlar oluşturmuştur. Bu yıllardaki ilk yönetmenlerin çoğunlukla heves ve özentisi duygularıyla, tiyatro kalıplarının dışına çıkmadan çektikleri filmlerde kadın 'izlenesi' obje olarak yer almıştır. Birçoğu yabancı eserlerden alınmış veya Batı sinemasının farklı tesirlerinin olduğu bu filmlerin çoğu da evlilik, aşk ve kadın temalarını sergilemektedir. Hem de bu filmlerde genellikle, kadının cinselliği vurgulanarak erkekler için kadınların 'cezbetici' oldukları üzerine durulmuştur (Yalamaç, 2011: 71). Kadınların 'yoldan çıkarıcı' olarak sergilendikleri filmlere örnek olarak Türk Sineması'nın ilk öykülü filmi kabul edilen Sedat Semavi'nin yönetmenliğini yaptığı *Pençe* (1917) filmi gösterilir. *Pençe* kadını evlilik-evlilik dışı aşk çatışması konusuyla sinemaya taşır. Evliliği insana çok ıstırap veren bir pençe olarak gören fikir ile esas pençenin evlilik dışı aşk olduğunu düşünenlerin karşı karşıya geldiği filmde, iki ana kadın karakter de kötü olarak yansıtılır ve filmin sonunda bu kötü kadınlara ceza verilir (Işık ve Eşitti, 2015: 123). *Pençe*, aldatmayı erkekler için normal hale getirirken, kadını ise hem kışkırtıcı hem de her şeye rağmen sadakatli ve yuvaya bağlı karakterle izleyiciye aktarmıştır. Kadının sadakatliliğinin bu yıllarda az rastlanan bir örnek olduğu bilinir. Ayrıca bu film kadın ve cinsellik sömürsünün başlangıcı kabul edilen filmlerden biridir (Aktaran: Akdede, 2018: 38).

1960'lı yıllarda *Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın, Belgin Doruk* gibi yıldız oyuncular, seyircinin beklediği görevleri (anne, uzlaşmacı eş) melodram terazisi altında yerine getirirler. Melodramlarda kadın ve erkek oyuncular romantizm duygusunun eşiğinde davranış sergilerler. Çoğunlukla intihar etme olayı, yüksek bir yerden atlama, morfin veya uyku hâpı ile sahneye taşınır (Süme, 2018: 9).

55 ve 60 senelerinde insanların duygularına yönelik filmlerin yapıldığını duygusal anlamda sömürden faydalandığı dönemlerdir. Bu filmlerde kadın karakterler mutlaka bir dram yaşar, örneğin cinsel tacize uğrayan bir köylü kızıdır, ya da yetim bir çocuktur ve kötü yola düşmüştür. Fakir ve gururlu olanlar, zengin olup kötü karakterli olanlar, altın kalpli hayat kadın tipleriyle dolar taşar. Aslında 1960'lı yıllar da kalıplaşmış karakterlerin habercisi konumundadır bu örnekler. Namus, iyilik ve kötülük, ahlak gibi kavramların işlendiği kadın hikâyeleri süzgeçten geçirilmeden, eğitime amacı gütmeyen öykülere dâhil edilmiş, kadınlar yine acı çekmeye ve zavallı durumuna düşmeye devam etmişlerdir. Kadın için bu dünyada olduğu gibi sinemada da çizilen yol nettir: Ya iyi bir eş, iyi bir anne, acılara göğüs geren sabırlı ve temiz bir kadın, ya da yuva bozan, erotik, ölümcül ve mutsuzluğa mahkûm, kirli bir kadın olmaktan başka rol yoktur (Yalamaç, 2011: 85).

1960 döneminde sinemada kadınlar melodram kalıplarıyla 'faziletli anne' ve 'temiz sevgili' olarak şekillenmektedir. Diğerleri ise *kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın* karakterine can veren ve genel olarak kötü lanse edilenlerdir (Kalkan, 1988). Evdeki hiyerarşik ilişkiyi eşler arasındaki sevgi bağı bile bozamaz; aynı durum, Türk filmlerinde onun için her türlü tehlikeyi göze aldıkları büyük aşklarına rağmen kadın ve erkek karakterlerin ilişkilerinde de gözlenmektedir (Esen, 1996). Kadınlar cinsiyete dayalı sosyal bir düşüncenin sonucu olarak üretim anlamında çok fazla rol almazken, çalışma hayatları olsa bile yine halkın onlara uygun bulduğu alanlarda ve genellikle erkeklerden daha aşağı pozisyonundaki görevleri yapmaktadır. Halkın düşünce yapısı kadın ve erkek için farklıdır. Kadınlara daha katı, zorba ve aşağılayıcı kurallar koyulmaktadır. Türk sinemasında birçok eserde, kadının bu sosyal yapıyı sergileyecek biçimde toplumdaki ve aile içindeki ikincil rolü kabullendiklerini söyleyebiliriz (Altındal, 1985; Aktaran: Özkan, 2012: 80).

Hollywood sinemasındaki gibi kadın tiplerinin yer aldığı Türk sinemasında ek olarak "*suskun kadın imgesi*" de bulunmaktadır. Bu kadınlar beklemedikleri, şaşırtıcı bir

olay veya durum yaşadığı için ya susmayı tercih etmişler ya da susmaya mecbur edilmişlerdir. 1978'de Zeki Ökten ve Yılmaz Güney'in beraber çekmiş olduğu Sürü filminde Berivan'ın ilk bebeği doğumdan sonra ölmüş, ikinci bebeği düşmüş ve üçüncü bebeği de doğduktan iki saat sonra vefat edince Berivan daha hiç konuşmamış, konuşamamıştır ve bu filmde suskun kadın imgesi kullanılmıştır. Sürü filminin esas konusu ekonomide oluşan değişimlerle konargöçer yaşamın ve ataerkil oluşumun dağılışıdır. Yılmaz Güney 1982 yapımı Yol filminde tek eşe bağlılık, namus ve ahlak kurallarının kutsal bir duruma getirilmesini işler. Kocasının yokluğunda eşine olan sadakat, bağlılık ve namus kurallarını yok sayan Zine'nin aile kurallarına göre ölümle cezalandırılmasını konu edinir. Türk sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olan bu film; köy kadınlarının köle olarak yaşama gözlerini açtığı ve köle olarak öldüğünü, erkeklerin koyduğu kurallara ses çıkarmadan boyun eğdiklerini, değişmeyen alın yazılarını da işleyerek bu konulara da dikkat çeker (Aktaran: Uğuz, 2013: 79).

Yeşilçam dönemindeki filmlerle beraber Türk sineması filmlerinin genelinde giriş gelişme, sonuç bölümlerinin sıralamasının değişmediği görülmektedir. Türk filmlerine içerik bakımından bakıldığında genellikle giriş, gelişme, sonuç sıralamasını sabit olduğu görülmektedir. Bu nedenden karakter teorilerine detaylı bakıldığında yaratılan karakterlerin karmakarışık bir bünyede olmasındansa daha sade bir yapıda oldukları söylenilebilir. Her kesimden insanın anlayabileceği ve toplumun sinemada izlemek istediği konuları konu eden filmler, bu karakter yapısının karmaşıklığını daha aza indirmektedir. Bu bahsedilen sadeliğin nedenlerinden bir tanesi de Türk filmlerinde yinelenen ve alelade konulardır. Birkaç belirli kalıplara sıkıştırılan film konuları, karakterleri daha çok masalsı karakterlere benzeterek göstermektedir. Zengin kız - fakir oğlan gibi konuların fazla ele alındığı filmlerde bahsedilen masalsılığın ticari bir başarı kazandırdığı görülmektedir. Bu nedenden dolayı, bazı istisnalar dışında Türk filmlerinde genellikle sanat filmleri konularından uzak olduğu söylenilebilir (Bayrak, 2014: 121).

1950 yıllarında melodram sayesinde görülen seyirci sayısındaki artma ve buna eşdeğer olarak yapımevi sayısının da artma görülmüştür. Bu değişikliklerle, sinema işlevinde de bir değişim yaşamış ve ekonomik korkular açığa çıkmıştır. Bu maddi korkular sonucunda da, sinemada jön ve vamp kadınlar ortaya çıkartılmış ve sinemada bir kendi içine dönüş başlamıştır. Bu devrin en beğenilen isimleri belirli karakter ve kalıplarda rol alıp yıllarca aynı tiplmeyi korumuşlardır. Bu senelerde ekonomik kazancı

fazla olup, düşük fiyata mal olup çok izlenilen filmler, melodram denilen bir ad altında toplanmıştır. Türk sinemasının Yeşilçam dönemi ile melodram formu bağdaştırılabilir. Sinema yazarlarının dediklerine göre ilk "gerçek" manada kadın tiplerleri 1950'li yıllarla başlamaktadır. Bu senelerde bırakılıp gidilmiş saf, temiz yüzlü mahalle kızı karakterini daha öne çıkarılarak genel olarak izleyici hüzünlendirilip ağlatılmıştır. Saf, temiz kadın-kız karakterinin yanı sıra "düşmüş" kadın karakteri de işlenmiştir. Karakterin neden düştüğü topluma ders verici şekilde filmde konu edilir ve kötü kadın mutlaka mutlu sona varamazdı. Kısaca, 50'lerle beraber sinemamızda iki karşıt kadın tipleri oluşturulmuştur: birisi eşine sadık, örnek ev hanımı ve bir diğeri gönül çelen, erkekleri ayartan, kötü yola düşmüş kadınlardır. "İyi" tiplerli kadınların daha çok karaya çalan, koyu buğday teni ve saçları ise koyu renkli, "kötü" tiplerli kadınlar ise daha açık tenli, saçları ise boyalıdır (m.bianet.org).

1955-1960 yılları arasında yapılan filmlerdeki kadınlar; yoksul ve kendi kişiliğine önem veren bir genç kız, varlıklı ve kötü bir kadın, görmekten yoksun bir kız, güzel ancak cinsel saldırıya uğramış bir köylü kızı, aldatılan bir eş, kenar mahalle kızı, iyi kalpli bir fahişe, cinsel olarak kışkırtıcı kadın karakterleri ile izleyiciye yansıtılır. Ahlak ve namus konularında kurallara bağlı, iyilik ve kötülük kavramlarıyla örülmüş olan kadın öyküleri halkı bilinçli bir duruma getirme düşüncesi taşınamamasının yanı sıra kadın üzüntü içinde bulunmaya ya da acınacak duruma düşmesi sürmüştür. Yani kadın tipleri için belirlenen iki şık vardır; biri örnek bir anne ve eş, sıkıntılara dayanan sabreden iyi bir kadın bir diğeri ise albenisini kullanan, erkekleri baştan çıkartan, ölümcül, mutsuz olmaya mecbur bir kadın olarak görülmektedir (Yalamaç, 2011: 85).

Türk filmlerinde 1980'lere gelene kadar yaratılan kadın, bahsedildiği gibi genel olarak iyi ve kötü kadın olmak üzere iki ana tipler üzerine oluşturulmuştur. Bahsedilen kadın tiplerlerinden biri ya iffetli, ahlaki değerlere önem veren, çocuklarına örnek iyi bir anne, örnek bir eş, kendi cinsel tercihleri olmayan, iyimser, daima affedici, güç duruma düşse de dışarıya yansıtmadan evinin neşesini bozmayan kadın tipleridir. İkinci bahsedilen kadın tipleri ise; kötü, erkekleri yoldan çıkaran, yuva yıkan, cinsel özelliklerini ön planda tutan vamp kadınlardır (Esen, 1996). Fakat bu dönemde toplumsal gerçekçi eğilimin mahsulü olarak türeyen bazı filmlerde kadın bu iki ana tiplerin dışında da yorumlandığı fark edilmektedir. 1970'lerin ortalarında ise kadın tipleri için sınırlandırılmış özellikler yani kalıplar yıkılmaya başlanarak 'iyi' kadının özelliklerini

yansıtan saf temiz kızlar soyunmaya başlamıştır. Özellikle kadınlarda bireyselliğin görmezden gelinerek, kadın bedeninin metalaşarak karşı cinse sunulduğu bu tarz filmlerde, erkek bireyler kendi üstünlüklerini bedenleri üzerinden yönetip bu şekilde göstergeleştirmektedir. Kaba kuvvet olarak görülecek şiddet içerikli cinsellik görülmektedir. Erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyeti ve kaba kuvvete dayalı şiddet gösterisine kadının ses çıkarmamasıyla kadın ve erkeğin toplumdaki yeri belirtilmekte ve de kadınların kişisel özgürlüklerini engelleyen güç gösterisinin normal olduğu iletilmektedir. Seksenli senelerden sonra ise televizyonun artık günlük hayatta daha fazla yer almasıyla toplumla ilgili değişimler başlamıştır. Türk sinemasında, yaşanan bu değişimlere bağlı olarak en beğenilen aktrisler soyunmaya başlamış, belirgin olarak işlenen ‘iyi’ -‘kötü’ kadın tiplerinden uzaklaşmış ve yerini, bu iki tipten de bazı özelliklerinin tek bir kadında toplandığı filmler gösterime girmeye başlamıştır. Bu filmlerde kadının da toplumdaki yeri ve sorumlulukları sebebiyle başına gelen sıkıntılar, kendisine ve etrafındakilere yabancı olma durumuna gelmesine rağmen, aynı zamanda toplumun biçare ve çevreye uyan bir parçası olarak da toplumdaki yerini devam ettirme çabasını gösterdiği gözlemlenmektedir (Kalkan, 1988, Aktaran: Özkan, 2012: 80).

1980’lerde Türkiye’de feminizmin yükselişine dek beyaz perdede iyi kadın imgesini Colin (2005), “*Türkan Şoray*” örneğinde ele almıştır. *Türkan Şoray “sultan”* tasviri ile Türkiye’de büyük bir tutkuyla bağlanacak bir kadın söylencesi ortaya çıkarmıştır. Yaşamını hayat kadını olarak devam ettiren “sultan” erdenliğini korumaktadır. Karşı cins ile herhangi bir birliktelik içerisine girmeden ömür boyu aynı evde yaşayabilmektedir. Colin, Türkiye’de 1980’li yıllara kadar kadınların çoğunun kendini sultan imgesine benzettiğini belirtir. Colin’e göre mübalağalı olan bu imge yeni jenerasyona gülünç gelmektedir. Fakat 1980 öncesi yetişkinlerinin ilgisini çeken bu filmler halen yayınlanmakta ve halen yeni jenerasyonun ilgisini çekmeye belli bir değerde devam etmektedir. “Türk Sineması’nın Sultanı” olarak tasvir edilen Şoray (2002) da bir sohbetinde geçmişte canlandığı kadın karakterlerinin sıg, dar görüşlü insanlar olduklarını ve bu karakterlerin, bünyesinde hem iyiyi hem kötüyü içermediklerini, iyiye iyi kötüye kötü kadın olduklarını onaylamıştır. Şoray, Türk Sinemasının tarihinin, masal, destan ve söylencelerden esinlenip biçimlendiğini belirtmektedir. Çünkü o zamanlarda halkın hoşça vakit geçirdiği tek şey sinemaydı ve Türk sineması masrafsız, devletin de desteklemediği, sadece halkın yardımıyla ayakta durmaya çalışan bir sinemaydı. Bu

bağlamda Türk Sinemasını halk var ettiği için Türk halkının da geleneğine değin anlatım nitelikleri içermektedir (Uğuz, 2013: 81).

Melodram kadınları genellikle çocukları ve âşık oldukları erkekler için birçok özveride bulunabilecek, ayağını yorganına göre uzatan ve zenginlik düşkünü olmayan kadın özelliğindeki tiplerdir. Ayriyeten bu kadınlar ‘başarı ve kariyer’ düşüncesi ile çalışmaktansa yalnızca aile gelirine katkıda bulunmayı hedefleyen ve sosyal güvencesi olmayan kadınlar olarak da gösterilmektedirler. Filmlerde kadın karakterlerinin hem günümüz hem de geçmişten süregelen değerlerle örülü olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişten süregelen değerler açısından bakıldığında kadınlardan istenen özellikler iyi eş ve annelik olduğu görülmektedir. Bunun dışında kadınlar, çocukları ve eşi için her türlü fedakârlıktan kaçınmayan, eşine ve geleneksel özlerine uyan başarı ve kariyeri hedef alarak çalışmaktansa sadece aile gelirine katkıda bulunmayı hedefleyen, kararları kendi başına veremeyen, sosyal güvence sahibi olmayan, eşine bağımlı olan kadınlar olarak gösterilmişlerdir. Bu karakterlerin dışında çalışmanın getirdiği koşullarla erkekleriyle beraber karar alan, kendi başına yaşama var olma kavgası verebilen, girişken mücadele eden iş kadın rolleri de sinemada gösterilmiştir (Ataman, 2002: 82).

Melodram kalıp değişirse de kadın tipleri değişmedi. Başörtülü kadının yerini "şapkalı şehirli kız" aldı. Özellikle *Belgin Doruk*, *Hülya Koçyiğit* bu karakterlerle yıldız oldu. Bu, *Türkan Şoray* ve *Fatma Girik* ile süregeldi. Bu kadınların yarışacakları yine daha "açık renkli" kadın rakipleri vardı. Başrol kadınlarının bu kadar "temiz" kalabilmiş olmaları, onların yerine soyunan ve "kötü" olan kadınlarla mümkün olabildi. Bu dönem içerisinde cinselliğin ön planda tutulmadığı çok fazla "*küçük hanımefendi*" filmleri de çekildi. Arabalı, kürklü, hizmetçili, şehirli ve tutucu burjuva şıklığı olan bu küçük hanımefendinin filmlerindeki kadın rolü bir yandan korunması, sevilmesi ve evlenilmesi gereken bir kadındı, ayriyeten de sanki bir cinsiyet yokmuş gibi sunulurdu. Masum yüzlü gösterilen bu karakter cinsel anlamda işlenecek bütün günahlardan uzak tutulurdu yani erotik gerilimden de uzaktı (m.bianet.org).

1980'lere kadar Türkiye sinemasında esas kadın karakterleri "*iyi*" kadın ve "*kötü*" kadın olmuştur. İyi kadın karakteri masum, isteklerini belirtmeyen, cinselliği özgürce yaşayamayan kadın modelidir. İyi kadın sigara ve alkol kullanmaz. Diğer yandan, kötü kadın karakteri fettan, ne istediğini bilen, cinselliğini kullanmaktan sakınmayan

kadınlardır. Sigara ve alkol kullanır, çoğunlukla da sarışıdır. Özman şunu işaret eder: Beyaz perdede, bir yanda *Türkan Şoray*, *Filiz Akın*, *Hale Soygazi*'yi örgülü saçları, muhafazakâr giysileriyle, fedakâr anne, namuslu eş karakterlerinde, bazense beyaz gelinliğe mahzun bir şekilde bakarken görürüz, diğer yanda ise Neriman Köksal, Suzan Avcı'yı baştan çıkaran, pavyonda şarkı söyleyen ve entrikalar planlayan kadını oynarken görürüz. 1980'lerin beraberinde etkinlik kazanmaya başlayan kadın hareketinin de etkisiyle Türkiye beyaz perdesinde annelik, şiddet, namus, cinsellik gibi konularda da film çekilmeye başlandı. Bu dönemler kadın probleminin en çok ön planda olduğu dönemlerdir. Bu dönemde Atıf Yılmaz filmleri gibi sinema filmlerinde kadınlar cinselliklerini yaşamaktan kendilerini sakınmayan ve birey olarak tasvir edilmişlerdir. Çavdar ve diğerlerinin (2006) de ifade ettiği gibi bu dönemde *Atıf Yılmaz'ın Dağınık Yatak*, *Adı Vasfiye*, *Aahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u; *Bilge Olgaç'ın Kaşık Düşmanı*, *Gülüshan*, *İpekçe'si*; *Türkan Şoray'ın Yılanı Öldürseler'i*; *Ömer Kavur'un Ah Güzel İstanbul'u*; *Başar Sabuncu'nun Kupa Kızı*, *Asılacak Kadın'ı*; *Şerif Gören'in On Kadın*, *Güneşin Tutulduğu Gün*, *Gizli Duygular'ı*, oluşturmaya çalıştıkları alternatif kadın simgeleri açısından akıllara kazınan filmlerdir (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 132).

80'li yıllardan sonra, halkın kadın temsiliinde önemli bir değişim ortaya çıktı. Değişimin iki ana sebebi; kentleşme ve artık halkın kadın problemleri üzerine düşmesi idi. Halka kendini benimseten kadın artık sinemada da ayrı bir fert oluyordu. Bir başka faktör ise kadın Yeşilçam kalıpları ile avunabilirken, kentleşen toplumun kadınına, bunlar yetmez olmuştu. Bu faktörlerden sonra sinemada önemli değişim hareketleri oldu ve *Adı Vasfiye*(1985), *Ah Belinda*(1986), *Asiye Nasıl Kurtulur*(1986) gibi kadın meselelerini öne getirilip, daha bahsi geçer duruma gelmesini sağlayan filmler çekildi. Bir başka deyişle kadınların beyazperdeye yansıtılması, halk içindeki sıkıntı ve problemlerinin sinemada anlatılması 1980'li yıllardan sonra uygulanmaya başladı. Bu ilerlemede 1980 yıllarından önce gösterilen mücadelenin katkısı oldukça fazladır. Çünkü sosyal yaşamda kadın meselesinin gündeme gelmesine neden olan da bu filmleri çeken/oynayan beyazperde sanatçılarıdır etkileyen de 1980 döneminden önce gösterilen mücadeledir.- Bir yandan kadınların sinema sanatında daha aktif rol almaları da bu yıllarda gerçekleşir (gencgazete.org).

Sinemamızda ilk defa "iyi" ile "kötü"nü, "melek" ile "şeytan"ı canlandıran kadın tipi Müjde Ar'dır. Müjde Ar birçok kez düşmüş ya da düşürülmüş kadın rolünde oynadı;

bir kadının fazilet ve eksikliklerini birleştirmeyi başardı (Evren, 1999: 147). Bir yandan da yıllardır "topluma direnen, erotizmin ikonaliğini üstlenen, belki de halkla uyuşmayanı savunan" (Oskay, 1983) Türkan Şoray'ın 80'li yıllardan sonra sinema macerası nasıl devam etti? En güçlü rakibi olarak nitelendirilebilecek Müjde Ar ile farkları nelerdir? Birisi 60'lı yıllardan bu yana sinemanın içinde yer alıyor diğeri ise ondan yirmi yıl sonra Türkiye'de önemli değişimlerin olduğu benzersiz bir çağın yıldızı olarak seyirciye tanıtılıyor. Şüphesiz Tarkan Şoray'ın sinemaya başladığı 1960 döneminde aynı 1980'li yıllardaki gibi değişim bariz bir şekilde gözler önüne seriliyordu (Aktaran: Uluyağcı, 2002: 3).

80'li yıllardan sonra televizyonun da etkisiyle sosyal farklılıklarla orantılı olarak Türk sinemasında kadın yıldızların soyunmaları ile iyi ve kötü kadın tiplerinin farklı oyuncularla canlandırıldığı filmlerin aksine her ikisinin niteliklerini belli oranlarda benliğinde bulunduran tek kadınlı filmler daha popüler olmuştur. Bu filmlerde kadının da sosyal statüsü ve ona verilen rolden dolayı sıkıntı çekmesi, kendinden ve toplumdan uzaklaşması, yalnız sistemin zavallı ve sessiz bir üyesi olarak rolüne devam etmesi, dünyayı betimlerken, belirli bir dönem ve yerleşke içindeki insanı sergilemesi insanın mahrum bırakıldığı, yoksunlaştırıldığı konuları da göstermesiyle gerçek olacaktır. Sinema sosyal hayatı, aileyi ve aile mensuplarının sosyal statülerini bazen onaylayarak, konuların sistemin ve anlam yükleme şekillerinin devam ettirilmesiyle, bazen de değişmesi icap eden ilkeleri vurgulayarak toplum üzerinde faaliyetlerini devam ettirmektedir (Özkan, 2012: 81).

Türkiye'de sinema oluşumu incelendiğinde ise kadınlar açısından ilk yıllarda sinema çok da pozitif değildir. Kadınlar sadakatli eş, fedakâr anne, namuslu kadın olarak sergilenmiştir. Sosyal hayata uyan kadın tipleri, Yeşilçam melodramlarında çok kez sergilenmiş, yerel sosyal cinsiyet kalıpları tekrardan oluşturulmuştur. Üstelik sosyal değişimlerin olduğu yıllarda topluma yüklenen özünden uzaklaşma belirtileri Gurbet Kuşları filmindeki gibi önce kadın üzerinden aktarılmıştır. Kadın cinsellik konusunda güçlü bir figür olamamıştır. Ataerkil sistemin sürekliliğinden yana kendini gösteren kadın kişiliklerde müzekker niteliktedir. İhtiyar kadın figürleri çoğunlukla cinselliği terk etmiştir. Bununla birlikte kadın vücudunun seks filmleri furyası ile objeleştirildiği dönem olarak 1970li seneler sinema geçmişinde bulunacaktır. Yeni bir sinemacı jenerasyonu 1990ların beraberinde sinemaya girmiştir. Lakin yeni ilerleyen sinema kadını mazisindeki

devirden iyice kötü pozisyona getirmiş kadını olumsuz bir beti namına sergileme meylinde olmuştur. Şayet tahkiyenin mihrakındayken baş erkek özyapısını motive eden vaziyette sergilenmiştir. Mütemekkin sosyal seçicilik yetiştiren tahkiyede rastlanan kadınlar çoğunlukla artan ulusçu ideoloji beraberinde sessiz ve yazgıcı bir şekilde sergilenmiştir (Elmacı, 2011: 20).

Sinemada sosyal yapıda mühim varyasyonların meydana geldiği her devirde kadının vaziyeti sosyal sınıfları ve değişik kadın hüviyetlerini özümleyen türler oluşturacak sosyal yapı dâhilinde ortaya çıkarmaktadır. Sosyal hayatın eksiksiz sahalarından faydalanan ve insan probleminden tecerrüt edemeyen sinemada sanat namına, sosyal tekâmül ve değişimlerin dâhilindeki insanı izah etmeyi onun düş, fikir ortamını göstermeye ve onu analiz etmeye çaba harcamalıdır (Özkan, 2012: 81).

Türk sinemasında kadın türleri iki temel görüşten sinemaya uyarlanmıştır. Bu türlerin sınırlanmasında ataerkil Türk cemiyet tesirli olduğu bilinmektedir. Türk sinemasının mazisiyle günümüz karşılaştırılacak olursa kritik evölüsyonların olduğundan bahsedebiliriz. Kadınların şuurlanması ve öğütlenmesi yaşanan sosyal evölüsyondur. Bu inkişafın esas hürriyetlerinin sınırlandığını görmekteyiz. Zamanla kadın topluluk ortamında daha tesirli vaziyete gelme pozisyonunda terfi olmuştu. Bu süreç sonucu sinemamıza yayılmıştır. Köyden kente naklin süratlenmesinin beraberinde kırsal bölgedeki kadınların meselelerinin izah edildiği filmler 60 sonrasında gösterilmiştir. Filmlerde örf ve adetlerin kadını kısıtlaması ve kadının buna gösterdiği tepki işlenmiştir. Bu filmlerde halkın baskısı, şiddet cinsiyet ayrımı gibi konular da sergilenmiştir. Sinemadaki bu tutum 1980 dönemine kadar devam etmiştir. 80’li yıllardan sonra oluşan politik düzenlemeler ve sosyal gelişmeler sinemayı da etkilemiştir. 1980 döneminde kadının çalışma hayatında etkin rol alması yeni problemlere yol açmıştır. Kadının çalışma hayatında karşılaştığı sıkıntılar ve çare bulmaya çalışması sinemanın esas problemlerinden birisidir. Hem de çarpık kentleşmenin ve şehir hayatına alışamamanın kadınlarda yarattığı negatif sonuçlar işlenen diğer konulardandır. 1990’lı yıllarda kadın filmlerinde bazı gelişmeler yaşanmıştır. Kadının sosyal hayattaki problemlerinden bahsedilirken bu yıllarda sinemada kişisel sıkıntılar da izleyiciye sunulmuştur. Filmlerde kadının hissettikleri ve aklından geçenler seyirciye yansıtılmıştır. Toparlayacak olursak Türk sineması ve kadın filmleri ile ilgili şunları dile getirebiliriz. Sinemada her dönem

kadın problemleri zamanın toplumsal koşulları ve anlayışıyla seyirciye yansıtılabilmektedir (alaattinkaragzz.blogspot.com).

3.5. TÜRK SİNEMASININ DÖRT KADINI STARI: TÜRKAN ŞORAY, HÜLYA KOÇYİĞİT, FİLİZ AKIN, FATMA GİRİK

Sinemanın genç, nazik ve güzel dört kadınıydı onlar. Özgün fotoğrafları olmalı, özenli ve hoş giyinmeli, görünüşlerine dikkat etmeleri gerekiyordu. Çünkü o yıllarda esas önemli olan güzel görünmek ve bunu kameraya yansıtabilmektir. Adı geçen dört yıldız bunu başaran en iyi isimlerdendi. İçi dışı bir, iyi kalpli, fedakâr, kolay pes etmeyen, erkek gibi kadınlardı onlar. Genellikle gerçek hayatta var olduğuna pek inanmadığımız bazı kadın tiplerine; bırakılmış ya da bırakıp gitmiş, davranışının, sözünün yanlış algılanıp suçsuz yere öldürülmüş ya da zarara uğramış, güç duruma düşmüş üzgün kadınlara hayat vermişlerdir devamlı. Muammer Karaca'nın Yeşilköy'deki villasında, Suat Sadıkoğlu'nun Ortaköy'deki yalısında, Kanlıcadaki İkiz Yalı'da, mal varlığı milyonların üzerindeki adamların arsız kızları oldular bazen ama her daim çok iyidiler. Namusuyla helal kazanç sağlayamayacakları işlere girseler de hep masumiyetlerini korumuşlardır (Sılan, 2005: 7).

Halkın kendinden bir parça olarak gördüğü oyuncular Yeşilçam'ın starları olmuşlardır. Toplumun ise starlardan yapmasını, gerçekleştirmesini umduğu bazı şeyler vardı. İzleyicinin nerdeyse tamamının zevkine uyacak çizgilerde olmaları istenmesi bunlardan biridir. Teker teker hepsinin masumiyetlerince kendilerine has özellikleri ve sembolü oldukları tipler bulunmaktadır. Yaygın bir şekilde de bilindiği gibi Fatma Girik, "enerjik, yaşam dolu, atılgan, çabuk pes etmeyen, gerekli durumlarda delikanlıca tavır sergileyen" bir erkek Fatma olacaktır. Türkan Şoray, "hoş, dikkat çeken, albenili bir kadın" tiplmesiyle evin bir kızı gibi ya da kentli bir afet karakterine hayat verecektir. Filiz Akin, zarif, saçları sarı ve kolay kırılan, toplumda yetişmiş kıza can verse de bu çok gerçekçi durmayacak ve bu rolden ziyade varlıklı ailelerin ve kentsoylu kızlarının beyaz perdede simgesi olacaktır. Hülya Koçyiğit ise daha fazla sayıda ve tiplerde karakterlere can verecek ve her topluluğa dâhil olup her statüye vâkıf olabilmesine rağmen niyeyse en fazla Muazzez Tahsin, Kerime Nadir ve Esat Mahmut'un romanlarından hazırlanmış olan filmlerde rol alacaktır. Sıklıkla Boğaz'ın büyük ve süslü

evlerinde denizci *Ediz Hun*'la sevdalar yaşayacak naif ev kızı olarak bilinecektir (Kırel, 2005: 201).

1980'lere değin *Türkan Şoray*, *Fatma Girik* ve *Hülya Koçyiğit* gibi isimler, "iyi" kadınların 60'lı ve 70'li senelerde sembolü haline gelmişlerdir. Şoray halkın "sevgilisi", Girik ise "bacısı"ydı. Şoray, kadın gibi kadınlığın sembolüyken, Girik kadınlığın yanında erkek gibi kadın olmayı simgelemiştir (Evren, 1999: 147). Fakat bu kadınlar cinselliklerini arka planda tutmak mecburiyetinde kalmışlar, canlandırdıkları kadın karakterleri kendilerinin özne konumuna geçmelerine izin vermemişlerdir. Bu nedenle de bahsedilenlere bakıldığında cinsel özelliklerin dışarıya çok yansıtılamamasında yine özne olmakla benzer özellikte olduğu düşüncesi sürmüştür (Uluyağcı, 2002: 3).

Fatma Girik, *Leke* filmiyle 1957'de beyazperdeye başlamıştır ancak yıldız olması ve dört büyüklere dâhil olması 60'lı senelere denk gelir. Dört büyüklerin *Türkan Şoray*'ı 1960'da *Köyden Bir Kız Sevdim* filmiyle, *Hülya Koçyiğit* ise 1963 senesinde *Susuz Yaz* filmiyle beyazperde de yer alır ve senelerce bir yıldız olarak yerlerini korurlar. 1962'de *Filiz Akın* dâhil olur beyazperdeye. *Leyla Sayar* da 50'lerde beyazperde ile tanışır 60'ların yıldızları arasına girer. Seyircinin *Fatma Girik*'i sevmesinde erkeği andıran "bilirim" kadın karakterleriyle, anne gibi şefkatli Anadolu kadını rolleri etkili olur. *Türkan Şoray*, *Cahide Sanku*'nun ardından senelerce kendinden en çok bahsettiren yıldızdı şüphesiz (Kara, 2003: 11).

Melodram kadınlarının bütün olarak niteliklerine dikkat edildiğinde ise bu kadınların, yavruları veya kalpten bağlı oldukları eşleri için kendinden ödün veren, sahip olduklarından fazlasında gözü olmayan ve maddiyata önem vermeyen kadınlar oldukları fark edilmektedir. Bunların yanı sıra bu kadınlar "başarı ve kariyeri" amaç edinerek çalışmaktansa yalnızca aileye maddi olarak yardımcı olmayı düşünen ve herhangi bir sosyal risk sonucunda güvence elde edemeyecek, sigortası bulunmayan kadınlar olarak da lanse edilmektedirler. Bu tiplere model olarak hor görülen çekici kadın *Türkan Şoray*, hor görülen cinsel yönelimi düşük kadın *Hülya Koçyiğit* ve güzel, zarif kuşamıyla küçük kentsoylu kadın *Filiz Akın* gösterilmektedir (Dönmez Colin, 2006: 13).

Melodram filmleri, sinemamıza yepyeni yüzde starlar kazandırmıştır. Melodramın seyirciye olan tesirini çoğaltmak ise starlar üstünden sağlanmıştır. Yıldızların, halkın uymak zorunda olduğu davranış biçimleri, kuralları ve ideolojik

kodlarını özümsemesinin mühim olduğu bu akışta, Türkan Şoray'ın ise en önemli figür olduğu düşünülmüştür (Akbulut, 2008: 101).

Türk ahlaki yapısını temsil eden Türkan Şoray, saflığın ve masumlüğün sembolü olarak da Türk Sineması'nda yüksek bir konumda tutulmuştur. Bu yıllarda yıldızı parlayan kadın oyuncular; Belgin Doruk hanımefendiliği, Türkan Şoray çoğunlukla varoş kesimi sergileyen daha sonra değişen kadını, *Filiz Akın* daha çağdaş kibar kentli kadını, *Hülya Koçyiğit* zarif ve naif kadını, *Fatma Girik* ise erkeksi, mücadeleci, güçlü kadın rollerinde yer almışlardır. Erkek karakterler ise; *Ayhan Işık*, *Kartal Tibet*, *Ediz Hun*, *Göksel Arsoy*, *Cüneyt Arkın* gibi yıldız isimlerde can bulmuştur (Agocuk, 2015: 569-570).

Feridun Andaç “Türkan Şoray ile Yüz Yüze” eserinde bu dört yıldız ile ilgili “bugün baktığımızda benim de aklıma sinemada dört tip geliyor: Hülya, Filiz, Fatma ve Türkan. Toplumdaki değişim, yaşama kültüründeki farklılaşmanın idolleri oluşmaya başlıyor sinemada da. O tipler, bu yaşama kültürünü yansıtan kişiler olarak sunuldu ya da benimsendi. Türk sinemasında bilinçlilik dönemi yeni sinema hareketi 1960’larda Lütü Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Memduh Ün gibi yönetmenlerin iyi niyetli girişimleri, sinemayı kurma düşlerine dönük önemli çalışmalarıyla oluştu. Ama bağımsız bir sinema ekolü oluşmadı. Firmalar, dağıtımıcılar, işletmeciler ağı, bir de Şoray’ın da içinde bulunduğu “star, jön” sistemi egemen. Yönetmen sineması çok sonraki yıllarda benimsenir oldu. Bağımsız sinema ise bence Yılmaz Güney ile başlar. 1980’li yıllardaysa bunun önü iyice açılır. İşte bu dönemlerde bu dört star toplumun farklı kesimlerini simgeler. (Andaç, 2017: 74).

Yeşilçam döneminin önemli yıldız isimleri hakkında Andaç’ta diğer yorumcular gibi onlarla özdeşleşen roller hakkında yorumda bulunurken yine Filiz Akın için sarışınlığı ile iyi kadını getiren star olarak bahsederken, Şoray’ı tamamen bunların dışında tutar. Yine Koçyiğit’i herkes gibi asil ara sınıf tipi olarak tanımlarken Girik hakkında alt kültüre yakın bir tiplene olması sebebiyle halk tarafından benimsendiğini ve diğer starların da yine halkla iç içe olmasından dolayı sevildiğini dile getirir.

Hülya Koçyiğit: Ara sınıfın tipi, kentlileşecek mi yoksa öyle 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... Türkan Şoray: onda bu tiplerde olmayan başka bir şey vardı. Fiziği çok etkileyiciydi. Siyah gözler kaşlar kirpikler... Çizdiği kadın tipleri Türk kadını simgeliyor.” der (Andaç, 2017: 74).

Yeşilçam denilince akla ilk gelen isimler onlar... Kitaplara Dört Yapraklı Yonca olarak geçtiler ve bu lakap onlara çok yakıştı. Dört yapraklı yoncanın yapraklarından biri olan Türkan Şoray’ın sinema hayatına nasıl girdiğine, o dönemlerde neler yaşadığına, filmlerine değineceğim şimdi.

3.5.1. Türkan Şoray

Sinema hayatına 1960 senesinin ilk yıllarında başlayan Şoray, ‘‘Sultan’’ lakabıyla bilinir. Sinema hayatında hep birinci sırada olan oyuncu, Türk sinemasının efsane isimlerinden birisi olmuştur. Hem komedi türünde hem melodram türündeki birçok filmde farklı karakterlere başarıyla hayat vermiştir. Güzel kırılğan utangaç ama aynı zamanda erişilmeyen bir yıldızdır adeta (biyografi.info).

60’lar ‘‘artist’’, 70’ler ‘‘star’’, 80’ler ‘‘süperstar’’ söyleminin sinemada etkin olmaya başladığı bir süreç. Tesadüfler ve yaşadığınız hayatın güçlüğü Şoray’a sinema için ilk adımı arttırdı ve devamı geldi. Kısa zamanda tanınıp zirveye yerleşti. Erkek egemenliğindeki Yeşil Çam’da bir yerlere ulaşip kabul gördü, bu amaç için lise eğitimini tamamlayamadı. Sinema dünyasında kendine yer edinmeye çalışan bu genç kız orta gelirli memur bir aileden geliyor. Belirli zaman sonra toplumun hayran kaldığı bir oyuncu oluyor. Bu uzun soluklu serüvenin sinematografide 186 filmi mevcut. Bu serüveni ‘‘1960-1963 Yıldız olma yolunda, 1963-1970 Oyunculuk ile yüz yüze geliş, 1970-1980 Dönüşüm yılları, 1980-2000 Değişim dönemi’’ olarak dönemlere ayırıyorum (Andaç, 2017: 54).

Türkiye de ki hiçbir kadın oyuncu Türkan Şoray gibi büyük yankı uyandırmamıştır. Türkan Şoray, Türk sinemasında Cahide Sonku’nun ardından gelen ikinci efsanevi yıldızdır. Türkan Şoray’da Sonku’nun sadece güzelliği yoktur. Mesleği boyunca hep abartılı bir güzellikle karşımızdadır Şoray. ‘‘Vesikalı Yarım’’den ‘‘Metres’’ e kadar abartı süregelmiştir. Yoğun makyajı, uzun kirpikleri ile tıpkı bir kitap karakteri gibidir. Ancak bu abartıya rağmen samimiyeti tartışılmaz.60’lardan beri hülyalı bakışları, kocaman gözleri onu temsil etmektedir. Şair Özdemir Asaf’ın ‘‘Geç kalmış bir Mae West’’, Atilla

Dorsay'ın "Dünyanın en güzel kadını" dediği ve Selim İleri'nin âşık olup uğruna gözyaşı döktüğü Türkan Şoray'ın sanat hayatı gayet başarılı ve yoğundur (Özgüç, 1988: 97).

1945'te İstanbul'da doğdu. O dönemlerde ekonomik sıkıntılar yaşayan Şoray'ın ailesi sürekli mahalle değişiyordu. Öğrenimine farklı okullarda devam etmek zorunda kalan Şoray, ilköğrenimini 1956'da Feriköy İlkokulu'nda tamamladı. Anne ve babasının geçimsizliği onları ayrılığa sürüklerken, Şoray ve kardeşi Nazan annesinde kaldı ve liseye orada devam etti (biyografi.info).

Fatih Lisesi 1. Sınıfta öğrenimini tamamlamadan liseden ayrıldı. Sinemayla oyuncu komşusu Emel Yıldız aracılığıyla tanıştı. 1960 yılında Türker İnaroğlu'nun yönettiği "Köyde Bir Kız Sevdim" filmiyle ilk başrol deneyimini beyaz perdede yaşadı (Akdamar, 2011: 173).

Annesi Meliha Şoray, kızının oyuncu olmasına karşıyken maddi durumları yüzünden izin vermiştir. İlk filmi için hazırlıklara başlayan Türkan Şoray'ı beyaz perdede uzun soluklu bir hayat bekliyordu. Şoray sayesinde ailesinin maddi durumu da düzelmiş, üst üste çektiği filmlerle oyunculukta kendine sağlam bir yer edinmeye başlamıştı. Dönemin ünlü yapımcıları v film şirketleri (Aca Film, Kemal Film, vs.) Şoray'ı filmlerinde oynatabilmek için birbirleriyle yarışıyorlardı. Oyuncu 60'lı yıllara çok kısa sürede damgasını vurmuştu. 1965'te Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın'la birlikte Türk sinemasının en iyi dört kadın oyuncusundan biri olmuştu (biyografi.info).

50 Yıllık Aşk Türkan Şoray kitabında Ercan Akarsu, Agah Özgüç ile yaptığı röportajında sorar: Türk Sinemasında kadın oyuncular arasında Türkan Şoray bir başka değer görüyor. Sizce bunun sebebi nedir?

Halk Türkan Şoray'ın tarafındaydı, herkes kendisinde ondan bir parça buldu. Türkan Şoray'ın bütün etkisi yüzündedir; gözleri, konuşma şekli birer simge halindeydi. Karizma denen bir olay vardır; bu da Türkan Şoray'da bulunur. Tabii ki sinemamızda çok güzel, yetenekli kadınlar vardır ancak Türkan Şoray'ın yeri apayrıdır tam anlamıyla efsanedir; kabullenilmiş bir kadın (Akarsu, 2014: 10).

Türkan Şoray, ilk beyaz perdesinden itibaren en sevilen oyuncularından oldu. Türk Sinemasında star sistemi adı verilen olgu adeta onun sinema oyunculuğu ile başladı. Çevirdiği filmler İstanbul sinemalarıyla birlikte Anadolu sinemacılarının da büyük ilgisini ve desteğini çekmiş bu sayede ünü bütün Türkiye'ye yayılmıştı. Ses adlı dergide

1965'in en çok aşık olunan kadını seçilmiştir. Aynı sene, “Şoray Kanunları” adını verdiği bir dizi kural hazırlamış ve bunlar da sinemacılar tarafından senelerce kabul edilmiştir (Akdamar, 2011: 173).

Türkan Şoray Kanunları:

1. *Türkan Şoray film senaryolarını film çekim tarihinden en az bir ay önce beğenir.*
2. *Türkan Şoray senaryoyu beğenmediği takdir de yeni senaryo verilecektir.*
3. *Her senaryoda beğendi mutabakatı şarttır.*
4. *Çekilecek filmin rejisörü ve baş erkek oyuncusu için Türkan Şoray'ın mutabakatı şarttır.*
5. *Türkan Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır.*
6. *Filmde açık ve öpüşme sahnesi olmayacaktır.*
7. *Filmdeki modern giysiler Türkan Şoray'a, tarihsel olanlar ise şirkete aittir.*
8. *Film çekimi İstanbul dahili olup, Türkan Şoray İstanbul dışına çıkamaz.*
9. *Çalışma saatleri sabah 8 ile 19 arasındadır (cnnturk.com).*

Şoray'ın bu kanunları da aradan seneler geçtikten sonra genel hatlarıyla devam eder ama değişim ve dönüşüm yaşanan toplumda ünlü Şoray kanunları da değişime uğrayacak özellikle ülkede yaşanan bazı gelişmelerle Şoray farklı tarzda ki filmlerde yerini alır. Kendisi de röportajlarında kadın imgesinin emekçi yönünün artmasıyla ve kamusal alanda yerini almasıyla artık ezilen kesimden hariç kendi ayakları üzerinde duran kadınların varlığının temsil ettiği filmlerde yer almayı kafasına koyduğu anda kendisine kendi haklarını koruyan “ana” filminin teklifinin geldiğini ve bunu değerlendirdiğini söyler.

10. *Pazar günleri Türkan Şoray çalışmaz.*
11. *Filmin her oynadığı yerde 9. Madde uygulanacaktır.*
12. *Filmlerin seslendirmesi için Türkan Şoray'ın sesi için kendi mutabakatı şarttır.*

13. *Şirket filmi kendi hesabına çeker. Eğer başka şirketlerle ortak yapıma gidilirse Türkan Şoray'ın mutabakatı şarttır.*

14. *Film renkli ise Türkan Şoray'ın mutabakatı ile çekim günleri uzayabilir.*

15. *Bu şartlara riayet etmeyen film şirketi 100 bin lira ödemeyi taahhüt eder.*

16. *İhtilaf vukuunda merci mahkemeler İstanbul mahkemeleridir.*

17. *Türkan Şoray şirketlerden film başına (...) lira alır.*

18. *Türkan Şoray mecburi gecikmeleri on günden fazla beklemez. (Şoray,2017:69)*

“Sinema dünyası zor bir dünya, özellikle ilk girdiğiniz yıllarda kendinizi ispat edene kadar bir takım önlemler alınmalıdır bunlarda o önlemlerdir” (cnnturk.com).

Ancak Şoray, 1983 yapımı “Mine” filminde bu kuralların bazılarını bozarak cüretkâr sayılabilen bir filmde yer almıştır (Akdamar, 2011: 173).

1980’lerde kadınların üretimde yer alması ve o dönemde çoğalan kadın hareketlerinden dolayı, kadınlar özgürlüklerini, haklarını, iş güçlerini sorgulamaya başlar ve kendilerine yönelirler. Kadın hakları çok fazla tartışılmaya başlanır. Bu sayede kadın artık toplumun her yerinde yer bulur. Toplumdaki bu hareketlenme sinemada da gerçekleşti. Erkek egemenliğindeki Türk Sineması cinsiyet eşitliğine yöneldi ve kadınların haklarını aradığı senaryolarla kahraman yaratılmaya başlandı.

Ve yine “1980’li dönem Yeşilçam’ın yıldız kadın oyuncularının da kendi cinselliklerini keşfetmesini sağlamıştır. “1960 ve 1970’lerde onurlu bakire ya da sadık eşi oynayan Şoray, ‘Şoray Kanunları’ olarak bilinen, sözelimi öpüşme ya da cinsellik dozu yüksek sahneleri reddeden kuralların bütününe uymuştur. Ancak değişen toplumsal yapı ve sinema endüstrisi bu kanunları yıkmıştır (Aktaran: Noyan, 1999: 46). Böylelikle Yeşilçam döneminde cinsellikten uzak tutulan Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi yıldız kadın oyuncularının da öpüşmeye, soyunmaya, sevişmeye ve gerçekçi kadın temsillerini canlandırmaya başlamaları iyi ve kötü kadın kalıplarının neredeyse tamamen yıkılmasında etkili olmuştur (Aktaran: Akdede, 2018: 56).

Toplumsal değişimin kadınlar üzerinde bu denli değişim dönüşüm gösterdiği dönemde Türkan Şoray’a Mine filmi için teklif gelir, bu süreci bakın Şoray nasıl anlatıyor:

“Toplumsal gelişmelere bağlı olarak seyircinin beğenileri, kadına bakışı da zaman içinde değişmeye başlamıştı. Bu değişimin nedenlerinden biri de televizyonda yayınlanan yabancı dizilerdi. Bu dizilerdeki bambaşka hayatların yargıları değiştiriyor, tabuları yıkıyordu. Cinselliğin öpüşmenin, sevişmenin hayatın bir parçası olduğunu, yaşayan gerçek bir insanı anlatmak için gerekiyorsa artık bu tür sahnelerin çekilebileceğini bende düşünüyordum. Bir sanatçı olarak kendimi yenilemek zorundaydım. Eski kurallarımı sürdürmeye çalışmam çağ dışı kalmam demektir. Toplumda kadının geçirdiği evrim, bu değişim süreci benimde kadın olarak bir arayış ve uyanış dönemim oldu, iç dünyamla bir hesaplaşma başladı. (Şoray, 2017: 281-282).

İç dünyasına yönelen Şoray, aslında değişen kadın imajını erken fark edenler arasına çoktan girmişti. Sinema toplumun yansımasıydı ve uzun süre devam eden kalıplaşmış melodram sahneleri artık değişen topluma uygun değildi. O tarz filmlerin kültürel süzgeç kodlarından yeniden geçirilerek sinemaya aktarılması gerekliydi. Diğer film yönetmenleri ve oyuncular da ve dahi yapımcılarda bunu fark edip topluma göre film üretmeye devam edeceklerdi. Aksi durumda seyirci yapılan filmleri izlemeyecek filmler kendine seyirci bulamayınca gişeden gelir elde edemeyecek ve sektör sekmeye uğrayacaktı. Dönemin star oyuncular star olmasına rağmen sevilme kompleksine kapılıp yeniliklere karşı çıkmadı.

Şoray konuyla ilgili görüşlerini aktarmaya devam eder:

Kendi yaşamımda bazı gerçekleri görmeye başladım. Hayatı olduğu gibi kabullenmiştim. Sorgulama cesareti göstermemiştim, bu bilincin gelişmesi bende biraz uzun zaman almıştı. Hep filmlerle yaşadığım için adeta bu karakterlerle özdeşleşmiş hayatlarımız birbirine karışmıştı. Hayatımı yaşamamış zamanın akışına bırakmıştım. Bu gerçekleri fark ettiğim dönemde Atıf Yılmaz’dan Mine filmi için teklif geldi. Edilgen kadın yerine, sorgulayan, başkaldıran, kimliğini savunan bir kadını oynamam gerekiyordu. Senaryoda cesur aşk sahneleri de vardı. Sinemadaki kimliğimi değiştirecek, oyunculuğumda beni farklı bir yere taşıyacak olan Mine filmine evet dedim. Bu kararı vermek kolay olmadı ama sezgilerimle, algılarımla, gözlerimle doğru olanı yaptığımı düşünüyorum.” (Şoray, 2017: 281-282).

Okuldan film setlerine geçen, git gide büyüyerek Türk Sinemasının parlayan yıldızı olan Türk Şoray, mesleki ve kişisel hayatında zor evrelerden geçerek bu dönemlere ulaştı.

Kariyerinin ilk dönemindeki ağır makyajlı, baygın bakışla fiziğini ve abartılı oyununu giderek değiştirmesini bildi. "Şoray Kanunları" denilen birtakım yöntemlerle, kazandığı büyük ünü ve popülerliği sürdürerek adeta zirveye demir atan yıldızın ilk düzeyli filmleri, Ertem Göreç'in "Otobüs Yolcuları"yla, Metin Erksan'ın "Acı Hayat"ıdır (1962) Devamlı kendini yenileyerek gönüllerinde taht kurduğu seyircisiyle özel bir diyalog geliştirmeyi başaran yıldız, otuz yıldır nerdeyse yaşayan bir "efsane"ye dönüştü sinemamızda. İri, buğulu gözleri, yarı aralık duran kabarık dudakları ve dolgun vücudu, kendine özgü cinsel çekiciliğinin simgeleri oldu. Oyunculuğuyla birlikte, seksapelinin, güzelliğini de olumlu yönde sürekli geliştirdi "Sultan". Doğal güzelliğini ve cazibesini oyunculuk yetenekleriyle birleştiren yıldız, sinema anlayışını, sinemaya yaklaşımını sürekli geliştirdi uzun yıllar süresince. İyi yönetmenlerin elinde yönlendirdiği oyunculuğu da sürekli gelişim gösterdi. Gittikçe bilinçlendirdiği sinema tutkusu ve sevgisi, oyunculuğunun yanı sıra yönetmenliğe de götürdü "Sultan" (Çapan, 1992: 61-62).

Türk sinemasında, 60'lı yılların başında, birdenbire parlayan bir yıldızdı o... Henüz on beş yaşının körpeliği ve diriliği yanında, büyüleyici güzelliği ile kısa zamanda sinema seyircisinin kalbine giriverdi. Türk sinemasında rekorlara varan filmin çekildiği ve pek çok ünlü ismin afişleri doldurduğu o yıllarda, başarı grafiği hızla yükselen Türkân Şoray, daha işin başında üst sıralarda buluverdi kendini... Bir yıldız olmak için seçilen yollarda ne bir güzellik yarışmasından ne podyumlardan ne de uzun süren küçük rollerin ardından gelmişti Şoray. Ne bir özlemi ne de bu alana bir eğilimi vardı kendi deyişiyle (Dikeç, 1975: 17):

“ - Hafta sonları, annemin dedemlere ve bana yakın olsun diye Karagümrük'te kiraladığı eve gidiyor, annem ve kardeşim Nazan'la hasret gideriyorum. Evin sahibi, yaşlı annesiyle beraber oturan o dönemin şöhretli sinema oyuncusu Emel Yıldız. Bazen rastlantılar insanın hayatını değiştirebiliyor. Annem başka bir eve de taşınabilirdi ama beni sinema dünyasına çekecek o görünmez bir güç devreye girmişti bir kere. Bunun kader olduğuna inanıyorum. (Şoray, 2017: 16).

Kadere inanan Şoray üst katlarında oturan Emel hanıma arada sırada ziyarete gittiğini Emel hanımın kendisini çok sevdiğini ve kendisinin de onu ablası yerine koyduğundan bahseder. Onun kıyafetlerini giyişini ve makyaj yapışını inanılmaz bir hayranlıkla izlediğini dile getirir. Genç güzel ve ünlü olan Emel Hanım Şoray'a

görmediği ancak dinlerken dahi merak saldıgı Beyoğlu film dünyasını anlatıyor. Yine bir filme başlayacağı zaman Şoray'ın ailesinden izin alıp onu da sete götürüyor. O ilk adımlar Şoray'ı sinema dünyasına götüren adımlar oluyor. *O gün Emel Yıldız'ın beni götürdüğü filmin setinde ne olup bittiğini bilmeden bir kenarda oturmuş şaşkınlıkla etrafı seyreliyorum. Konuşan insanlar, koca koca lambalar, yerlerde uzun uzun kablolar ve arada bir bana bakan birkaç kişi. Ertesi gün annemi sokak kapısında hiç tanımadığım iki üç erkekle konuşurken görüyorum. Benden bahsedildiğini duyuyorum ve heyecanlanıyorum. Filmde oynamam için teklifte bulunuyorlar anneme. Konuşmalar uzuyor, annem itiraz ediyor. Kendimi göstermeden evin giriş katındaki merdivenlerde merak ve heyecanla konuşulanları dinliyor, annemin vereceği cevabı bekliyorum. Annem hemen karar veremiyor. Evet derse evimize ayrı bir para daha girecek, çektiğimiz sıkıntılar bitecek, rahatlayacağız. Bir taraftan da okulum var. Dahası öğretmen olmak için yatılı okula gönderilecektim, bu önceden alınmış bir karardı. Geleceğim annemin ağzından çıkacak bir lafa bağlı. Annem bir iki gün düşündükten sonra çok istemese de filmcilere evet diyor. Bu evet kaderimi ve bütün hayatımı değiştirecek dönüm noktası oluyor.*” (Şoray, 2017: 16).

Kenarda otururken Türker İnanoğlu Şoray'ı fark eder. Şoray'la tanıştırılır. İnanoğlu başrol için Türkan Şoray'ın çok iyi bir tercih olacağını düşünür. Şoray'ın Yeşilçam'a girişi de bu olayla vuku bulur. Türkan Şoray bu filmde sonra çok fazla teklif almaya başlar. Rol aldığı filmlerle, en çok magazin dünyasının ilgisini çeker ve ilk defa, o dönemin en popüler haftalık dergilerinden “Sinema” ya kapak olur. Daha sonraları ise *Artist*, *Büyük Gazete* ve *Ses* dergilerine kapak yıldızı olur. Karşı cinsten ve hemcinslerinden gördüğü alaka Şoray'ı oldukça özgüven sahibi yapmıştı. *Acı Hayat*, *Türkan Şoray'ın* katılmış olduğu bu renkli dünyada ki dönüm noktalarından birisi olmuştur. “*Otobüs Yolcuları*” filmi ile bu dönüm noktasının sinyallerini veren Şoray “*Acı Hayat*”la tam anlamıyla ilk ve önemli bir aşama kaydeder. Diğer filmlerinden farkla bu filmdeki karakteri tutarlı olduğundan gerçek temsile yakınlığı göze çarpmaktadır. Bu film çekildiği güne kadar o dönemler içerisindeki en başarılı ve daha çok şiirsel görsellere sahip bir aşk filmi olmuştur. 1963 yılında rol aldığı bu film ile *1.Antalya Film Festivali*’nde *en iyi kadın oyuncu* liyakatına sahip olmuştur. Bununla birlikte bu film dönemin *sinema yazarları* tarafından *yılın filmi* olarak lanse edilir. Böylece artık sinema seyircisinde bir *Şoray imgesi* oluşmaktadır. Bu ne demektir? Senaryo yazarları ona özel

senaryolar yazar, rejisörler ise sadece onun üzerine kurulu filmler çekebilirlerdi (ensonhaber.com).



Resim 3.1. Türkan Şoray.

Dönüş (Şoray'ın İlk Yönetmenliği)

Hikâyeyle bir yıldan fazla içli dışlı olmam ve Sefa Önal'ın güzel senaryosu ilk filmini çekecek olan benim için büyük bir şanstı. Bu filmi yönetmek çok önemliydi benim için çünkü yıllardır erkek egemenliğinde bir sinemada yönetmenlik yapacaktım. Konuya hâkim oldukça inandım ki bir kadının yaşadıklarını en doğru bir kadın anlatabilir. Benim yüreğimin penceresi daha uygundu bu iş için ama içten içe bir korkum vardı, erkekleri yönetecektim. Çünkü bizim toplumun bakış açısında kadın yönetmez, daima yönetilirdi. Bunun için kendi içimden kendime bir koruma geliştirdim. Güler yüzlü ama gerektiğinde sert ve kararlı olacaktım (Şoray, 2017: 164-165).

Yeşilçam döneminin en sevilen oyuncularından Şoray ve İnanc bu filmde başrolü paylaşmak için bir araya gelirler. Bu filmin başka bir özelliği de Türkan Şoray'ın oyunculuğunu da üstlendiği ve aynı zamanda ilk yönetmenlik deneyimini yaşamasıdır. Aynı zamanda senaryonun hikâyesi de Şoray'a aittir. 1973 yılında *Yedinci Sanat Dergisi*'ne vermiş olduğu bir röportajında, aşağı yukarı bir senedir bu hikâye için düşündüğünü görsel olarak kare kare aklında hayal ettiğini söyler. Düşündüğü bu senaryo üzerine bunu dönemin birçok önemli rejisör ve yapımcıları ile konuşuyor ancak senaryo ile gerçekten sadece bir isim ilgileniyor: "İrfan Ünal". İlgilenmesinin yanı sıra aslında Şoray'ın bu filmi yönetmesi gerektiği fikrini de kendisi veriyor. Şoray'ın kafasında

kurduğu bu hikâyeyi senaryo haline ise yazdığı 395 film senaryosu ile *Guinness Rekorlar Kitabı*'na giren *Sefa Önal*'dır. Bu filmi bir dönemin popüler türü olan “köy filmi” kategorisinde değerlendirebiliriz. Bu tarz filmlerde sürekli var olan hep izlediğimiz *zengin ağa- fakir köylü* tezatlığı *Şoray*'ın bu kurgusunda yine benzer bir şekilde kendini gösteriyor. Yine Yeşilçam filmlerinin olmazsa olmaz klişesi büyük bir aşk ve bu aşka engel olan insanlar (filmloverss.com).

Dönemin en önemli filmlerinden biri olacak olan *Dönüş Şoray*'ın da set arkasında ve erkek egemen bir film dünyasında erkekleri kendi himayesinde çalıştıran bir yönetmen olması sebebiyle önem taşımaktadır.

Gülcan (Türkan Şoray) ve İbrahim (Kadir İnanır) birbirini çok seven iki genci canlandırmaktadır. En çok istedikleri şey ise dönemin şartlarındaki başkaları için çalışmaktan kurtulup kendilerine ait bir tarla sahibi olup orada kendi işlerini yapmaktır. Ancak klişe köy filmlerinde gördüğümüz zalim ağa burada da kendini göstermekte ve Gülcan' a âşık olmaktadır. Reşit Ağa, kendisine borcu olan bir çalışanının elinden toprağını alırken görür ilk Gülcan karakterini filmde zaten bu sahne ile başlar. Gülcan tiplmesi tamamen asi, öyle hemen boyun eğmeyecek bir roldür. Bu özellikleri filmin ilk başladığı anlardan itibaren belli eder. Ağa'nın yaptığı bu haksız tavrı görür ve korkusuz bir şekilde ona başkaldırır bu başkaldırışı da lafını esirgmeden herkesin içinde yüzüne söyler. İşte zaten Ağa'da bu sebeple sever Gülcan'ı. Ama bu bir sevgi değil adeta takıntı haline dönüşen bir saplantıdır. Konuyu ilerleten asıl meselede zaten bu ikili arasındaki çatışmalı durum olur (filmloverss.com).

1970'li senelerin başlarında “toplumsal” temalı filmler arasında “dönüş” filmi büyük bir yer kaplar. Bu film hem tematik bakımdan hem de toplumda öteki olarak lanse edilen bir kadının köy gibi yaşam şartları zor olan bir yerde yaşamla olan mücadelesini anlatmaktadır. “*Ekonomik zorluklar*”, “*Yalnızlık*”, “*Köy hayatının koşulları*”, “*Doğu-Batı çatışması*” gibi birbirine benzer zorlu temalar üzerinden *Şoray*'ın sinemacı kimliği üzerinden yönetilir. *Türkan Şoray*'ın ikinci sırada yönetmenliğini üstleneceği film *Azap*'tır. 1973 yapımı olan bu film, *Şoray*'ın sinema kariyerinde ki *Dönüş* filminden sonra ikinci rejisörlük denemesidir. Film içerisinde oluşturulan diyalektik, Yeşilçam melodram kaplılarından kodlanmış olan “*ahenk*”, “*duruluk*”, “*umutsuzluk*” ve “*gözyaşı*” olguları üzerinden yoğrulur. *Türkan Şoray*, bu filmde “*fedakâr*” ve “*koruyu anne*” personasını

bozmayıp, Anadolu kadının kolay suiistimale uğrayan yönünü seyirciye yansıtır. Türkan Şoray'ın üçüncü kez rejisörlük koltuğuna oturmasına sebep görülen bu hikâyenin başlangıcı, bir hâkime hanımın hayatındaki dram dolu günleri üzerine kurulur. “Bodrum Hâkimi” filmi, “aşk” üzerine kurulu klasik temalarla birlikte bir kadının menfaat çatışması olmadan nasıl hayat mücadelesi verdiğini irite eder. Kadın olarak bu özne her durumda ve her yerde özne konumunda olmalıdır. Kendine göre yaşam tarzı olan belli prensiplere sahiptir. Ve bu özellikler kadının çalışma hayatını, aşk hayatını daha geride bırakacak durumda öznelliğe sahiptir (Süme, 2018: 44).

Türkan Şoray, tamamen tesadüfi bir şekilde rejisör koltuğuna oturması ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle dile getirir: , *"Bir filmin kaptanı gerçekten yönetmen. Oyuncu veya senaryo ne kadar güzel olursa olsun, yönetmen o filmi iyi çekemezse, bir dil tutturup anlatamazsa, filmin güzel olması mümkün değil" açıklık getirirken "Sinemada bir dil tutturmak lazım. Önemli olan hikâyeyi nasıl anlatacağınız. Ayrıca mutlaka filmin bir ritminin de olması lazım. Yönetmenin filmdeki olayı yaşatabilmesi için konunun içerisine girmesi lazım. Mekân konusu da çok önemli"* cümlelerini kullanır (www.yasemin.com).

Sinema ve edebiyat bir ekosistem içerisinde çalışmaktadır. Bu iki farklı alanlar birbirlerinden faydalanarak ortaya farklı ürünler çıkarmaktadır. *Yaşar Kemal'in “Yılanı Öldürseler”* romanını okuyan Türkan Şoray, romanda var olan “Esme” isimli karakterden oldukça etkilenir. Bunun filme dönüşümü için yönetmen *Ali Özgentür'e* gidilir ancak bazı nedenlerden ötürü Özgentürk çekimlere dâhil olamaz. Bu uyarılama filmin hikayeleştirme kısmı Arif Keskiner tarafınca yazılır. Romanın yazarı Kemal, Şoray'ın sinemacı kimliğine ve yönetmenliğine duyduğu güvenden ötürü itinayla kaleme aldığı romanını Şoray'ın yönetmesini istediğini dile getirir. Ve nihayetinde Türkan Şoray artık dördüncü kez yine hem oyuncu kimliği hem de yönetmen kimliği ile işinin başında yer alır. 200'den fazla film ve dizi oyunculuğunda ve yönetmenliğinde yaratmış olduğu karakterlerle “kadın” sosyolojisini ortaya koyan Şoray, 2015 senesinde beşinci kez yönetmenlik yapar. Türkan Şoray sinema hayatı boyunca ilk defa kendi yönetimindeki bir filmde “konuk oyuncu” rolündedir. *Kızı Yağmur Ünal'da* sinema hayatına hem oyuncu hem de yapımcı olarak bu film ile başlar (Süme, 2018: 47).

Türkan Şoray sinema dünyasında “Taçsız Kraliçe” ve “Sultan” gibi lakaplarla adından söz ettirir. Adına birçok kitap yazılmıştır. *Hemen hemen bütün erkek starlarla*

oynayan Türkan Şoray, ilk dönemlerinde “klasik, popüler Yeşilçam filmlerinin” oyuncusuyken, daha sonraki yıllarda *Dönüş*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *Yılanı Öldürseler*, *Seni Kalbime Gömdüm*, *Mine*, *Ada*, *On Kadın*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Ölü Deniz*, *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* gibi filmlerle önemli bir değişim ve olgunlaşma süreci yaşıyordu (Kara, 2003: 12).

Türk Sineması’nın tarihinde Yeşilçam olarak adlandırılan dönemde birçok karaktere can veren Şoray, girdiği her role kendinden bir şeyler katmıştır. Karakteri, kostümü, saçları, tavırları hepsini ayrı ayrı işlemiştir. “Sevgi neydi? Sevgi iyilik, dostluktu, sevgi emek” sözüyle bugün hala hafızalarımızda tazeliğini koruyan Asya, “Kocacığım, kocacığım” deyip gözlerini hareket ettiren *Yedi Kocalı Hürmüz*, “Sevdik be anam babam” diyerek dertlerini açığa vuran *Çengi Naciye*, pazarda şarkılar söyleyen *Balıkçı Güzeli Azize*, imkânsız bir aşk için “Sevgi de yetmiyormuş, çok eskiden rastlaşacaktık” diyerek anlatan *Sabiha*, *Dila Hanım*, *Fosforlu Cevriye*, *Hazal*, *Sultan*, *Esmeye...* Adeta bu karakterleri tek kişi değil de hepsini farklı kişiler cana getirmiş gibidir. Şoray bu karakterleri oynarken halkı inandırır onun gerçekliğine ve aslında o karakterlerinde halktan biri olduğuna. Tabi önce buna kendi inanır, tüm karakterleri önce kendi yaşar sonra yaşatır. Bunları yaparken içinde hep çalışma aşkı hep ilk günkü hevesi vardır. Roller için vermiş olduğu emekler kelimelere sığmaz. *Üstelik pek çok Yeşilçam sanatkârının anılarından bildiğimiz gibi, bir sinema emekçisinin aynı anda birkaç filmde birden çalıştığını göz önüne alırsak, Türkan Şoray’ın her bir filminde, her karakterini bu kadar detaylandırabilmesinin ve inceliklerle işleyebilmesinin ne kadar büyük bir zorluk olduğu bir kez daha ortaya çıkıyor. İşte bu zorlu sanatın her defasında hakkını vermesi, insanı kendisine hayran bıraktıran en nihayetinde* (Demir, 2010: 12).

“1963 yılında *Ülkü Erakalın*’ın çektiği, başrolleri *Tamer Yiğit*, *Sadri Alışık* ve *İzzet Günay*’la paylaştığımız *Çalınan Aşk* filminde iki ayrı kişiliği, vamp kadın ve masum genç kızı oynamıştım. Masum kızı siyah saçla, vamp kadını ise sarı saçla canlandırdım” diyen Şoray (2017: 70) rollere göre farklılaşan kadın tiplerini açıklamıştır.

Türkan Şoray’ın sinema seyircisi ile ilk karşılaşması Nevzat Pesen ile çektiği “Aşk Rüzgarları” filmini galasında olmuştur. Çünkü filmin galası halka açıktır, adeta seyirci ile oyuncu iç içedir. Şoray bu filmde terk edilmiş bir kadını canlandırır. Filmde terk edildiği an salonda büyük bir uğultu başlar. İzleyici o dönem Şoray’ın henüz adını

bilmediği için “*Bu kara kızla evlen, bu kara kızla evlen*” diyerek hep bir ağızdan bağırır. Türkan Şoray’ın sinema aracılığı ile seyircisine geçen ilk “*özdeşleşme ilkesi*” bu film ile gerçekleşir. Şoray bu ilk filmindeki başarısının ardından kendini daha çok sinema hayatı içerisinde bulur (Süme, 2018: 23). Memduh Ün yaptığı bir açıklamada, “*Türkan Şoray’ı ilk kez Ateşten Damla’nın setinde tanıdım. Fatih’te bir yangın sahnesi çekiyorduk Kenan Artun başroldeydi. Bir yığın izleyici toplanmıştı çevremizde. Aralarından bir kız yaklaştı yanıma. Okul önlüklüydü. 14-15 yaşlarındaydı. Kenan’dan imzalı resim istedi. İşte O kız Türkan Şoray’dı.*” (Ün, 2009: 155).

Türkan Şoray kendi kalamından setteki günlerini şöyle aktarır; “*İlk yıllarda özel yaşamında kendine özgüveni olmayan ben, setlerde kendimi huzurlu ve güvende hissediyordum. Adeta sığınağımdı setler. Çalışmam olduğu günler sabahları tatlı bir heyecanla uyanır, bir telaşla hazırlanır, taptaze heyecanlarla evden çıkarım. Sete adımımı attığım an bambaşka bir dünya başlar, benim için kutsal bir mabettir setler.*” (Şoray, 2017: 53).

Türkan Şoray’ın aktardığı bu cümlelerle aslında kamera arkasında da kadınlara oldukça iyi hatta müstesna kişiler olarak davranıldığını kendi dönemlerinde herhangi bir itilip kakılma olmadığı kadınların ötekileştirilmediğini gösterir. Sette kadın olmanın kadın oyuncu olmanın erkek oyunculara göre bir zorluğu yoktur, bunun gibi kendi kaleminden yazmış olduğu anılarında da kendisi erkeklerden çok kadınlara müsamaha gösterildiğini dile getirir. Zaten kendisini orada güvende hissediyor olması da bunun bir göstergesidir. Yönetmen olduğu zamanlarda kadın olmasından mütevellit yapamayacağına inanlar olmuş ancak onlarda daha sonra bu düşüncelerini değiştirmiştir, çünkü Şoray yönetmenlikte de kendini ispatlamıştır o dönemde. Ve böylelikle artık kadınlara olan bakışında yavaş yavaş da olsa değişmeye başladığı gözlemlenmiştir.

Sinemanın oldukça sağlam bir sanat dalı olduğu ve seyirciler üzerindeki inanılmaz etkisini fark eden Şoray bu durumla ilgili kitabında şu cümlelere yer verir: “*Sinema büyük bir güç olduğu için artık oynamış olduğum rolleri sorgulamayı düşündüm. Sevgi mağduru güçsüz kadın, her seferinde ezilmeye mahkûm masum kadın... Bu filmlerde neyi anlatıyorduk? Hayatta ne kadar karşılığı var? Huzursuzdum kendi dünyamın dışında yaşananlara ilgi duymaya başladım, gördüm ki hayatın içinde başka kadınlarda vardı. Gerçekte yaşananlar farklıydı, farklı kimlikte kadınlar vardı. Edilgen değil etken, ezilen*

değil ayakta duran. Hayatta sadece aşk acısı yoktu yaşanan başka acılar da vardı. Bilinçlenip daha farklı düşünmeye başladığı yılların 70'lere tekabül ettiğini söyler, gözetlenmeye muhtaç olan kadınların artık iş hayatına atıldığını üretime başladığını ve bu gelişmelerin artık normal olarak sinemaya da aktarılmasının olması gereken olduğunu ve öylede olduğunu dile getirir. (Şoray, 2017: 111-112).

Sinemanın insanlar üzerindeki etkisini ve değişim dönüşüm yaşanırken o gücü fark eden Şoray sineme da artık bir derdin anlatılması gerektiğini ve kadının gücünün gösterilmesi gerektiğini düşünerek hem kendi kurallarından feragat eder hem de alışılmışın dışındaki karakterleri canlandırmaya başlar.

Ona göre sinemadaki kadın karakterleri eskiye oranla daha güçlü ve dikti. Yaşamın tam ortasında mücadele veren, umutları olan, umutsuzlukları yok sayan direnen bir kadın vardır artık sinemada. Üstelik bu kadınlar hem kırsalı hem de kenti temsil ederler. Önceleri meta haline gelen eşya konumunda alınıp satılan kan davalarına kurban edilen kadınların acı bir dramları olduğunu gözlemlemenin artık kendisinin canını acıttığını söyler. Acı çeken bu kadınlara karşı ilgisi artan Şoray onları yaşatmak sinemada o karakterlere hayat vermek ister. Oyunculuk bu toplumsal sorumluluğu göğüslemeyi gerektirir diye düşünür. Bu tarz derdi olan konulu filmlerde rol almak istiyordu. İzleyenlere bu duyguyu geçirmeyi amaçlıyordu ancak bunu nasıl yapacaktı çünkü o belli rollerin karakter oyuncusuydu, yine belirli yönetmenlerle çalışıyordu ama bu toplumsal yaraya parmak basmak istiyordu (Şoray, 2017: 111-112).

Şoray bu düşüncelerle yaşarken tam o dönemde “Ana” filmi için teklif alır. Dolayısıyla bu karakterdeki fırsatı değerlendirmek ister. Yapımcıdan filmi yönetecek kişinin Ömer Lütfi Akad olmasını rica eder ve bu ricası kabul görür. Bu filmde ilk kez farklı karakterle sinema seyircisinin karşısına çıkar.

Yıldız, toplumun ihtiyaçlarının, hayallerinin görünen yüzü, insanın yaşamı tanımlayabilmesin de ve dış dünyası ile arasındaki ilişkilerin farkına varmasında gerçeği temsil eden bir imge olarak ortaya çıkar. Türkan Şoray’ı gölgede bırakan bir imgedir ‘Sultan’. Kuvvetli ve devamlı olan Şoray’ın şahsı değil onu temsil eden ‘Sultan’ imgesidir. Kolektif bilincin biçimlenmesinde zamanla değerli bir idol olan Türkan Şoray, toplumsal bünyedeki farklılaşmanın kadının toplumdaki yeri konusundaki boyutlarını, beyaz perde de değişik kadın kimlikleri ile yansıtmaktadır (Kaplan, 2003: 166).

Türkan Şoray Sinemam ve ben kitabında kendi rolleri ve kadın kavramı ile bağdaştırılması ile ilgili “ *Yeşilçam sinemasında genellikle birbirine benzer filmler yapıldığı için, bende genellikle hep aynı rollerde oynuyordum. Belli bir kadın tipinin dışına çıkamıyordum. O yıllarda kadınlar sosyal yaşamın içinde yeterince yer alamıyorlardı. Genellikle ekonomik nedenlerle erkeğe bağlıydı, hayatın yazgısını sorgulamıyorlardı. Toplumdaki yerleri neyse, biz de bu kadınları canlandırıyorduk. Senaryoları biz yazmıyorduk, bize yazılmış rolleri oynuyorduk. Acı çeken, her şarta katlanan, özveride bulunan, iyi, fedakâr, sadık, iffetli kadın rolleri... Seyirci perdede kendini bizim yerimize koyduğu için, beğendiği sanatçıyı hep masumiyeti, güzelliği, dürüstlüğüyle görmek ister, örnek davranışlar bekler. Seyirci sevdiği oyuncunun değişmesini istemez, hangi karakterde benimserse onu ister. Farklı bir karakterde gördüğü zaman hemen tepki gösterir, kızar, kıskanır, küser. Gözleri Ömre Bedel filminde evli bir kadını oynuyorum. Çekilen sahnede kocası araba kullanırken kadına âşık olan diğer erkek arkada oturmaktadır. Bir ara önündeki kadının ensesini okşamaya başlar. Filmdeki bu sahneden dolayı eve telgraf geldi, “Sen evli bir kadınsın, kocan yanıdayken bir başka erkek senin enseni nasıl tutar!” diye hesap soran telgraflar.” (Şoray, 2017: 67).*

Türkan Şoray’ın izlenimlerine bakılırsa “Yeşilçam Dönemi” ve sonrası izleyicinin sinemadan istedikleri şeyler değişir. 1960 ve 1970 döneminde sinema izleyicisi filmlere “kadın” oyuncularını alıştığı karakterde seyretmek amacıyla gider. Senaristler oyuncunun şahsi niteliklerinden yararlanarak senaryolarını yazar. Bu uyum ile Türkan Şoray’ın üzerinde durduğu konular tekdüze kadın örneklemesi üzerinedir. Seyirci onu aileden biri gibi benimseyip, öpüşme ve sevişmesini uygun bulmazlar. Bundan dolayı benimsenmiş sert kurallar izleyiciyle kurulan iletişimden beslenir. Bir endüstri dalı olan yıldız hâkimiyetinin zirveye çıkması, *bölge işletmecilerinin Türk Sineması’nı* kendilerine göre yönetme isteği dengesiz bir sömürü düzenini ortaya çıkarır. 1980 döneminden sonra Türkan Şoray’ın “Mine” de umursamaz bir şekilde öpüşüp, cinselliği açıkça sergilemesi seyircinin sinemada görmek istediklerinin değiştiği sonucuna ulaştırır. Türkan Şoray ezber bozan hallerinden uzaklaşarak, sinemasında yenilikçi “kadın filmleri”ne hâkim olan rollere hayat verir (Süme, 2018: 47).

Türkan Şoray Türkiye'nin gelişme ve çağdaşlaşma aşamasında, gelişmekte olan hayatın insanını, geçmişin benimsenmiş ve korkutucu olmayan dünyasına bağlı olduğunu savunan bir ikonadır. Geçmişimizden bir şeylerin sürekli bizimle olacağına inandırır.

Kaybetmeye başladığımız eski yaşantımızı hatırlattığı gibi, çağdaş hayatın bize de vereceğini umduğumuz: lütufları da hatırlatır. Bu sayede bir ikona olarak, değişen şeylere alışırken ve yeni bir hayata geçiş aşamasında yaşanan sıkıntıları hafifletebilmektedir. Anonimleşmiş insan ilişkilerine geçildiği, kültürden uzaklaşmanın arttığı, insanların birbirinden uzak kaldığı, etkileşimde samimiliğin azaldığı bir çağda onunla tanışmak ve ondan bahsetmekle sözde beraberlikler içindeyiz ve tanıdığımız insanlardan var olan bir topluluk içinde yaşadığımızı hissedebiliyoruz. Türkan Şoray, birbirinden uzak kalmışları, sözde beraberlikler ile topluma çeviren bir ikonadır. Oskay'a göre o, çağdaşlaşma sürecindeki halk için küçük bir "avuntu" idi. Bir yanımız eskide bir yanımız yenide dururken onun ikonallığı ve görevi mühimdi ve günümüzden farklıydı (Aktaran: Kaplan, 2003: 167).

İkonluk ve star tabirlerinden hoşlanmayan ve kendini star olarak görmeyen Türkan Şoray Hürriyet gazetesi yazarı Ayşe Arman ile geçen bir röportajında kendi oyunculuğunu şöyle açıklar: *“Bir kere o tanımlamalar, starlık- mıtarlık bana o kadar uzak geliyor ki! Starlığı kabul etmiyorum, hiçbir zaman etmedim. Film çekmeye çok küçük yaşta başladığım için, star oldum duygusunu hiç yaşamadım. Ben sadece çalışıyordum, sürekli çalışıyordum. Seray en büyük şahidimdir (En yakın arkadaşlarından biri, her yere birlikte gidiyorlar). Ben ‘kara gözlü kız’ olarak tanındım. İsmimi bile bilmiyorlardı. Filmde, erkek oyuncu benimle evlenmek isteyince tepki gösteriyorlardı, “Bu kara gözlü kızla niye evleniyorsun?” diye. Sonra sonra tanımaya başladılar beni. İnsanların o sevgi dolu bakışları beni mest etti. Ben sevgiye aç bir insanım. O kadar büyük bir sevgi yumağı haline geldi ki bütünleştik. Hep onlarla iç içe oldum, ayrı bir yerde duran, onlara uzak, hiç belli bir yükseklikten bakan bir star olmadım. Yakındım ve hep onlardan biri idim.”* (hurriyet.com.tr).

Melodram, kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böler; cinsellik nesnesi felaket getiren, baştan çıkaran öteki kadın karakterken, sevgi nesnesi iyi kalpli, saf kadın karakterlerdir (Şoray, 2017: 119).

Türkan Şoray, gerek melodramlarda gerekse toplumsal gerçekçi eğilimli filmlerde canlandırdığı rollerde oluşan toplumsal farklılaşmanın kadın kişiliklerini sunabilmiş, dâhil olduğu coğrafyayı aktarabilmiş, alışılmışın dışındaki aidiyetlerin temsilcisi olabilmıştır. Şoray, içerisinde sadece dâhil olduğu kültürü barındıran değil, farklılaşmayı

da barındıranlardan olabilmış, düşünebilen, araştırabilen kadını canlandırarak farklılaşması gereken değerleri sunabilmiştir. Fakat bu farklılaşmanın, geçmişe bağlı kalarak sergilenebileceğini gösterir. Halen baktığımızda ‘İkinci Bahar’daki ‘Hanım’ tipi ile hayata karşı pes etmeyen, sağlam durmaya çalışan bir kadın olarak karşımıza çıkar. (Andaç, 2000: 53-57).

Türkan Şoray (2017: 269) da Türk sinemasındaki kadın örneğinin farklılaşmasında toplumsal hadiselerin, kadınların kendi etkinliklerinin farkına varmaya başlamasından ve feminist hareketlerin tesirinden şöyle söz etmektedir; *“80’lerde toplum hızla değişmeye başlamıştı. Kadınların üretime daha fazla katılması ve yaygınlaşan feminist akımların etkisiyle, kadın hakları, kadınların özgürlükleri sorgulanıyor, kadınlar kendi kimliklerini arıyor ve bu konular her yerde konuşulup tartışılıyordu. Kadınlar toplumun her kesiminde yer almaya başlamışlardı. Kadın kuruluşları, dernekleri seslerinin duyurmak için yürüyüşler yapıyor, kadınlar da kendi hakları konusunda bilinçlenmeye başlıyordu. Seneler boyu tabu olarak görülen kadının cinselliği artık kadın dergilerinde ve diğer mecralarda çok aleni bir şekilde gösterilmeye konuşulmaya başlanır. Toplumun bu değişimi haliyle sinemaya da yansır. Erkek egemenliğinde olan sinema bakışı değişmeye, kadın erkek eşitliği kafalarında canlanmaya başladı sinema sahnelerinde. Filmlerde rol aldığı karakterlerin değişiminden daha önce ezilen özne yerine konmayan kadınları canlandırırken sonrasında güçlü olan kendi ayakları üzerinde durabilen kadın karakterleri canlandığından bahseder (alem.com.tr).*

*Çok çeşitli kadın karakterleri canlandırdım. Her konumdan, her sosyal sınıftan kadınlardı bunlar. Komedi filmleri dışında hep acı çeken, edilgen kadınlardı, ilk dönem Yeşilçam filmleri. 80’lerden sonra kadına toplumda da bakış açısının yavaş yavaş değişmeye başladığı dönemlerde, bu sefer farklı kadınları canlandırmaya başladım. Daha ayaklarının üstünde duran, daha kendi kararlarını verebilen kadınları da canlandırdım. O canlandığı karakterlerin o kadınların gerçekte sanki kendi içinde olduğundan ve onların sinemaya yansıdığından bahseder. O karakterleri canlandırırken hiçbirinde oyun oyuncu gözüyle bakmadığını o kadınların acısını içinde yaşadığını aklında hissettiğini ve o şekilde yansıttığını söyler. Ve sinemadaki başarısına etken olan özelliklerden birinin bu olduğunu dile getirir. Kendisini hiçbir zaman profesyonel oyuncu olarak görmediğini söyler. Her yeni sahnede heyecanının hep taze olduğunu belirterek *“Aslında çok da benim yapıma uygun rollerdi. Benim çok aşırı duygusal ve karamsar bir**

yapım vardır. Setlerde kolay oluyordu aslında hemen o ruh haline bürünmek” diye bitirir. (ntv.com.tr).

Türkan Şoray, Sinemam ve Ben kitabında benimde konumu oluşturan diğer kadın oyunculara yer vermiş onlarla ilgili samimi duygularını dile getirip fotoğraflarını koymuştur. Herkesin birbirlerini kıskandıklarını düşünen Yeşilçam Sinemasının dört yapraklı yoncası aslında birbirlerini çok sevmekteler. Şoray diğer star arkadaşlarıyla ilgili şu yorumları yapar.

“Bu mesleğin benim için güzel yanlarından biri de birlikte çalıştığınız meslektaşlarla derin bağlar kurmak, ölene kadar bu dostlukları yaşamak. 70’ler 80’ler filmlerin en çok iş yaptığı yıllar...” Filiz, Fatma, Hülya, ben ve diğer kadıncı oyuncu arkadaşlarım art arda filmler çeviriyorduk. Der ve ekler kendilerinin rakip olacaklarını düşündüklerini birbirlerini kıskandıklarını düşünenlere asla böyle bir duyguya sahip olmadıklarını aktarır. Bunun sebebini aralarındaki güçlü sevgiye bağlar, aynı zamanda hepsinin ayrı ayrı birçok film teklifi aldığından ve film çektiğinden bahseder. Sadece birer filmde bir araya geldiğimiz Hülya, Filiz, Fatma ile çıktığımız sinema yolculuğun da benzer duyguları yaşadık. Bu yüzden birbirimizi çok iyi anlıyorduk. Tabii bu bizi birbirimize daha da yakınlaştırdı ve aramızda derin bir sevgi oluştu.”



Resim 3.2. Fatma Girik.

Fatma Girik'in herkesin bildiği gibi çok doğru dürüst bir insan olduğunu, aynı zamanda şakacı bir tarafının olduğunu ve inanılmaz pozitif enerjisi olduğunu ve bu özellikleriyle konuştuğu herkesi kendine hayran bıraktığından bahseder. Onunla arkadaşlığının uzun soluklu ve güzel zamanlar olduğunu dile getirir. Bugün bile hala çok sağlam dostluğumuz vardır der. Yıllar önce yaşamış oldukları bir anısını ise şöyle aktarır Şoray: *“Bir gündüz vakti buluştuk, baş başa Boğaz'da bir balıkçıya gittik, saatlerce oturduk, konuştuk, dertleştik. Birbirimize sırlarımızı anlattık. Aşağı yukarı benzer hayatı yaşamamız birbirimize duyduğumuz sevgiyi daha bir çoğalttı. Ben onu anladım, o beni. Ağladık, duygulandık, güldük ve bu paylaşımdan sonra sanki ruhumuz arınmış gibi birbirimizle kucaklaştık. Zaman zaman karşılaştığımızda sorarım "Beni seviyor musun" diye... Güzel gözlerini aç aça beni çok sevdiğini söyler, mutlu olurum.”* (Şoray, 2017:371).



Resim 3.3. Filiz Akın.

Filiz Akın ile ilgili ise Sinemanın sarışın masum kızı benzetmesi ile başlar sözlerine. Akın'ın sinemada canlandığı rollerdeki sevimliliği, güzelliği ve zarifliğinden bahsederek bu özellikleri sinema seyircisinin severek izlediğini dile getirir. Sinemada iyi kadın rolleri herkesin bildiği gibi siyah saçlı esmer kadınlardı ancak sinemadaki iyi kadın rollerini bu algıdan çıkaran Filiz Akın olmuştur der Şoray. Onu zarif prenses olarak tanımlar. Ve ekler: *“Filiz ile birlikte çalıştığımız filmde tanıştık. Melodram filmlerinin çok seyredildiği dönemde Ülkü Erakalın' ın yönettiği Ağlayan Kadın filminde Filiz ile kardeş rolündeydik. O filmdeki kardeşlik bizim özel yaşamımızda bugünlere kadar sürdü.”* Sözleriyle aslında aralarındaki o samimi bağı ne güzel ifade eder sinemanın sultanı. Mütevazı tavrıyla anlatımına devam eder, Akın'la her yeni görüşmesinde onu daha çok sevdiğini aktarır. Birbirlerinden hiç saklı bir şeylerin olmadığını çok dertleştiklerini söyler ve Filiz Akın yurtdışındayken kendisine yöneltilen Türkiye’de en çok neyi özlediğiniz sorusuna “İstanbul’u ve Türkan’ı” verdiği yanıtına çok mutlu olduğunu ve onun bu sözünü hak ettiğini söyler.



Resim 3.4. Hülya Koçyiğit.

Hülya ile yalnızca bir filmde oynadık: Genç Kızlar. Bu filmde sonra bir daha birlikte film çekmedik ama arkadaşlığımız hep sürdü. Maçka'daki evlerine aileden biriymişim gibi gider gelirdim. Annesi ve kardeşleri de beni çok severdi. Hülya 'nın en çok gülüşünü severim; gülerken güzel gözleri kısılr ve gülmek ona çok yakışır. Hülya 'nın güven veren bir arkadaşlığı vardır. Hanımefendiliğiyle, toplum değerlerine saygılı yaşantısıyla, kültürüyle, duruşuyla çok takdir ettiğim Hülya'yla yıllar önce başlayan, gittikçe derinleşen, gelişen sağlam dostluğumuz hiç bitmeyecek (Şoray, 2017: 370-371-372).

Türkan Şoray'la ilgili olarak onun sinema hayatına, yaşadıklarına, yönetmenliğine değindikten sonra şimdi kendisinin ilk röportajı ve son röportajına yer veriyorum.

Türkan Şoray'ın ilk röportajı 8 Aralık 1960 yılı Artist Dergisi tarafından yapılır. “Sinemamızın Büyük Ümidi Türkan Şoray” manşetiyle çıkan röportaj, Gündoğan Tuncer’e aittir. Bu röportaj Alican Sekmeç tarafından yazılan “Filmleriyle Türkan Şoray” kitabında yer alarak günümüze gelmiştir.

- 1945 senesinin 28 Haziran 'ında İstanbul 'da doğdum.

- Siz 15 yaşında mısınız?

Gündoğan beyefendi soruyu yüksek sesle sormuş çünkü inanamamış ve röportaj esnasında orada olan Şoray'ına annesi “*Çok daha büyük görünüyor değil mi?*” diye sordu. Ve oturduğu yerden kalkarak Şoray'ın nüfus kâğıdını getirir gösterir. Gündoğan Bey baktım gerçekten doğrudu diye aktarır bu röportaj esnasındaki durumu.

İlkokulu Karagümrük'te, ortaokulu ise Fatih Kız Lisesi'nde bitirdim.

Hemen aklıma bir toplama, çıkarma yaptım ve arkasından da çarpım cetveline müracaat ederek; “Herhalde ortaokulu bitirirken de film çevirmeye başladınız ?” diye sordum.

Evet, bir sene evveldi, o zaman daha okula devam ediyordum. Bir gün okuldan dönerken bir artist arkadaşına (Emel Yıldız) rastladım. O bir filmde başrol oynayacaktı ve filmin ilk günüymüş. Fotoğraf çekirtmeye gidiyordu, bende okul kıyafetimle birlikte gittim. Düşünün, okul göğüslüğü ve yakası üzerimdeydi. Büyük bir merak duyuyordum ve bende onunla film çevirdikleri yere gittim. Arkadaşımın makyaj yapışını seyrediyor ve onun ne kadar talihli bir insan olduğunu geçiriyordum. O sırada rejisör Türker İnanoğlu bizim yanımıza geldi ve benimle çok meşgul oldu. O gecede eve gelip annemle konuşarak, benim başrolde oynamamı teklif etti.

Demek “Köyde Bir Kız Sevdim” ile perdeye ilk defa başrol oynayarak girdiniz? Evet, bu benim ilk filmim oldu.

İkinci filminiz? İkinci filmim altı ay evvel İnan Film'in yaptığı “Kardeş Uğruna” isimli filmiydi. Rejisörümüz Sami Ayanoğlu idi ve ben küçükken menenjit geçirmiş bir deli kız rolündeydim. Turgut Özatay, Sami Ayanoğlu, Sevgi Umur ile oynuyordum ve ben böylece İzmir ile Efes'i görme fırsatını buldum. Gideceğimiz gün Pesen Film'in yapacağı “Aşk Rüzgarları” isimli bir filminde başrollerde oynamak için anlaştım. Bunu çevirirken rejisör Nevzat Pesen, Abdurrahman Palay ile yapacağı “Utanmaz Adam” isimli filminde başrolü oynamamı istedi. Böylece dördüncü filmimi yapmış oldum. (Aktaran: Süme, 2011: 90).

Türkan Şoray henüz çocuk çağı olarak değerlendirilecek bir dönemde sinema dünyasına adım atarken o dönemde çevresinde olup bitenleri anlamlandıramaması doğaldır. İlk röportajı ile yapılan son röportajları arasında hem duygu hem düşünce olarak

oldukça fazla fark vardır. Kendini geliştirmiş geliştirdikçe sektördeki yerini kanıtlamış ve artık kadınlarında sesi olmuştur. Onların sinemadaki aynası görevini üstlenmiştir adeta.

Bu sırada diz kapaklarında ki siyahlıklar gözüme çarptı. Bunlar onun görünüşü ile umulmayacak bir tezattı. Sorduğum zaman;

Geçen gün top oynarken düşmüştüm. Başkalarının bana bir hanımefendi gibi davranmalarına rağmen ben, henüz çocukluktan kurtulamadım. Hala arada sırada kedilerin kuyruklarını çektiğim, sokakta kaydırak veya köşe kapmaca oynadığım ve olur olmaz şeylere ilgi gösterdiğim oluyor. Bazen film çekilirken kamera veya ışıkla oynarım. Etrafta “Türkan hala sökmedin mi?” diye bağırırlar. İyi ki bana kızmıyorlar...

Bu sizin birçok şeye meraklı olduğunuzu gösteriyor. Film oyunculuğunuzun haricindeki meraklarınız nedir? Araba kullanmak, sokaklarda arkadaşlarımla oyun oynamak, edebiyat ve müzik...

Edebiyatta tercih ettikleriniz var mı? Bizim romancılarımızdan Refik Halit Karay’ı seviyorum. Yabancılardan ise İtalyan Alberto Moravia. Şimdi onun “Romalı Kadın” isimli bir romanını okuyorum. Çok kuvvetli bir eser. (Aktaran: Süme, 2011: 90).

Döneme göre oldukça bilgili bir şekilde soruları yanıtladığını görürüz Şoray’ın ve zaten ilk röportajı annesi ile birlikte yapılır. Annesi Şoray’ı uzun süre yalnız bırakmaz. Film hayatında gittikçe büyük bir yer edinen Şoray Yeşilçam döneminde Türk Halkı ile tamamen bütünleşerek evlerinin kızı olur. Öyle ki filmlerde Şoray’ı alışık oldukları karakterlerin dışında gören halk daha sinema salonundayken yadırgama sözcükleriyle salonu inletir. Bundan dolayı gerek yapımcılar gerek bölge işletmecileri dört stara hep halkın benimsediği karakterlerdeki rolleri verirlerdi. Kalıplaşmalar olsa da halk bunu isterdi.

İlerisi için yaptığınız bir anlaşmanız var mı?

İlk filmimi çevirirken Kemal Film’in Ayhan Işık ve Peri Han ile yapacağı “Aşktan da Üstün” de oynamak için anlaştım. Ayrıca Atlas Film’in rejisör Metin Erksan ile yapacağı “Mahalle Arkadaşları”nda Efgan Efekan, Semih Sezerli ve Suzan Avcı’nın yanında başrolü oynayacağım. Dar Film, Acar Film, Güven Film ve daha bazı tanımadığım şirketlerden birçok teklifler aldım. (Aktaran: Süme, 2011: 90).

Daha ilk zamanlardan itibaren adeta yıldız lakabı onun için belirlenmişti. O zamanlardan bu zamana sayısız filmde rol alan Şoray ilk zamanlarda da yoğun bir tempoyla sinemaya dört elle sarılmış başarısına başarı katmıştı. Dönemin sinema seyircisi Şoray'ın kendisini tanımadan sinemada canlandırmış olduğu karakteri hayallerinin ötesindeki yıldız olarak tabir etmişti. Filmlere onu izlemeye gidenler oldukça fazlaydı ve izleyici onu hep masum bir rolde görmeyi isterdi.

Demek Türkan Şoray'ı bu sezon birçok filmde seyretmek fırsatını bulabileceğiz. Film çevirirken neler hissedersiniz?

Adeta bu dünyadan uzaklaşırım, Çok tesir altında kalıyorum. Hatta hususi hayatımda bile uzun müddet filmde oynadığım kadının hayatını yaşıyorum. Geçenlerde bir gün film çevirirken kendimi konuya o kadar kaptırmıştım ki, rejisör kameraya stop demiş de ben hiç farkında değilim. Rolümü oynamaya devam ediyordum, birden etrafımda gülüşmeler duydum. Sonradan çok utandım ama iş işten geçmişti.

Peki, kendinizi perdede seyrederken neler hissediyorsunuz? Sadece hoşuma gidiyor. (Aktaran: Süme, 2011: 90).

O dönemde kendisini perdede izlerken çocukluğunda getirdiği bir duyguyla sadece bundan hoşlandığını dile getiren Şoray ilerleyen dönemlerde perdeyi sadece hoşuna gittiği için değil, toplumsal değerleri ve sorunları yansıtmak için kullanacağını dile getirir ve bunu birçok filmi ile hayata geçirir.

Aklıma gelmişken sordum: Bir güzellik müsabakasına girmeyi düşünüyor musunuz?

Kazanamam ki. Muhakkak sondan birinci olurum. Bir genç kızın bu kadar mütevazı oluşuna hayret ettim. Hâlbuki şimdiye kadar rastladığım Türkiye güzellerinin birçoğundan güzeldi. Bütün bunlara ilaveten çocuksu halleri, sempatisi ve kendini büyük görmeyişliği ile insanı hemen kendisine bağlıyordu.

Türk filmciliğinin bugün ki gidişi hakkında ne düşünüyorsunuz? İlerlediğini görüyorum. Kusurları için hiçbir şey söylemem. Çünkü sinemayı o kadar çok seviyorum ki kursları bana görünmüyor.

Sevdiğiniz artistlerimiz? Yabancılardan? Hepsini beğenir ve severim. Bana benzediğini söyledikleri için mi bilmem, Gina Lollobrigida. Erkeklerden Tony Curtis ve

Clark Cable. Son günlerde onun ölümü beni perişan etti. Clark Gable'yi o kadar çok severim ki, onun yerine ben ölebilirim...

Evet, şimdi başka yıldız için ölebileceğini söyleyen artist, gelecekte beklide kendisi için ölecekleri yaratacaktı. Bu fikre inanarak yanından ayrıldık (Aktaran: Süme, 2011: 90).

3.5.2. Hülya Koçyiğit

Koçyiğit, Berlin Altın Ayı ödülünü kazanan Susuz Yaz filmiyle oyunculuğa ilk adımını atmış olup Türk sinemasının en popüler oyuncularından biridir. 10 TV dizisi ve 200'den fazla filmde oynamıştır. Konservatuar eğitimi alan Koçyiğit, birçok karakteri başarıyla canlandırmıştır ve hanımlığı ve nazik, kibar hareketleriyle Türk toplumunun büyük sevgisini kazanmıştır. Kültür Bakanlığı tarafından yurt dışında düzenlenmekte olan “Türk Film Haftaları”nda ülkemizi en fazla temsil eden oyuncumuz olan Koçyiğit çok sayıda ödül kazanmıştır. Önemli filmlerinden bazıları; Kurbağalar, ‘Gelin, Düğün, Diyet’ üçlemesi ve Derman...

İstanbul Yenikapı’da 12 Aralık 1947 tarihinde doğmuştur. Bulgaristan göçmeni Sedat ve Melek Koçyiğit’in üç kızından en büyüğüdür. Diğer iki kız kardeşlerinin adı Nilüfer ve Feryal’dir. Güzel bir çocukluk geçirmiştir. Annesi Melek Hanım oldukça baskın bir karaktere sahip olup evdeki tüm düzene hâkimdir. Birbirlerini çok seven anne ve babanın büyük kızları olan Hülya Koçyiğit, babasına daha düşkündür. İlkokulu önce İstanbul, sonrasında taşındıkları Ankara’da okumuştur. Lise eğitimini ise Atatürk Kız Lisesi’nde almıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü’nde de eğitim görmüştür. Koçyiğit’in piyano ve bale derslerini almasında annesi etkili olmuştur. Muhsin Ertuğrul’un önerisi ile Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde okumaya başlamıştır. Diğer iki kız kardeşi olan Nilüfer ve Feryal, İstanbul Şehir Tiyatroları’nda oyuncudur. Kardeşi Nilüfer’in sahne aldığı “Bir Yetim’in Hasreti” adlı sinema filminde içlerinde Muhterem Nur’unda bulundu o dönemin popüler aktör ve aktrisleriyle tanışma imkânını elde etmiştir. Ardında da Metin Erksan “Çocuk Hırsızları” adlı filminde rol alması için kardeşini seçmiştir ve Koçyiğit, ünlü yönetmenle tanışma imkânını elde etmiş olup elde ettiği bu imkânla yaşamını değiştirecek başka bir aşamaya geçmiştir. 1963 tarihinde vizyona giren, Metin Erksan ve David E. Durston’ın yönetmenliğindeki “Susuz Yaz” filmiyle ilk kez seyirciler ile buluşan Koçyiğit, ilk oyunculuk deneyimi olmasına

rağmen çok takdir edilmiştir. Erksan yönetmenliğindeki film Berlin Altın Ayı ödülünü kazanmıştır ve bu ödül Türk sinemasının o tarihe kadar almış olduğu ilk büyük ödüdür. Bu nedenden dolayı da filmin başarısı günlerce dile getirilmiştir. Daha öğrenciyken böylesi büyük takdir kazanan bir filmde rol alma imkânı sağlamış olan Koçyiğit, okulu ve oyunculuk mesleği arasında bir tercih yapmak zorunda kalmıştır. Sınıf arkadaşlarından biri olan Salih Güney'in de Koçyiğit'in okula devam etmesi konusundaki ısrarları etkili olamamıştır. Okulla birlikte film setleri arasında mekik dokuyan Koçyiğit, ikisini aynı anda götürememiş ve eğitim hayatını bırakıp Yeşilçam'ı tercih etmiştir (oyuncubiyografisi.com).

Rol aldığı sinema filmleri ülkemiz haricinde Cezayir, Lübnan, Yunanistan, Mısır ve İran gibi ülkelerde de yayınlanmıştır ve 1965 ve 1974 yılı arasında oynadığı tüm sinema filmleri Yunanistan sinemalarında seyirciye sunulmuştur. Derman filmi 5 kıtada gösterime girmiş olup Kurbağalar adlı filmi ise yabancı televizyonlara atılmış olan ilk Türk filmidir. Yeşilçam'ın sıkıntılı dönemlerinde Koçyiğit 10 yıl assolist olarak sahneye çıkmıştır ve topluma konserler vermiştir. Koçyiğit, 1991 senesinde 'Devlet Sanatçısı' unvanına sahip olmuştur. So-DER'in kurucusu olan Koçyiğit başkanlığını da üstlenmiştir sonrasında da yönetim kurulunda hizmetlerine devam etmiştir (www.kimnereli.net).

Hülya Koçyiğit, Susuz Yaz filmi ile büyük bir başarı kazanarak başladığı sinema hayatına 10 sene sonra Lütfi Akad'a ait "iç-göç üçlemesi" Gelin, Diyet, Düğün ile yeni bir devir başlatır ve bu devir Koçyiğit için kendini geliştirme dönemidir. 1960'ların ilk yıllarında herkes tarafından beğenilen bir oyuncu konumuna gelmiş, 70'lerde ise kendine güvenen inanan bir oyuncu olmuştur. Bu iki özelliği birlikte benimseyen Koçyiğit Türkiye'nin en beğenilen oyuncularından biri olmuştur zamanla. İlk Metin Erksan ardından Lütfi Akad sonra Şerif Gören... Koçyiğit bu defa Gören'in Kurbağalar ve Firar filmleriyle daha bambaşka bir kadın tiplemesi evresindedir. Bu akışta değişime uğrayan imaj, cinsel özellik ve erotizmdir. Engin Ayça'nın Bez Bebek filmi ile bu yepyeni tipleme devam eder. Saf, temiz özellikteki Kezban, masum karakteriyle duygusallığa önem veren ve kadını cinsel bir obje olarak sunmayı kabul etmeyen Koçyiğit, 1980 yıllarında bu bambaşka imajı izleyiciye yanlış gelmiş olabilir. İnsan tiplerini belirleme ve ayırt etme yöntemi bakımından Koçyiğit 'cinsel karizma'yı belirgin olarak işlenmese de Susuz Yaz filminde olduğu gibi bu devrin diğer filmlerinde de cinselliği işleyişi baştan çıkartıcı değildir (Güneş ve Aytaç, 2004: 16).

Susuz Yaz filmiyle Koçyiğit medyanın önemli ölçüde dikkatini çekmiştir. Döneminin en değer verilen filmlerinden olan Susuz Yaz, yurt dışındaki ödül törenlerine gitmiştir. "*Yeni bir yıldız doğuyor.*" manşetiyle çok sayıda filmde rol alması için teklifler almış olan Koçyiğit'in oyunculuk mesleği başlamıştır. Rol aldığı ilk film Susuz Yaz filmi, 1964 senesinde Berlin Film Festivali ve Meksika Film Festivali'nde en iyi film seçilmiş olup sadece ülkemizde değil ülke sınırları dışında da başarısını kanıtlanmıştır. Eskiden sinema ekranında seyrettiği oyuncularla beraber artık rol almaya başlamıştır. Ayhan Işık'ın belli prensipleri vardı. Belirli çalışma saatleri ve günleri dışında rol almazdı mesela 19.00 itibariyle mesaisi sonlanırdı (hurriyet.com.tr).

Koçyiğit diğer star oyunculara oranla sinema dünyasına daha hızlı bir giriş yapmıştı onun en büyük şansı rol almış olduğu ilk filmle büyük bir başarı elde edip ve Türkiye'de ilk kez bir filmin büyük bir ödül almasına sebep olmuştur. Bu nedenle sinema dünyasına iddialı bir giriş yaparak adından söz ettirmiş ve gelecek yıllarda başarısına başarı katmıştır.

Eğer gece çalışması gerekiyorsa gündüz dinlenir, gece rol alırdı. Öğle zamanında çalıştığında ise kesinlikle ara verilecek ve öğle yemeği yenilecekti. Koçyiğit, Işık ile aynı sette çalışırken Işık'ın kurallarına uymak zorunda kalıyordu. Sadri Alışık ve Fikret Hakan, Koçyiğit'e birçok konuda yardımcı olmuşlardır. Oyunculuk mesleğine yeni girdiği zamanlarında Fikret Hakan ile beraber rol aldıkları bir sahneye hazırlanırken tek başına çok sıkıntı duyduğu zamanlarda Hakan, Koçyiğit'e hep dayanak olmuştur. Hülya Koçyiğit beraber rol aldığı her usta isimden bir şeyleri ders almıştır (hurriyet.com.tr).

Koçyiğit, Ayhan Işık'ın belirli kurallarına bağlı olması ve saygı gören usta bir oyuncu olmasından dolayı kendisine örnek olarak benimsemiş ve önceleri hayran duyarak seyrettiği çoğu oyuncu beraber rol aldığı için çok talihli olduğunu düşünüyordu (biyografi.info).

Daha fazla filmde oynadıkça, toplum yaşamını, isteklerini ve farkına varılması gereken birçok şeyi fark ettiğini söyleyen Koçyiğit, "*Bu filmleri yaparken bir yandan da yaşamın içinde büyümeye, olgunlaşmaya başlıyorsunuz*" diye söylemiştir. Aynı zamanda "*Bu büyük isimlerden hem mesleği hem hayatı öğrendim. Ülkemi ve tarihimi tanıdım. Bu durum benim için bir yandan çalışmak bir yandan eğitim görmek gibiydi. Onlara şükran*

borçluyum” diyerek de çok fazla sayıda usta yönetmenlerle çalıştığını belirtmiştir (iletisim.istanbul.edu.tr).

Koçyiğit’in sinema yaşantısında Türkan Şoray gibi belli kaide ve kuralları olmamıştır ancak samimi, saf, temiz, romantik, duygusal gibi özelliklerine sahip genç kadın-kız karakterleri kuralarını kendisi getirecektir. Ülkemizde bu karakterin ilk ve tek oyuncusu değildir ama en çok konuşulan, beğenilen imge ve simgesi olacaktır. İlk filminden bu yana birçok rolde cazibesi, erkekleri kendinden geçirecek saf güzelliği ile kendini tanımayan erotik bir imge ortaya koyacaktır. Susuz Yaz filmindeki oyunculuk kabiliyetini daha da artıran Koçyiğit köyden kente giderek dönem roman uyarlamalarının en istenilen oyuncusu olacaktır (Güneş ve Aytaç, 2004: 21).

Koçyiğit, seyircilerince hep naifliği, ağırbaşlılığı, hanımlığı ile beğenilmiş ve halk onu evlerinden biriymiş gibi hissetmiştir.

‘Yıldız Hülya Koçyiğit’ isimli kitapta Atilla Dorsay, Koçyiğit’in ince, duygulu, hassas kişiliği ile ilgili dedikleri şunlardır: *“Hep sakın, hep kibar, hep yumuşak, hep sevecen, hep insancıl... Eşi bir dönemin ünlü futbol ilahı Selim Soydan’la olan evliliğini örnek bircimde sürdürüyor, kızı Gülşah’ı vaktiyle çocuk oyuncu olarak sinemaya soktukten sonra, şimdi başarılı bir ev ve iş kadını olarak da koruyor. Onu bunca yıldır hiç öfkeli, hiç kızgın, hiç taşkın bir halde görmedim. Dedikoduların, paparazzilerin, Televole mantığı programların hiç malzemesi olmadı. Çevresine karşı hep saygı sevgisini sürdürdü.”* (Güneş ve Aytaç, 2004: 20).

Koçyiğit sinema tarihimizin hanımefendi starıdır. Ailenin saf, temiz, boynu bükük, sessiz ve uysal kızı-kadınıdır. Kınalı Yapıncak filminde köylü elbiseleriyle bile şehirli olduğu albenisini vermektedir. Kezban olduğunda Roma’ya veyahut Paris’e eğitim almak için gitse de hiçbir zaman saflığını, masumluğunu ve hanımlığını bozmuyor, tercih ettiği elbiseleriyle de kadınsılıktan daha çok zarafeti yansıtmıştır. Yeşilçam da Avrupa; asil, modaya uyan, toplantılarda söyleşilerde eğlencelerde nasıl davranacağını bilen kadının simgesidir. Bunun için Yeşilçam filmlerinde karakterler ya Avrupa’ya giderlerdi ya da Avrupa da yaşamış birileri onlara eğitim verirdi. Bu filmler ülkemizin batıya olan aşırı sevgisini ve çağcılılaşma çabalarını gösterirdi. Koçyiğit, ülkemizde tek aynı kumaştan yapılan etek ve ceketten oluşan takım giyen başroldür. Seçtiği şifon gece kıyafetleriyle,

çeşitli renklerde kare deseni olan kumaşlar, etek ve ceketten oluşan takımıyla uyumlu eldiven ve şapkalarıyla sinemaya moda tercihlerini göstermiştir (Akpınar, 2015: 73).

Koçyiğit Yeşilçam'ın sıkıntılarından şöyle ifade etmiştir: “*Şimdinin imkânlarıyla çalışan insanlar bizim nasıl yoksunluklardan geldiğimizi, yaşadıklarımızı hayal bile edemezler. Bunları üzülerek, acınarak anlatmıyorum. Tam tersi gurur duyuyorum. Düşünün kullandığımız filmleri yurt dışından sipariş ediyorduk ve döviz sıkıntısı vardı. Bir film süresi içinde üç bin 600 metre film ihtiyacı var, elimizde 4 bin metre film olurdu. Tekrarı mümkün olmayan sahneler çekmemiz gerekirdi. Kameraların miadı dolmuştu. Raylı sistem yok, biz tahtaların üzerinden el arabalarıyla o sistemi sağlardık. Biz evlerimizden kıyafetler getirirdik. Terzilere borçlanıp diktiriyorduk. Türk halkı bu sinemayı çok sevdi. Dürüst, sıcak, samimi, kendi gibi... İyi ki adım adım o yollardan geçmişiz ve sinemayı bugüne taşıyacak köprü görevi görmüşüz*” (www.sabah.com.tr).

Koçyiğit sinema yaşantısı boyunca yaşadığı tüm deneyimlerinden çıkardıklarını, kadın erkek ayrımı yapmaktansa dönemin olanakları ve teknolojik gelişmeleri ile beraber yorumlama gayretinde olduğunu, nerdeyse tüm röportajlarında dönemin güç koşullarının oyuncuların tamamını aynı etkilediğini vurgulamakta ve sadece kadınlar için güç bir devir olduğunu ret ederek anlatmaktadır. Koçyiğit, dönemin güç şartlarının kadın ve erkeklerde aynı olduğuna ve herhangi bir fark olmadığını söylemektedir. Koçyiğit'e yöneltilen 12 Eylül darbesi sonrasındaki aşırı çok sayıdaki kadın filmlerinde Müjde Ar ve Türkan Şoray'ın daha önde olup kendisinin daha geri de mi kaldınız sorusunu “*Batı'da feminizm "Eşit işe, eşit ücret" diye başladı. Ama bize cinsel özgürlükçü tarafı yansıdı. Türkan bazı kurallarını yıktı, dişiliği daha önde bir kadını canlandırabilirdi. Ben ise cinselliğini çok öne çıkaran bir kadın olmadığım için emekçi kadını öne çıkardım*” diye yanıtlamıştır (milliyet.com.tr).

Türk sinema tarihinde kadın temsillerinin değişimine ilişkin olarak bir söyleşisinde, Vecdi Sayar'ın örneklediği Firar, Bir Yudum Sevgi ve Fahriye Abla filmleriyle ilgili olarak “*Artık yalnızca seven, hep bağlı kalan, boyun eğen kadın imajının dışına çıkılmaya çalışılıyor. Bu ilgiliyi nasıl değerlendiriyorsunuz?*” sorusuna ise cevabı: “*Çünkü gerçek bu. Artık, Türk kadını ekonomik kavganın içinde yer almaya başladığından beri daha ayağı yere basar oldu. Türk kadınında çok büyük bir değişme var, daha doğrusu gelişme*

var. Kısa sürede, bu kadar süratli, öylesine büyük bir şama gösterdi ki, aldı başımı gidiyor kadın” olmuştur (Güneş ve Aytaç, 2014: 46).

Bir röportajında ise izleyiciyle ilgili kurduğu cümleler şunlardır: *“Bunca yıllık hayatımda, popüler dünyada en emin olduğum şey seyircinin sağduyusu. Seyirci sahici ilişkiyle suni, kurgulanmış ilişkiyi ayırt eder. Seyirciyi ancak bir süre kandırabilirler. Seyirci samimiysizliği hissettiği anda sırtını döner. Ben hep aracasız biçimde seyircimin, toplumun içinde oldum.”* *”“Bir star halktan uzak oldukça daha çok arzu edilir” formülünü dikte ediyorlar. Hangisi doğru, bilmiyorum. İçimizde bunu tercih edenler de var. Benim gibi halkla her dakika beraber olanlar da var. Türkan için bir ara "Halkın içine çıkmıyor, sırça köşkte yaşıyor, özel hayatı çok gizli, çok gizemli" derlerdi. Ne o bir şey kaybetti, ne ben bir şey kaybettim. Toplumda da bir ayrışma olmuş, bizim dördlünün her bir üyesinin taraftarları oluşmuştu. Her kesim birimizi daha çok severdi. Ama aynı zamanda bir bütün olarak bu dördlü bütün toplumun üzerinde uzlaştığı bir şeydi. Ayrışma yine bu uzlaşmanın içinde olurdu ”* (milliyet.com.tr).

Koçyiğit’in halk ile bağının sağlam olması ve kaliteli bir iletişim kurmasındaki en temel sebep temsil ettiği toplumun kültürünü, sosyal ilişkilerini, sosyal olaylarını iyi kavramış olmasının yanı sıra halk kültürü ile ortak bir deneyim alanı olması da göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu konuda kültürel simgeleri bilerek onlara uygun iletiler oluşturulmasının değeri yadsınamayacak ölçüdedir. Hülya Koçyiğit de bulunduğu halkın gelenekleri ve kültür aktarımı konularına fazlasıyla kıymet vermiştir (Güneş ve Aytaç, 2014: 51).

Koçyiğit’e bir röportajda sorulan halkın büyük sevgisini nasıl elde ettiniz sorusuna cevabı da şöyledir: *“Onurlandırıcı bir şey. Hayatım boyunca bu sevgiye layık olmak için çalıştım. Bunu önce dürüstlüğe, sonra iyi niyete ve açık kalpliliğe bağlıyorum. Çünkü kendimi hiç farklı gösterme çabam olmadı. Kendimi aşp bir önce yaptığımdan daha kaliteli ve iyi işler yapma çabasında oldum. Tabi ki yanlışlarım da olmuştur. Ama bu yanlışlarımın zaman içerisinde insanlar tarafından dürüstlikle, samimiyetle karşılandığını düşünüyorum. Hep en iyinin, en doğrunun arayışı içerisinde oldum. Kendimi sorumlu hissettim. Bu sorumluluk hitap ettiğim seyirciye olan saygımdan kaynaklanıyor. İnsan her şeyin en iyisini hak ediyor ben de bu düşünceyle çalıştım”* (yenisafak.com).

3.5.3. Filiz Akın

Fatma Girik, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit ile beraber 70 ve 80 dönemlerine damgasını vuran ve “dört yapraklı yonca” yakıştırmaları yapılan o muhteşem dört isimden biriydi Filiz Akın. 2 Ocak 1943’te Ankara’da dünyaya geldi. Annesi Ankara da kadın terziliği yapan Habibe Leman Şaşırılmaz, babası Afyonlu ve hâkim olan Bekir Sami Akın’dır. Annesi baba tarafından Arnavut, babası ise anne tarafından Çerkeş’tir. Annesi ikinci kere evlenmiştir ve bu evlilikten Akın’ın kız kardeşi Günseli doğdu. Akın’ın anneannesi Halime hanımın öz babası Atatürk’ün şifrecisi, üvey babası ise Atatürk’ün kalem müdürüydü. Filiz Akın 3 yaşına gelene kadar babasının çalıştığı yer olan Beypazarı’nda yaşadı. 5.5 yaşına geldiğinde ilkokula başladı. Ankara Kızılay Sarar İlkokulu’nda okudu ve oradan mezun oldu. Akın 7 yaşına geldiğinde annesi ve babası ayrıldı (haberler.com).

Filiz Akın’ın gerçek ismi Suna’dır oyunculuk hayatında Filiz kullanmıştır. Kendisi oyunculuk kariyerinin yanında sunuculuk ve yazarlıkta yapmıştır. Türk sinemasının asaletli, batılı, şehirli modern ve zarif yüzlü temsili olarak sinemaseverlerin kısa sürede hayranlığını kazandır. Onu hep beyaz perdenin Avrupalı yüzü, kolejli kızı, sarışın yıldızı olarak tasvir ederlerdi. Ortaokul ve lise eğitim yıllarını Ankara Ted Koleji’nde geçirdi. Orada yatılı olarak eğitim hayatını sürdürmüştür. Yüksek bir ortalama ile kolejden mezun olan Akın bir Amerikan seyahat acentesinde çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde İngilizce ve Fransızca’yı ana dili gibi konuşmaya başlamıştır. Daha sonra Ankara Üniversitesi Arkeoloji Bölümüne giriş yapmış fakat okulu bitirememiştir. Dönemin ünlü dergilerinden birisinin başlattığı yarışmaya fotoğrafını gönderen Akın birinci seçilmiştir. Ödülü alması için ise bir filmde oynaması gerektiği söylenmiştir. Filiz Akın uzun bir süre bunu kabul etmese de araya giren yönetmen Memduh Ün’ün ısrarlarıyla okuldan ve işinden ayrılıp annesi ile birlikte İstanbul’a yerleşmiş ve nihayet Yeşilçam’ın içinde yerini almış oldu. 1962-1975 seneleri Akın’ın altın çağları olarak bilinmekte olup dönemin en büyük 4 kadın yıldızından birisi olmayı başarmıştır. Sonrasında reklamlarda ve tiyatrodaki rol almış hatta solist olarak sahneye bile çıkmıştır (sendeyim.net).

Filiz Akın’a bu 4 büyük yıldız içinde biçilen rol, sarışın ama masum kadın kimliği idi. Yıllar boyunca Yeşilçam’da süre giden sarışın vamp kadın klişesi onun yıldızlaştığı dönemde yıkıldı. O sinemamızın sarışın ama iyi olan yüzü oldu. Oğlu İlker

ile oynadığı Yumurcak filmlerinden sonra ise fedakâr anne ve sadık eş rolleri ona daha uygun görülmeye başlanmıştı. Ona sunulan masum ve temiz kadın imajını, sade ve gösterişten uzak oyunculuğuyla destekliyordu. Az mimik kullanıyordu (Çekirge, 2014: 169).

Filiz Akın Yeşilçam döneminin sevilmesinin, kendisinin dâhil olduğu dört yapraklı yoncanın halk tarafından benimsenmesini şu sözleri ile ifade eder; “Büyük aşkları, romantizmi, fakir de olsa satın alınamayacak gururu, mahalle dayanışmasını, sevginin gücünü, çile çekmeyi, eski İstanbul’un güzelliğini hep bizimle yaşar ve dertlerinden uzaklaşıp başka boyuta geçerlerdi. Türk halkının rüyalarını, meslek ve eş seçimlerini, isimlerini, hayallerini, umutlarını hatta tüm hayatlarını etkiliyorduk. Televizyonun gelişile bütün büyü bozuldu. Yavaş yavaş insanlar gerçek, sıradan insanlarla karşılaşmaya başladılar. Yine de değerli sembollerin simgesi olduk bir neslin hayatında. Yüreklere böyle değdik” (hürriyet.com.tr).

Nurnberg’de bir festivale katılan Akın orada da bu sözlerine ekler; “Bugünle kıyaslamak gerekirse bizim dönemimizde filmlerimiz ancak komşu ülkelere satılabilirdi. Ama şimdi bütün dünyada, festivallerde en büyük ödülleri alan, filmleri yapan ve satan, yeni bir sinema dünyamız var. Dünya çapında takdir edilecek çok sayıda oyuncularımız, yönetmenlerimiz var. Bizim dönemimizden çok daha ileri bir sinema var” (www.haberler.com).

Memduh Ün’ün rejisörlüğünü üstlendiği Akasyalar Açarken filmiyle sinema kariyerine start verilmiş olur. Hemen sonrasında Şakayla Karışık isimli filmde Ajda Pekkan ile başrolde yer alan güzel oyuncu, Kadın Berberi ve Kadın Terzisi filmlerindeki aldığı rollerle simini artık birçok kitleye duyurmuş oldu. Filiz Akın o dönemlerde hem dramatik hem komedi türünde oynadığı farklı rollerle artık kariyerinin zirvesindeydi. 1965 senesinde Akın oyunculuk kariyerine yeni bir film daha ekledi. Kolejli Kızın Aşk. Ayhan Işık’la başrolleri oynadı, sonrasında ise Cüneyt Arkın ile bir filmde yine başrolü paylaştı. O filmin adı Çıtkırıldım ve Akın bu filmde de benzer bir tiplmeyi canlandırdı (biyografi.net.tr).

Nebil Özgentürk’ün Bir Yudum İnsan isimli belgeselinde Türk Sineması’na Avrupai kolejli masum sarışın karakterin Filiz Akın ile geldiğine dikkat çekilir. Filiz Akın sinema dünyasına girene dek sinemada namusun rengi bile esmerdi. Sarışın karakterler

daha çok kötü kadın rolünde var olmuştur. Ancak Akın'la bu algı tamamen değişir yepyeni bir dönem başlar ve dönemin ünlü yönetmenleri bu farklılığı fark edip onu halka sevdirmiş birçok ünlü aktörle canlandığı filmleri geniş kitlelere ulaştırmıştır. Filiz Akın'da diğer tüm oyuncular ve sinema sektörü ile uğraşanlar gibi seks filmleri furyasından olumsuz olarak etkilenmiş, oyunculuğa istemeyerek de olsa ara vermiştir. Ekonomik gücünü korumak adına diğer meslektaşları gibi çeşitli mekânlarda solist olarak sahneye çıkmıştır (biryuduminsan.com.tr).

Daima iyi karakterlerin siyah saçlı, hafif meşrep karakterlerin ise sarışın olarak tasvir edildiği Türk sinemasında ilk iyi kadını oynayan, sarışın başrol oyuncusu olma sıfatıyla bir tabuyu da yıkar sevgili Filiz Akın.

Haber Türk gazetesinin “Kariyerinizde ve hayatınızda hangi amaçlarınızı gerçekleştirip belirlediğiniz hedeflere ulaştınız? İçinizde ukde kalan bir şey oldu mu?” sorusuna Filiz Akın cevap verir: *“Yankesici kız”, “Ankara Ekspresi”, “Emine”, “Utanç”, “Umutsuzlar” gibi filmlerle o kadar farklı rollerde oynama şansım olmuş ki... Hiçbir rolde aklım kalmadı. Türk Sinemasında da bir sarışın olarak ilk defa masum kızı kabul ettirip kalbini kazandıysam ne mutlu bana. İlk yıllarda en önemli rejisörlerin iyi filmlerine denk gelme olasılığı olmadı. Ama zaman geçtikçe bir iki başarılı filmle daha iyi projelerin teklif edilmesi oyuncu olarak da fark edilmeme hatta ödüller almama vesile olduğu için o tatmini de yaşamış oldum. Hatta Yunanistan, İran gibi komşu ülkelerde şöhret olmanın keyfini yaşadık. İçimde ukde olacak bir şey yok. Hayatla ilgiliyse; ölümle sınırlı bir kereye mahsus bir misafirlik yaşıyoruz. Onun için bu süreci anlamlı kılmak lazım. Bunun içinde yeteneklerimizin, gayretimizin, niyetimizin, azmimizin, çalışkanlığımızın yanı sıra rastlantılar ve şans değiştirebiliyor her şeyi. Beklemektense hep daha iyi ne yapabilirim? Gayretiyle sınırlarımı zorladım. Bu çerçevede içinde bu kadar yapabildim. Onun için hayattan alacaklı kalmamak iyidir.”* (haberturk.com).

Sinemadan neden erken çekildiniz sorularına ise Akın, aslında erken olmadığını zirvede bırakmak istediğini ki bırakmazsa bir gün sinemanın onu bırakacağını o bırakmadan kendisinin bıraktığını cevabını verir ve yüzü aşkın çektiği filmin kendisi için yeterli olduğunu ekler.

Filiz Akın Türk Sinemasının Avrupalı kolejli kızı olması sebebiyle, alt tabakadan gelen kendisine zıt olan karakterleri canlandırması kolay olmuyordu. Yüzündeki masum

ve asaletli duruş o kırılğan naif hali kendisini hep ele veriyordu, Akın kendisinin ait olduğu kentsoylu tabakanın kahramanlarıyla eşleşiyordu. İlk başlarda seyirci tarafından çokta avantajlı olmayan bu durumu avantaja dönüştürmüştü Filiz Akın. *Güzelliğin, kültürün, zarafetin, çağdaş batılı kadının Türk toplumunda en önde gelen örneği, simgesiydi Filiz Akın*. Dönemden döneme aktarılan bir stardı o. Ve aynı zamanda tolum bilimsel bir olgu halini almıştı. “*Saldırgan cinsel dürtülerin yönlendirildiği bir nesne-kimlik değildir Akın. Tıpkı Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Belgin Doruk gibi. Saygın, kutsal ve değerlidir.*” (Çekirge, 2014: 69-71).

Filiz Akın Yeşilçam döneminin Avrupai starıydı. Sapsarı olan saçları, incecik vücudu, zarif duruşu ve farklı güzelliği ile büyüledi sinema izleyicisini. Köy filmlerinde canlandığı rollere rağmen o köye aitlik oluşmadı hiçbir zaman. Köyde öğretmendi ancak kentten gelen idealist ve modern bir öğretmendi. Kendiyle özdeşleşmişti kostümleri de sade ve kendisini yansıtan tarzdaydı. Bazı rollerde kendisini bırakıp giden sevgilisinden intikam almak için onun yaşadığı yere gider orada da sosyete uyum sağlamak adına modayı takip eden kostümler tercih ederdi. Ne olursa olsun hangi karaktere bürünürse bürünsün o hep hayranlık uyandıran bir star olmuştur (Akpınar, 2015: 73).

Burçak Evren Filiz Akın’ı dört yapraklı yoncanın en farklı oyuncusu olarak tanımlar ve ekler: “*Filiz Akın güzel ve yetenekli bir oyuncuydu. Ancak sarışınlığı ve Avrupai fiziği, seyircinin onunla özdeşleşmesini zorlaştırdı. Fatma Girik erkek gibi kızdı, Hülya Koçyiğit, saf, masum kız rollerinde göründü. Türkan Şoray ise onlardan farklı olarak her role girebilen muhteşem bir kadındı.*” (Evren, 2019).

Birçok yapımsal hatalar, dramatik klişelerin tatsızlığı ve melodram tarzının bilinen özelliklerine rağmen, Filiz Akın “kadın seyirciye yönelik” aşk temalı filmlerinde bazı duyguları ve duyarlılıkları ön plana alırken her şeyden önce gerçek bir melodram oyuncusu olduğunu ispatlar. Her durumda rol aldığı karakterin gerekliliğini yapar. Gerçek hayatta çokta rastlanmayan genç kız ve kadın karakterlerinin sinemada adeta ete kemiğe bürünmüş halinin temsilidir. Oyunculuk tarzını kendi kendine geliştirir, iyi bir gözlemcidir ve aynı zamanda sezgi ve duyguları da kuvvetli olduğundan bunlar bu konuda kendisine çok yardımcı olur. *Türk Sinemasının başlı başına mitolojik bir imgesidir Filiz Akın. Temiz, ölçülü ve duyarlı oyunuyla en sıradan, beylik konuşmalarla*

kotarılmış karakter derinliği yok sanmış kahramanları bile sürükler götürürdü. O kahramanların bireysel sarsıntılarını, umarsızlıklarını, hayallerini kuşatıldığı Yeşilçam kalıpları içinde yaşatmaya çalışırdı (Çekirge 2014: 48).

Türk sinemasının 4 büyük kadın oyuncusundan biri olarak kabul edilen Akın, bu zamana kadar toplamda 125 projede rol aldı.

Filiz Akın 1975'te bir "Yumurcak" filmiyle veda etti sinemaya. Hiç gözünü arkada bırakmayarak... Erotik filmler dönemi sebep olmuştu biraz. Filiz Akın 1975'te "Yumurcak" adlı filmiyle vedasını gerçekleştirdi sinemaya. Hem de gözü arkada kalmadan. Seks furyası dönemi nedeniyle gelişti bu veda. Yine Ayşe Arman'a *"Aşk gibi bir şey, bir gün biteceğini biliyorsun"* diye anlatıyordu: *"Çok da sağlıklı bir karar oldu. Hiçbir zaman sinema bütün hayatımı kaplasın istemedim. Benim için aile de önemliydi. 17 yıl sürdü sinema, bitince de bitti."* (milliyet.com.tr).

Filiz Akın sinema hayatı ile ilgili, o dönemde istekli olmadığı halde başladığı başladıktan sonra sevdiği, sette herkesin ona çok iyi davrandığı, önemli rejisörlerin kendisine çok şey kattığını ifade ederken, sinemayı zirvede bırakmanın verdiği haklı gururu da es geçmiyor. Hayat boyu sağlıkla ilgili verdiği mücadelelerle güçlü kadın imgesini destekleyen sinemanın Avrupai yüzü Akın, sinema ile ilgili içinde bir ukde kalmadığını yaşamak istediği her şeyi yaşadığını söyler.

3.5.4. Fatma Girik

Yeşilçam'ın en önemli dört starından biri olan Fatma Girik "Erkek Fato" lakabıyla bilinir. O ne Şoray gibi bir sultan, ne Koçyiğit gibi narin, ne Akın gibi şehirli Avrupaidir. O kendisinin kanlı canlı bir halk kızı olduğunu söyler. Bu özelliğini de sinemaya gücü yettiği kadar aktarır ve sunar. Kendisine verilen tüm karakterleri başarıyla sergiler. Bunu kendine has olan doğayla gerçekleştirir. Zamanla deli dolu genç kız profilinden olgun bir kadın tipine geçerken bunu seyirciye göstermekte zorlanmaz, kendini her hali ile kabul ettirir (Scognamillo, 2010: 222).

Fatma Girik 12 Aralık 1943 tarihinde İstanbul Kocamustafapaşa'da dünyaya geldi. İlköğretimini Kocamustafapaşa 28. İlkokulu'nda gerçekleştirdi. Cağaloğlu Kız Lisesi'nde başladığı ortaokul eğitimini, ekonomik yetersizliklerden dolayı tamamlamadı. O dönemlerden itibaren annesiyle beraber gittiği setlerde oyunculuk

hayatına figüranlıkla başladı. İlk başrolünü, *Seyfi Havaeri'nin yönettiği Leke* (1957) filmiyle gerçekleştirdi. *Leke*'nin ardından 1958 yılında yönetmenliğini *Memduh Ün*'ün yaptığı *Murada Ereceğiz* filmi ile başrol oyuncululuğuna devam etti. İlk büyük ünlenişini ise yine *Memduh Ün*'ün yönettiği *Ölüm Peşimizde* ile yaptı (tsa.org.tr).

Leke filmi ile ilgili sorulan bir soruya şöyle yanıt verir Fatma Girik;

“Komşunuz film setlerine figürasyon götürürmüş, siz de annenizle gidermişsiniz. Çekim yaptığınız ilk günü hatırlıyor musunuz?”

“Kocamustafapaşa’da dört odalı bir evde otururduk. Verem Savaş Derneği’nin tam karşısında. Her odasında bir aile otururdu. Ön tarafta Yeni Sabah Gazetesi’nde çalışan biri otururdu, yanda biz, bir ihtiyar karı-koca, diğer odada bir hanımla oğlu. Evin tek tuvaleti vardı, herkes oraya girerdi. Sabah Gazetesi’nde çalışan figürasyon olarak setlere giderdi. Bizi de götürmeye başladı annemle. Sonra annem film setlerinden ayağımı kesip “Yeter artık ders çalışmıyorsun, okula gidiyorsun” dedi. Aslında ne yapıyorsun, tek göz odanın içinde oturuyorsun işte. Baktım bir gün Ahmet Tarık Tekçe geldi, yeni kurulmuş bir film şirketine götürdü beni. Sahibi de İranlı mıydı, neydi? Talat Gözbak vardı Clark Gable’a benzerdi. Onunla ‘Leke’ diye bir köy filmi çekmiştik. Yakacak taraflarında.” (aksam.com.tr).

Sinemaya girmiş her genç, güzel oyuncunun kariyerinde olduğu gibi fiziği ve tazeliği ile dikkat çekerken düşük bütçeli filmler çeken firmalardan teklifler alır. Önceleri yılda bir iki film çekerken bu sayı yıldan yıla artarak 6 daha sonra 11’i bulur. Yıldızlığa yükselmesinde Memduh Ün ile tanışıp uzun seneler süren bir ilişkiye girmesinin büyük etkisi olmuştur. Melodramlar, duygusal güldürüler, macera filmlerinde boy gösteren Fatma Girik, Sezer Sezin ya da Neriman Köksal gibi diğer meslektaşlarının aksine alışılmış bir “erkek kız” değildir. Canlandırdığı sekreter, züppe zengin, hostes ve diğerleri basit tiplerini aşarak onun doğallığıyla beslenir. Oyuncu olarak bir başka avantajı da memur yönetmenlerin yanında önemli yönetmenlerle de çalışmasıydı. Yeşilçam’ın altın çağı olan 1960’lar da beyaz perdeyi istila etmiştir. Bu bolluk içerisinde en büyük başarısını Atıf Yılmaz’ın Keşanlı Ali Destanı’nda göstererek 1965 İzmir Film Festivali’nde en başarılı kadın oyuncu ödülünü kazanır (Scognamillo, 2010: 222).

180’den fazla filmde rol aldı. İleriki yıllarında siyasete de atılan Fatma Girik bir süre Şişli Belediye Başkanlığı yaptı. Siyaset ve oyuncululuğun dışında kısa bir dönem

televizyon ekranlarında “Söz Fato” 'da adlı bir programın sunuculuğunu da yapmıştır (aksam.com.tr).

70’li yıllarda oynadığı filmler azalarak normal denecek sayıya ulaşır. Profesyonel olarak ünlü ve popüler olmasına yardımcı olan roller ve film türlerinden de kaçınmaz, artık anne rollerinden kaçınmadığı gibi. Yeşilçam’ın sarsıldığı 80’lerde Fatma Girik klasik çizgiyi izleyerek daha öncede yorumladığı tipleri yeniden yaratır; kapıcı, çamaşırcı, iş kadını, hatta robot olur, farklı anne karakterleri çizer ve dönemin en başarılı rolünü, “İraz Ana” rolüyle Şerif Gören ’in yönettiği “Yılanların Öcü” ’nde verir (Scognamillo, 2010: 222).

1960’lı ve 1970’li yıllarda Fikret Hakan’dan Suzan Avcı’ya, Yılmaz Köksal’dan Hülya Koçyiğit’e kadar birçok artist sinemadan sahneye geçti. 1968 yılında Girik de şarkıcılık kariyerine başlayarak büyük bir başarı elde etti. Ağuş / Aşka Şepke ve Aşk Düğümü / Su Sızmazdı Aramızdan isimli iki adet 45’lik çıkardı. Yine 1968’de rol aldığı Behçet Kemal Çağlar’ın romanından uyarlanan Ezo Gelin ile büyük başarı kazandı ve Anadolu kadınlarının sorunlarının işlendiği filmlerde rol almaya başladı. 70’li yıllarda kozmetik ve ev tekstili firmalarının reklam filmlerinde rol aldı. 1987’de Yeşilçam’da yaşanan kriz sonrası TRT dizisi olan Gönül Dostları ile televizyon ekranlarına geçiş yaptı (sadekadınlar.com).

Milliyet gazetesinde verdiği bir röportajında Fatma Girik canlandığı karakterlerle ilgili gelen soruyu şöyle cevaplandırır:

“Canlandırdığınız karakterlerle kadın meselelerine de ışık tuttunuz yıllar içinde. Bu tarz, derdi olan filmlerde rol almak sizin için ne ifade ediyordu? Kadınların günümüzdeki koşullarına baktığınızda o dönemde anlattığınız sorunlarda şu an bir iyileşme görüyor musunuz?”

“Biraz daha iyi galiba her şey derken, bir bakıyorsun ki hiçbir şey daha iyi değil. Şiddet, eşitsizlik, çocuk yaşta evlendirilme, aciz... O kadar fazla ki kadınların yaşadığı problemler... Eğitimsizlik en büyük problem. Kadınlar birey olduklarının farkında değiller. Farkına vardıklarında dünyalar değişir aslında ama bunu istemiyor egemen güçler ne yazık ki... Kadın halen parayla alınıp satılan bir varlık olarak görülüyor. Tıpkı Nazım’ın şiirindeki gibi: “Kimi der ki kadın Uzun kış gecelerinde yatmak içindir. Kimi der ki kadın Yeşil bir harman yerinde Dokuz zilli köçek gibi oynatmak içindir. Kimi der

ki hayalimdir, Boynumda taşıdığım vebalimdir. Kimi der ki hamur yoğuran. Kimi der ki çocuk doğuran. Ne o, ne bu, ne döşek, ne köçek, ne ayal, ne vebal. O benim kollarım, bacaklarım, başımdır. Yavrum, annem, karım, kız kardeşim, Hayat arkadaşımıdır.” (milliyet.com.tr).

1999 yılında televizyon dizilerinin gördüğü yoğun ilgi üzerine bu formattaki projelerde görülmeye başlayan oyuncu, Bize Ne Oldu? Benim İçin Ağlama ve Hasret gibi yapımlarda rol aldı. Fatma Girik 2001 yılında İstanbul Uluslararası Film Festivalinde onur ödülüne layık görüldü (biyografi.info).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM DÖNEMİ KADIN OYUNCULARI (YILDIZ OYUNCULAR) ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA BULGULAR VE YORUM

4.1 ARAŞTIRMANIN AMACI

Sinema çekildiği dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerini kendi bünyesinde taşır. Halkın eğlencesi olarak tanımlanan sinema ilerleyen zamanlarda eğlencelikten öte sektör konumuna geçer. Ticarileşen sinema sektöründe izleyici büyük önem taşır. Bölge işletmeciliği adı altında yapımcılarla işbirliği yapan kişiler gişeden elde edilen gelire göre çalışanlara pay verir. Gişe de izleyicinin beğenisi ile doğru orantılıdır. İzleyici kapitalist sistemin ortaya koyduğu güzellik ve karizma kavramlarının içini doldurmak için kendisine yıldız oyuncu yaratır. Yarattığı yıldız oyuncular sinema karakterleri olursa o sinema izlenir aksi durumda seyirci bulamaz. Dolayısıyla yapımcılar bölge işletmecileri ile anlaşırken önce oyuncuyu belirler. Yeşilçam dönemi son dönemlerine kadar yıldız oyuncu sinemasıydı. Dönemin kadın yıldız oyuncularını ise Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik'tir.

Bu bağlamda bu dört kadın star üzerine araştırmalar yapılarak dönemin kadın kimlikleri üzerinde bir takım bulgulara varılmıştır. Kadın oyuncuların sinemaya yasaklı olması rağmen bunu aşarak büyük ilerleme kat ettiklerinden, gelişen feminizm hareketleriyle seslerini daha da duyurduklarından o dönemde oyunculuktan öte kamera arkasında yönetmenlik yapmalarına kadar çeşitli gelişmelere değinilerek dönemde kadın oyuncuların bu gelişimini izlemek ve kültürel hayat kodlarının kadın oyuncular üzerinden nasıl aktarıldığını belirlemek amaç edinilmiştir. Aynı şekilde kadın oyunculara kamera arkasında nasıl davranıldığı kadın erkek ayrımının hangi derecede olduğu sorgulanmıştır. Türk Sinema tarihi içerisinde yer alan Yeşilçam Sineması diye adlandırılan dönemi inceleyip dönemin kadın oyuncularını ile ilgili oyunculuk ve rolleri üzerine çalışma yapılmıştır. Var olan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin Yeşilçam dönemine nasıl yansıdığı ve kadın oyuncularını nasıl etkilediği, aynı zamanda toplumsal kültürel ve ekonomik düzeyin oyunculuk üzerine nasıl etkiler oluşturduğu araştırılarak incelenip bir sonuca varılmıştır.

4.2 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma verilerin mülakat tekniğiyle toplandığı nitel bir araştırmadır. *Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür* (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Yani nitel araştırma gözlem, görüşme gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı bir araştırma türüdür. Araştırmada ki kadın oyuncular üzerinden birinci kişilerden gerçekçi bir söylem elde etmek için Hülya Koçyiğit ve Pınar Çekirge ile söyleşi ve röportajlar yapılmıştır. Nitel araştırma tekniklerinde sorulara cevap aranır. Bu soruların hedef kitleleri seçilen konuya göre belirlenir.

Nitel araştırma türünün gerçekliği belirtmesi belirlenen gerçeklere göre bir sonuca ulaşılması ve sonuçlarla ilgili farklı kuramlar üretme, anlamlar üretme, araştırmada ortaya çıkan sonuçları kolayca uygulama gibi avantajları olduğu söylenebilir (Kuş, 2003:89).

Nitel araştırma yöntemlerinde genelde üç tür veri toplanır: Bunlar; çevreyle ilgili bilgiler, süreçle ilgili bilgiler ve algılara ilişkin verilerdir. Algılara ilişkin veri toplamada araştırma grubuna dâhil olan bireylerin konuyla ilgili fikirleridir. Bu üç farklı uygulamada en çok tercih edilen görüşme, gözlem ve yazılı kaynakların incelenmesidir. Nitel yöntemde ise en çok görüşme tercih edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 40-41).

Araştırma kapsamında Türkan Şoray’ın kadın oyunculuk konusunda daha önceleri vermiş olduğu röportajlar derlenmiştir. ‘Başrolde Filiz Akın’ isimli kitabın yazarı Pınar Çekirge ile döneme özgü söyleşi gerçekleştirilmiş, Filiz Akın’la ilgili yöneltilen sorular cevaplandırılmıştır. Hülya Koçyiğit ile röportaj yapılarak araştırma bir takım sonuçlara ulaşmıştır. Bu isimler çalışmanın konusunu oluşturan kadın starlar üzerinden amaçsal örneklem tekniği ile belirlenmiştir. Yani çalışmanın sonuca ulaşmasında amaca uygun birimlerden seçimler yapılmıştır.

4.3 VERİLERİN TOPLANMASI

İki yıl boyunca kaynak araştırması yapılmış, konuyla ilgili bildiri, söyleşi, tez, makale, dergi ve kitaplar incelenerek internet kaynaklarına da yer verilmiştir. Yeşilçam döneminin kadın starları olarak bilinen dört büyük isimle ilgili oyunculukları sinema

hayatları ve kadın olarak yaşadıklarıyla ilgili veriler toplanarak çeşitli notlar çıkarılmıştır. Daha sonra bu kaynaklar belirli bir sıraya göre çalışmaya eklenmiştir.

4.4 BULGULAR VE YORUM

Hülya Koçyiğit'e yönlendirilen sorular, kadın oyuncu olmanın zorlukları ve erkeklerle olan farklılıklar üzerine belirlendi, dönemin şartları ile gelen cevaplar doğrultusunda o dönemde oyuncular arasında herhangi bir eşitsizlik olmadığı kadın ve erkeklerin eşit şartlar altında çalıştığı sonucuna ulaşılmıştır. Ve bu sonucu Pınar Çekirge ile yapılan söyleşide desteklemiştir. Ona göre erkek egemenliğinde olan sinema kadının sinemaya girmesiyle Cahide Sonku'larla yıkılır. Yıkılan bu algı ise Yeşilçam dönemi kadın starları ile taçlanır. Artık eril olmayan bir sinema vardır.

4.4.1 Hülya Koçyiğit Röportajı

Hülya Koçyiğit ile yapmış olduğumuz röportajda kendisi sürekli kadın erkek olarak ayrıştırdığım sorularıma kızsız da güzel bir sonuca vardık, aslında kadın ve erkek ona göre eşitti ve döneminde asla böyle bir ayrımcılıkla karşı karşıya kalmamıştı. Çünkü aslında var olan bir şey değildi bu ayrım tam tersinde şikâyetçi olan toplum tarafından yaratılan bir ötekileştirmeydi.

“1. Genel olarak içinde bulunduğunuz sektörü tanımlar mısınız?

-Sinema; aşkı ve tutkuyu içinde en yoğun halleri ile barındıran, büyük özveri gerektiren, meşakkatli bir sektör. Bir kültürü taşıyandır sinema. İnsanı, insana anlatır ama sinema, öyle herkesin heves edip de yapabileceği bir meslek değildir. Sinema eğitimidir, tanıtımdır. Sinema sadece bir eğlence aracı değil; sanatın kendisidir. Düşündürür, sorgular, yol gösterir, ayna tutar. 100 yılı aşkın süredir Türkiye’de sinema var. Belki bugüne kadar 5000 tane film çekildi. Ama hala arzu edilen sektör kurumsallaşması başılamadı. Uzun yıllar sadece iç piyasa için film üretilirken artık bu durumu değiştiren eğitilmiş, cesur gençlerimiz söz konusu. Teknolojinin sunduğu imkânları kullanan girişimci gençlerimizin göğüslerimizi kabartan işlere imza atmalarını görmek muhteşem bir duygu. Bugün sinema filmlerimiz önemli festivallerde dünya sinema otoriteleri tarafından kabul görüyor, ödüller kazanıyor. Yıllarca teknik imkânlardan uzak olan sinema, günümüzde gerek Kültür Bakanlığı, gerek özel

sponsorların destekleriyle dünya standartlarında ekipmanlarla çalışma imkânına sahip. Ancak bu imkânları daha da ileriye taşıyacak, geliştirecek, gelecek nesillere aktaracak kalifiye elemanların sayılarının çoğalması gerekmektedir.

2. Sektörde kadın olmanın zorlukları nelerdir? Kadın & Erkek oyuncu olmanın farkları nelerdir? Bu farklılıkları Yeşilçam dönemi ve günümüz ile karşılaştırsak neler söylersiniz?

-Kişisel olarak cinsiyet ayrımcılığı konusunda son derece hassasım ve böyle bir ayrımı kabul etmiyorum. Hayatın her alanında kadın ve erkek eşittir. İster sinema dünyasında olsun ister sanayide olsun, ister fabrikada olsun... Bila istisna her alanda kadın ve erkek eşittir. Aynı saygıyı, aynı değeri bulmalıdır. Keza sinema sektöründe kadına ve erkeğe ayrı muamele edildiğine şahit olmadım. Hatta sektörde kadınlara büyük bir hassaslıkla daha büyük yer verilmiş, daha saygı duyulmuştur. Kadınlar, erkelere kıyasla daha ön plana çıkarılmıştır. Bugün eğitilmiş genç kızlarımız belki de geçmişte olmadığı kadar sektörün -kameraman, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, yönetmen, kostüm danışmanı gibi- çeşitli alanlarında erkeklere oranla daha fazla yer almaktadırlar.

3. Ekonomi politik bağlamda sektörü değerlendirir misiniz? Yine kadın oyuncu olarak ekonomi politik farklılıklarını nasıl değerlendirirsiniz?

-Ekonomik olarak benim konumumdaki bir başrol oyuncusu kadın ve erkeğin gelir olarak birbirinden bir farkı yoktu, bugün de yok. Onun için kadın olduğun için daha az, erkek olduğun için daha fazla maaş alıyorsun gibi bir ayrım yok bizim sektörümüzde.

4. Sektördeki örgütlenme nasıl? Yeterli mi? Sizce nasıl olmalı?

Örgütlenme çok daha önceki yıllarda başladı. Çeşitli dernekler, vakıflar ve hatta sendika hayatımızı düzene koymaktaydı. Fakat maalesef ülkenin geçirdiği sosyal sorunlar örneğin darbe dönemlerinde sendikamız dağıtıldı. Örgütlenme bir süre için durakladı ama 80 sonrası tekrardan örgütlenmeye başladık. Özellikle Turgut Özal döneminde... Rahmetli Turgut Özal, inanılmaz bir öngörüye sahipti. Haklarımızın korunması adına dernek, meslek birliği, sendika kurmak için bizi yüreklendirip, teşvik etti. 80 sonrası güzel adımlar attık ancak bugün hala, bütün iyi niyete, gayrete, çabaya rağmen bir araya gelip 'bir' olmakta, 'biz' olmakta bir sıkıntımız söz konusu. Hâlbuki 'Bir elin nesi var, iki elin sesi var.' Bir araya geldiğimiz zaman sesimiz daha güçlü çıkacak ve devletten olan

taleplerimizi, beklentilerimizi daha güçlü dile getirebileceğimiz kanısındaydım. Örgütlenmenin böyle bir faydası var.

5. Bir kadın olarak oyunculuk mesleğinden memnun musunuz? Yaşamış olduğunuz bir anınızdan kısaca bahseder misiniz?

-Hala kadın diye soruyorsunuz, anlıyorum sizi çünkü siz bu konuyu işliyorsunuz tezinizde ama ben insan olarak bakıyorum hayata. Ve baktığım yerden çok mutluyum; çünkü ben; insanı, insana anlatıyorum. Empati kurmayı, doğayla başa çıkmayı, hayata karşı güçlü durmayı, hayal kurmayı, iyinin de kötünün de insanlar için olduğunu, paylaşmayı, dostluğu... Tüm bunları yaşatıp, anımsatarak onların ruhlarında, hafızalarında, düşünce yapılarında var olmaya çalışıyorum. 1963 yılında “Susuz Yaz” filmi ile başladığım sinema hayatımda yaklaşık 200’e yakın film yer alıyor. Hem keyifli hem de tehlikeli sayısız anılar birikmiş olduğunu fark ediyor insan geçmişe dönüp bakınca. Evet, gerçekten de başımdan birçok şey geçti... Her set, her seyirci ile buluşma başka bir tat, başka bir anı.

Sizinle, fiziksel acının yanında ruhen de acı çekmeme neden olan bir anımı paylaşacağım...

1969 yılındayız... Gülşah’ı dünyaya getirmişim... Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde “Cemile” adlı film ile en iyi kadın oyuncu ödülünü almışım... Yani her şey yolunda ve aynı günlerde “Rabia Hatun” adlı bir film çekmekteyiz.

Çekimler için Yedikule Zindanları’nda çalıştık. İş bittikten sonra gözlerimde kaşınma, sulanma ve batma hissettim. Çekim bittiğinde eve geri döndüm. Eşim beni görünce yüzümün neden bu denli yanık olduğunu sordu, kıpkırmızıydım. Ancak sebebini anlayamadığım tüm rahatsızlığım gece boyunca devam etti, ıstırabım çoğaldı. Bir müddet sonra görememeye başladım. Bir yandan büyük bir acı çekiyorum, bir yandan da görememenin verdiği panik içindeyim; kör mü oldum korkusu yaşıyorum... Gecenin bir yarısı, eş dost ricası ile bir göz doktorunun muayenesini açtırdık. Doktor bir süre sonra yeniden görebileceğimi söyledi. Ancak hala başıma ne geldiğinin farkında değildim.

Görüldüğü üzere Koçyiğit’inde ifade ettiği gibi zorlu şartlar aslında toplumsal cinsiyet bağlamında bir ayrıştırma yapmadan kadın ve erkek her oyuncu için geçerliydi.

Bu durumda onların döneminde özellikle Yeşilçam'ı içine alan dönemde kadınlara erkeklerin aksine daha önem gösterildiğini gözlemleyen açıklamalarla karşı karşıya kalmaktayız deyip Sayın Koçyiğit'in sözlerine devam ediyoruz.

Ertesi sabah durumu anlatmak ve çalışmamın imkânsız olduğunu söylemek için yapım şirketini aradım. Onlar da durumumu bildiklerini, rol arkadaşım Hüseyin Peyda'yı gece hastaneye kaldırdıklarını söylediler. Endişem daha da fazla artmaya başladı ve ne olduğunu sonunda yapımcıdan öğrendim... Çekim yaptığımız zindanı aydınlatma için kullanılan ultraviyole ışınları yayan cam meğerse kırılmış ve saatlerce bu zararlı ışınları gözümüze almışız. Bir hafta sonra, doktorun dediği gibi görmem normale döndü. Ancak Hüseyin Peyda benden daha kötü durumdaydı ve tek gözünü kaybetti... Ve sosyal güvenliğimizin olmadığı yıllarda bu ve buna benzer birçok kaza neticesinde, örgütlenip sosyal güvenlik şemsiyesinde sanatçıların toplanmasını sağladık.

6. Kadın olmanın avantajları ve dezavantajları deyip toparlarsak neler söyleyebilirsiniz?

-Sektöre baktığımızda az evvel de söylediğim gibi dezavantaj olarak söyleyebileceğim bir durum söz konusu değil. Ancak kadın olmanın bir avantajı varsa o da hiç şüphesiz 'anne' olmasıdır. Tarif edilemeyecek o duygu, bir kadının yaşadığı en güzel pozitif ayrımcılıktır. Duygularımızı içimizde saklamıyoruz. Erkeklerle nazaran daha rahat ağlayabiliyoruz. Ağlamayı güç kaybı olarak görmüyoruz. Kim bilir belki de ağladıkça daha da çok güçleniyoruz. Olaylarla başa çıkarken hemen yıkılmıyoruz. Bu da belki de aynı anda birçok şeyi düşünüp yoluna koyma yetimizdendir. *Bunların yanında maalesef az gelişmiş ya da gelişmiş ülkelerde örneklerini gördüğümüz şiddet, cinsel taciz söz konusu. Bu şiddet çalışma hayatında 'mobbing' olarak karşımıza çıkıyor. Ama tacize uğradığı halde sırf pozisyonunu kaybetmemek ya da o pozisyona girebilmek adına sektörün güçlü insanları tarafından taciz edilen kadınların, artık sustuklarını değil, bugün seslerini çıkarttıklarını biliyoruz. İşte bu geç kalınmış bir hareket. Bu her meslekte karşılanabilecek bir durum. Bugünün eğitimli genç nesli kendine güveniyor ve son derece güçlü. O yüzden bu tarz durumlara düşmeyeceklerini, karşı karşıya kalmaları durumunda da asla sessiz kalmayıp, gençlere bu şekilde örnek olacaklarını biliyorum."*

4.4.2 Pınar Çekirge Söyleşi

Filiz Akın sağlık problemleri nedeniyle sorularımı tam olarak cevaplandıramasa da, onun hem fanatik hayranı olan hem de kendisiyle ‘Başrolde Filiz Akın’ kitabıyla bir araya gelen yani Filiz Akın’ı çok yakından tanıyan Sayın Pınar Çekirge ile küçük bir söyleşi gerçekleştirme şansı yakaladım.

Yönelttiğim Filiz Hanım bir kadın olarak yapmış olduğu meslekten memnun muydu ve bizimle bir anısını paylaşabilir mi sorusuna, geçmiş söyleşilerinden derlediği bir cevapla şunları iletti: (Filiz Akın’ın cümleleriyle)

-Bu ülke bize çok şey verdi, sevgi ve saygı gördük. Film çekimlerini uzun süre önce bırakmış olmama rağmen hiç unutulmadığımı gördüm. O dönemlerde kaybolan masumiyet, çıkarsız sevgiler, İstanbul’un nostaljik görüntüleri hep bizlerle eşleştirildi. O dönemlerin filmlerindeki masalsı hava, doğrudan yüreğe sesleniyor olması önemliydi hiç kuşkusuz. Çok anım var; mesela bir gün bir hanımefendi geldi ve beni sizin kadar kimse sevemez diyerek yanında ki kız çocuğuna dönüp ismini söylemesini istedi, küçük kız Filiz cevabını verdi. Erkek çocuğa dönüp yine ismini söylemesini istedi, çocuk Akın diye yanıtladı. Bunlar inanın çok az insanın başına gelebilecek güzellikler. Ben bu dönemin oyuncusu olmaktan ve Türk halkının sevgisini kazanmaktan yana çok şanslı olduğumu düşünüyorum.

Sektörel anlamda kadın olmanın zorlukları nelerdir diye yönelttiğim bir soruya ise yine eski söyleşilerinden yola çıkarak Filiz Hanımın deyişiyle şunları aktardı:

-Bizler aslında projelerin yarattığı yıldız oyuncularız. Projede yer alan kahraman çok önem arz ederdi. Sinemada ilk yıllarda genelde erkek kahramanların öne çıktığı filmlerde yer aldım. Sonrasında Fadime, Çıtkırıldım gibi kadın karakterlere odaklı filmlerde oynadım. Bizlerin esas izleyicisi ailelerdi. Der ve ekler;

- Sinemaya başladığım yıllarda henüz sinema tam bir sektör halinde değildi. Yöneten sineması yerine star, yıldız oyuncu filmleri çekiliyordu. Bölge işletmeciliği vardı senaryoları ve oyuncularını onlar belirliyordu. Dönemde seyirci tarafından ilgi gören filmlere benzer filmler tekrar tekrar çekiliyordu.

Pınar Çekirge ise konuyla ilgili şunları aktardı:

“Şoray, Koçyiğit, Akın özellikle kadın izleyiciye hitap ediyordu. Onlar bir tür azize olarak görülüyordu. Cahide Sonku, Belgin Doruk, Neriman Köksal’ın ardından bahsettiğiniz 4 büyük star sinema ekranlarında kendini gösterirken bugün bile adından söz ettiren başarılı isimler halindedirler. Dönemde bağlı bulunulan film şirketleriyle belirli sözleşmeleri mevcuttur starların, mesela Akın bir dönem erkek oyuncuların odak noktasında olduğu filmlerde rol aldı, bir tür joker oyuncu gibi. Ancak Çıtkırıldım, Reyhan, Cambazhane Gülü, Filiz Akın için yapılmış projelerden birkaçıdır. Başlangıçta erkek oyuncuların öne çıktığı filmler hakim olmasına rağmen ismini saydığım ilk kadın starlar ve 4 yapraklı yonca kadın olarak önemlerini ortaya koydular.

Dönemin film işleyişi hakkında bilgi verebilir misiniz?

-Starlar arasında rekabet yok çünkü hepsi sevilen belli bir hayran kitlesi olan isimler. O dönemde sansür nedeniyle özgür sinema yapılamıyor, negatif film ithali sorunlu olduğundan filmler neredeyse provasız çekiliyor. Starlar ilah gibi algılandığından dolayı halk üzerinde tılsımlı bir etkiye sahipler. Olumsuz olarak teknik yetersizlikleri gösterebiliriz.

-Erkek egemen sinemada Cahide Sonku, Belgin Doruk kendilerine yer açtılar ve sonrasında Şoray, Akın, Koçyiğit ve Girik ile beraber bu yer güçlendi. Örneğin ünlü Şoray kanunlarında şöyle bir madde vardır: Türkan Şoray ismi afişlerin en başına en üstüne yazılacaktır.”

4.4.3 Türkan Şoray’ın Röportajlarından Derleme

Şoray’ın röportajlarından kadın oyuncu olmak ile ilgili derleme olarak seçtiğim bölümler:

Feridun Andaç sorar: Kadınların çektikleri acıları yansıtan birçok film yaptınız. Toplumdaki gelişmelere paralel olarak kadınların acılarında azalma oldu mu sizce?

-Hazal, Berdel, Sultan Gelin ve Yılanı Öldürseler gibi filmler hep kadının çilesini anlatan filmlerdir. Bu filmleri çekerken aslında bir oyuncu gibi değil o acıyı yaşayan biri gibiydim der Şoray. Çünkü ben önceden gidip o acıları yaşayan kadınları gördüm onlarla görüştim onlar bunu kader olarak kabullenmişlerdi. Ancak bu kadınların içinde bunları kabul etmeyip güçlü ve mücadeleci olanlarda elbette vardı. Ve ben Berdel’de bunlardan birini canlandırdım. Oradaki kadın karakter kendi hakkı için mücadele veriyordu. Bugün

ise artık çağdaş kadınlar göz önünde. Eğitimli belli bir kariyere sahip ve sosyal hayatta sözü geçen kadınlar. Bu kadınlarında sorunları var. Aile içi şiddet giderek arttı bu kadınların büyük sorunu. Bu aile içi şiddete maruz kalan kadınlarında filminin yapılması lazım. Kendi problemlerim ve ekonomik durumdan ötürü mesleğimi ihmal ediyor bunun içinde üzülüyorum der Şoray Andaç'ın bu sorusuna yanıt olarak (Andaç, 2017: 167-168).

“Son dönem filmlerinize baktığımızda dönemin kadın söyleminin iyice öne çıktığını görüyoruz. Kadının konumu, kimlik arayışı eksenindeki sorunları konu edinen filmlerde oynadınız. “Kadın duyarlılığı” edebiyatta hep tartışıldı. Sinemada da böyle bir duyarlılığın olabileceğine inanıyor musunuz? Örneğin bir kadın yönetmenle erkek yönetmenin çektiği filmlerde bu gözlenebilir mi?”

“-Mutlaka. Edebiyatla sinema birbirinden ayrılmaz. Neyi anlatıyoruz; insanı, hayatı... O zaman edebiyatta böyleyse sinemada kaçınılmaz olarak böyle diyebilirim. Evet, ona da katılıyorum. Yaşamda kadın erkeğe göre daha duyarlı, duygusalsa; bu böyle kabul ediliyorsa, ortaya konulan bir ürüne de böyle yansıyacaktır. Erkeklerle haksızlık etmeyelim; duyarsız, duygusuzlar demek değil bu tabii.”

“Star tanımlamasından neden hoşlanmıyorsunuz? Size star denmesini neden istemiyorsunuz?”

-Star lafını katiyen kabul etmiyorum, yakıştırılmış bazı sıfatlar da tamamen benim dışımda geliştirilmiş sıfatlardır. Ben star falan değilim, ben emekçiyim. Çünkü sırça köşklere oturmuyorum, öyle bir dünyam da yok. Öyle olsaydı eğer o sırça köşkten çıkıp duraktaki insanları gördüğümde rahatsızlık duyardım. Keşke imkânınız olsa da film setlerine gelseniz. Türkiye’de filmler kolay çekilmiyor. O kadar zor şartlarda film çekiliyor ki bilemezsiniz. Ben bir film çekiminde boynumu kırdım. Hayatım boyu felç olabilirdim ama o ata binmek ve sırtınızda tüfek dörtümla gitmek zorundasınız. Aynı şekilde örneğin Gazi Kadın filminde sabahın yedisinde sıcacık otelimizden çıkıyorduk, Gerede de karların içinde akşam yediye kadar sahneler çekiyorduk. Türkiye’de yurtdışında olduğu gibi deniz sahnesinde ısıtılmış havuza girmiyorsunuz, kış ortasında denize giriyorsunuz, sabahlara kadar sizi hortumla ıslatıyorlar. Mesai kavramı diye bir şey yok (Andaç; 2017: 98, 161, 167).

Ercan Akarsu kitabında Türkan Şoray’a sorar: Türkan Hanım, “Acımasız ve aldatıcı” diye anılan Yeşilçam Sokağı’nın sizde bıraktığı hisler nelerdir?

-Yeşilçam sineması erkek egemen bir toplumdur. Önce kadın, sonra oyuncu olarak bu dünyada var olabilmek için mücadeleler gerekiyordu. Kişiliğinizle, davranışlarınızla, mesleğinize bağlılığınızla saygı uyandırmak zorundasınız. Seçici olup doğru kararlar vererek iyi senaryolarda oynamak, iş disiplinine sahip olmak, kaprisli olmamak ve de filmlerde oyuncu olarak beğenilen bir performans sergilemek... Tüm bu özellikleri taşırsanız, Yeşilçam dünyasında kendinizi kabul ettirirsiniz (Akarsu, 2014: 16-17).

Sözleriyle aslında Yeşilçam'ın erkek egemenliğinden yavaş yavaş çıkarak kadın oyuncularla ve teknik ekiple nasıl ilerleme gösterdiğini bir nevi göstermiş olur. Kendisinin de o dönemin zor şartlarında ayakta durduğunu ve bunu belli kurallara bağlı olarak gerçekleştiğini ifade eder.

Zaman içinde bu özelliklere sahip olmak adına uğraştım ve başarılı oldum. Yaptığınız küçük bir hata unutulmanıza hatta silinip yok olmanıza yol açar. Bu yüzden yıllardır korkular, endişeler yaşadım. Sorumluluk duygusunu hep taşıdım; kendime, sinemaya ve topluma... Mücadele verdikçe sinemaya bağlandım. Adeta hayatımı adadım ve gün geçtikçe yaşam tarzımı ve kendimi en iyi ifade ettiğim sinema, hayatımın tek mutluluk kaynağı oldu. Sinemanın ve Yeşilçam'ın bende bıraktığı his; tarifi imkânsız mutluluktur (Akarsu, 2014: 16-17).

Türkan Şoray son zamanlarda fanatik hayranı olan Yağız ile birlikte “Ot” ve “Mikrop” dergilerine röportajlar vermiştir.

“Ot dergisinde “Ömrüm film setlerinde geçti. Gözlerimi kapatıp anılara daldığımda; setlerdeki dostluklar, paylaşma duygusu, birbirimize duyduğumuz güven... Sete gelen ekmeği birlikte yemek, tehlikeli sahnelerde tüm ekibin fedakârca çabaları, her sabah çekime başlamadan herkesin sevgiyle selamlaşmasını unutamıyorum. Günümüz yönetmenleri özgün filmler çekiyor. Sansür derdi yok. Gelişmiş teknolojilerden yararlanıyorlar. Finans sorunu yok. Rahatlıkla kişisel filmlerini çekiyorlar. Yeşilçam sinemasından aldıkları mirası devam ettiriyorlar” (Ot, 2019: 4-5).

Mikrop dergisinde yönetmenliği ve yine kadınlarla ilgili olan birkaç soru cevap var.

Beş film yönettiniz, o dönemlerde yönetmenlik yapacağınız ilk duyulduğunda aldığınız tepkiler nelerdi?

-Aslına bakılırsa, bir kadın olarak çok zorlu bir süreçti... Cinsiyet ayrımcılığı o yıllarda bizzat yaşadığım olguydu. Sette tek kadını, benden başka bir tane daha kadın yok. İnsanların gözündeki küçümser bakışı çok iyi anlayabiliyorum. Ama bu, o dönemlerde sadece bizim ülkemizde vardı sanki çünkü yine aynı dönemlere denk düşen Sovyetler 'de rol adlığım Ferhat ile Şirin de ışık tutan, kablo taşıyan set arkası ekibinin yarısından çoğu kadındı. O dönemlerde bizim ülkemizde yönetmenler, senaristler, set işçileri hep erkeklerden oluşuyordu. Yani bizde erkek egemenliği vardı. Fakat tüm bunlara rağmen iyi ki böyle bir deneyim içerisinde bulunmuşum. Ve tüm kalbimle söylüyorum; her oyuncunun, yönetmenin yüklendiği sorumluluğu anlaması için bir kere yönetmenlik yapması gerekir.

Cinsiyet olgusuna boyun eğmediğini çalışıp kendi ayakları üzerinde durduğunu toplumdaki tüm kadınların ezilen sınıfı oluşturmadığını aslında çalışan bir kesiminde var olduğunu ve bunu yansıtmak istediğini dile getirir. Film hayatına devam etseydi eğer bu dönemde emekçi kadını canlandırmak istediğini söyler. Buradan da anlaşılır ki aslında zamanla cinsiyetçilik kavramı ülkemizde de aşılar ve bu sinema sektörüne yansır.

“Kadınlar demişken milyonların gözünde “dünyanın en güzel kadını” olarak nitelendirilen size toplumdaki kadını sormazsak elbette olmaz. Sizce Türkiye’de kadın olmak nasıl bir olgu? Türkan Şoray’ın elinde sihirli bir değnek olsa kadınlar için ne yapardı?”

“– Ben dünyanın en güzel kadını falan değilim. Bana sinemada yıllarca güzel kadın karakterlerini oynattıkları için, seyircinin gözünde böyle bir algı yerleşmiş olsa gerek. Türkiye’de kadın olma konusuna gelince; ben kadın olduğum için çok memnunum. Ama ben sinema oyuncusu olmak gibi bir avantajla kadını. Buna rağmen bu konumla birçok zorlukla elbette karşılaştım. Ama genelinde Türkiye’de kadın olmak gerçekten zor. Kadın cinayetleri, kadına taciz, ikinci sınıf muamelesi, eşitsizlik zirvede. Elimde bir değnek olsa, eğitim için kullanırdım. Özellikle kırsal kesimdeki kız çocuklarımızın eğitimi.”

“Ya feminizm? Bizler sizi bazı rollerinizde çok büyük feminizm tiplerleriyle izledik. On Kadın, Sultan ve dahası...”

“–Öncelikle şunu söyleyeyim günümüzde feminizmi çok yanlış anlayanlar başka yerlere çekenler var feminizm aslında kadın erkek eşitliği öngörüyor. Yani kadın ve erkek omuz omuza. Ne kadınlarımız bir adım önde ne erkeklerimiz. Tamamen eşitlik akımı.

Bizlerde filmlerimizde biraz da olsa bunu yansıtabildiysek ne mutlu bizlere ne mutlu sinemamıza...” (Yılmaz, 2019: 6).

Türkan Şoray kendi yazmış olduğu kitabında oyunculuğa başlama yıllarını yaşadıklarını yönetmenlerle ilişkisini sinema dünyasını anlatmış sonuç bölümünde iste sinemaya hitaben bir teşekkür yazısı yazmıştır.



SONUÇ

Türk sinemasının özellikle 65 ve 70 seneleri arasındaki dönemi önemlidir. Bu dönemlerde sinemada film üretimleri artmıştır. Artan film üretimi toplumla sinema arasında dönemsel etkileşimlere sebep olmuştur. Sinemada toplumsal durumlarla şekil almaya başlamıştır. Bu dönemde yaşanan göçlerle birlikte kırsal yaşam kentsel yaşama geçiş yapmıştır. Bu dönem aynı zamanda Türk insanın ne istediğini bildiği bir dönem olarak lanse edilmelidir. Dönemin en önemli yıldızların 60'larda başlayan şöhretleri bu dönemle artık netlik kazanmıştır. Türk sinemasına ve özellikle Yeşilçam Dönemine damga vuran bu dört kadın starın kadın izleyici üzerindeki etkisi bu dönemde oldukça artmıştır. Kadın starlar kimi zaman masum bir kadın kimi zaman eşine sadık bir kadın kimi zaman çocuklarından başka bir şey düşünemeyen bir anne kimi zamanda kötü yola düşen bir kadını canlandırarak toplumun yansımalarını karakterize etmiştir. Bu karakterler ülkenin yaşadığı değişim ve dönüşümle şekillenerek artık sadece ezilen kadının değil aynı zamanda kendi ayakları üzerinde duran, kamusal alana çıkan özel alanada hapsolmayan emekçi kadın figürlerinin de yansımalarının gösterildiği zaman dilimi olarak dikkat çeker. Kadın oyuncular bu karakterleri oynamayı kendileri seçer. Çünkü karakter ve seyirci arasında duygusal bir bağ kurulmuştur. Kadın oyuncuların farklılaştırdığı bu karakterler aslında eril bakış açısından çıkıp kadın bir bakış açısı ile şekillendiğinin göstergesidir. Önceleri kamusal bir alan olan sinemada kendine yer edinemeyen kadın ünlü kadın yıldızların toplum tarafından benimsemesiyle kendine hem oyuncu olarak hem yönetmen hem yapımcı olarak yer bulmuştur. Özel hayatta edilgen konumda olan kadın artık kamusal alanda etken bir konuma geçip filmler yönetip istedikleri kadın karakterlerini beyaz perdeye taşımışlardır. Yani sinema sektörü başlarda erkeklerin egemenliğinde olsa da gelişen ve değişen toplumsal yapıyla artık bu egemenlikten kurtulmuştur. İstatiksel bir veri değerlendirmesiyle yine tam anlamıyla istenilen kadın hakimiyetine ulaşılmasa da, içinde bulunulan zaman dilimi ile sinemanın ilk yılları karşılaştırmasında sinema sektöründe çalışan kadınların lehine gelişmeler yadsınamaz bir gerçektir.

Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan 1960'lı yıllardan 80'lere kadar olan süreçte sinemada oyuncu olarak kendini gösteren kadın oyuncular incelenmiştir. Sahneye çıkan ilk kadın oyuncudan günümüzde hala isimlerinden star olarak bahsedilen Türkan Şoray,

Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Fatma Girik' e kadar olan kadın oyuncuların özellikle kamera arkasında neler yaşadıklarına, dönemlerindeki oyuncu karakterlerinin ne şekilde geliştiğine, bu şekillenen karakterlerin toplumdaki kadın algısıyla paralel olup olmadığına bakılarak genel olarak şu sonuçlara varılmıştır.

İzleyici beyaz perde de kendi yaşamını, kültürünü, geleneklerini, içinde bulunduğu toplumsal koşulları izlemek ister. Sinema ile ilgilenenlerde bu istekleri karşılamak amacıyla ortaya farklı türlerde karakterler koyar. Seyircinin arzına yönelik olan bu karakterler sinemada uzun yıllar tutunur. Ve büyük kitlelere hitap eder. Böylece dönem kendi starını kendisini oluşturur, seyirci sinemaya konudan öte yarattığı ve çok sevdiği star oyuncuyu görmeye gider.

Türk Sineması'nda oluşan toplumsal değişimler zincirleme olarak toplumsal cinsiyet rollerini bunların gelenek yapısını ve modern rollerinin de birlikte değerlendirildiğini aynı zamanda geleneksel cinsiyet rollerinin sorgulanır hal aldığını ve bu şekilde değişen gelişen bir sinemanın varlığından söz etmek mümkündür. Çünkü gelişen bu roller sinemaya da bu şekilde aktarılmıştır. Var olan kitle iletişim araçları gibi sinema sektöründe de toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde değişimler kendini gösterir. Zaten sinema genel olarak bir toplumun hayata bakışını yaşam standartlarını kültürel norm ve değerlerini inanışlarını belirli referans değerleriyle seyirciye sunar. Yani kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada da toplumsal cinsiyetin varlığı ve değişimi ile ilgili gösterimlerin olduğu ve bu hakla halkın bakış açısına göre yansıdığını söylemek doğru olacaktır.

Toplumsal cinsiyet anlamında Türkiye'de dönüm noktası zamanları Cumhuriyet dönemleri olarak adlandırılabilir. Bu dönemlerde cinsiyet rolleri geleneksel kalıplar kentli kısım içinde yok olarak çağdaş statülere yönelmiş, kadınlar ve erkekler için yeni imajlar oluşmuştur. Bu dönemlerde de yine Türk Sineması'nda toplumsal yaşamda var olan toplumsal cinsiyet rollerinin yansımalarına rastlanmıştır. Türkiye için önemli noktalardan birisi olan 50'li senelerden 80'li senelere kadar olan süreçte, köyden kente göçler, çok partili döneme geçiş, 60 ihtilali benzeri farklı ve önemli toplumsal olaylar yine toplumsal cinsiyet kavramlarına da yansımıştır. Özellikle köyden kente göçlerle kadın ve erkek rollerinde birtakım değişimler gözlemlenir. Artık kadınların kamusal alana çıktığı görülür. Kadınların iş hayatına atılmasıyla birlikte ise aile içindeki saygınlık durumu ve

karar mekanizması değişikliğe uğramıştır. Aile içindeki sınıflaşma çözümlemeye adım atmaktadır bu çözümlemelerde sinemadaki kadın oyuncularla eşleşmektedir. Artık sinemada kadınlar yasaklı değildir rahat bir şekilde sinema filmlerinde rol alırlar. Hatta ilerleyen dönemlerde Şoray kanunlarında ki madde bu olayın ne kadar gelişme gösterdiğinin kanıtı olacaktır. Maddeye göre sinema afişlerinde Şoray ismi en üste yazılacaktır.

Günümüzde ise kadının özel alandan çıkıp kamusal alandaki ekonomik faaliyetlere katılımı büyük ölçüde artış göstermektedir. Kadının sadece eğitim ve iş hayatına atılması ile özgürleşeceğini savunan düşüncenin aksine bu çalışma, özel alandaki cinsiyete dayalı iş bölümü yıkılmadan ekonomik faaliyete katılan kadınların özgürleşemediğini, daha da fazla iş yüküne maruz kaldığını ve toplumsal hayatın çeşitli alanlarından dışlandıklarını göstermiştir (Öztür,2019:5).

Sinemanın ilk yıllarında toplumda ataerkil söz konusuydu o nedenle gerçek hayatta kadınlar ezilen hor görülen karakterler olmuştu dolayısıyla o dönemde bu karakterler sinemaya da bu şekilde yansımıştı. Hatta bir dönem Müslüman kadınların sinemada rol alması yasaktı. Daha sonra Neyyire Neyir’lerle durum değişti. Sinema Cahide Sonku, Belgin Doruk gibi önemli starlarını yarattı. Yine klişe olan karakterlere yer verilse de artık kadın sinemada kendine yer edinmişti. Yeşilçam dönemiyle Türkiye’nin en önemli dört büyük starı hayatımıza girer. Sevgili Hülya Koçyiğit ile geçen söylemişiz de kadın erkek ayrımı olmadığına beni inandırdı. Hatta kadınlara daha çok önem verilir daha el üstünde tutulurdu. Biz kamera arkasında çok rahattık asla ezilmedik, asla bir erkek güzü baskısı hissetmedik üzerimizde dedi. Şoray kendi döneminde cinsiyet ayrımcılığının sektörde kadın ve erkek eleman sayısı kıyaslamasıyla yapıp, aslında o dönemde Türkiye’ cinsiyet ayrımcılığı vardı çünkü sette neredeyse tek kadın oyuncu bendim bunun ezikliğini hissetmemek imkânsızdı gibi cümleler kurdu. Hatta aynı dönemde rol için gitmiş olduğu Sovyetlerde setlerde birçok kadının çalıştığını görüp bu ayrımın ülkemizde bariz olduğunu belirterek bu noktada Hülya Koçyiğit’in sözlerinden ayrılır. Yine sevgili Türkan Şoray’da zamanla bu ayrımın azaldığını rol aldığı kadınların dönemi yansıttığını fakat şimdi bir sinema projesi olsa orada çalışan ekonomik gücü elinde olan güçlü kadın karakteri canlandırmak istediğini söyler. Hülya Koçyiğit her ne kadar röportaj esnasında kadın erkek ayrımı olmadığını bunu sektörde hiç görmediğini söylese de Şoray ilk dönemler için bunun aksi bir ifadeyi kullanmıştır. Ama zamanla kendisi de cinsiyetçi

ayrımın önüne geçildiğini ve bunun önce toplumda sonra toplumun aynası olan sinemada görüntülendiğini dile getirir. Filiz Akın için Sayın Pınar Çekirge ile olan görüşmemde ise, erkek egemen sinemanın kadın starlarla yavaş yavaş yok olduğunu dönemin dört büyük starıyla ise bu algının artık ortadan kalktığını söyler. Ki Türkan Şoray ilk kez ‘Dönüş’ filminin yönetmenlik koltuğuna oturduğunda ekibin hep erkek olduğu için bu işi yapamayacağından korktuğunu, yapamazsın diye söylemeler duyduktan sonra işine dört elle sarılarak üstesinden geldiğini ve artık kadın sayısının kamera arkasında da çok olması gerektiğini vurgular. Yıldız oyuncu olgusuyla ve kadınların artık kamera arkasına da geçmesiyle eril olmayan bir sinemanın varlığından söz etmek mümkün olmuştur.

Toparlayacak olursak, Yeşilçam döneminde kadın oyuncuların toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi sonucunda, dönemlerin değerlerinin kadın oyuncular üzerindeki etkilerini görmekteyiz. Sinemanın Türkiye’ye geldiği dönemlerde yasaklı olan kadın oyuncuların ilerleyen zamanlarda toplumunda içinde bulunduğu şartlarının değişimiyle birlikte adından söz ettiren kadın starların varlığının gün geçtikçe güçlendiğini gözlemliyoruz. İncelenen literatür bağlamında kadın oyuncuların daha çok sinema karakterleri üzerinde durulduğu gerçek hayatta hangi toplumsal sorunlarla baş ettikleri ya da toplumsal cinsiyet bağlamında neler düşündükleri kendilerini nasıl kabul ettirdiklerine değin herhangi bir çalışmanın olmadığı gözlemlenmiştir. Bu tezin diğer çalışmalardan farkı olarak film çözümlemeleri ya da karakter çözümlemeleri üzerinde durmayıp, asıl kişilerle kadın oyuncularla bütünleştiğini söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil bir düzende yaşayan toplumların kadınları sinemada görmek istememesinden, dört büyük star olarak anılan Şoray, Koçyiğit, Girik ve Akın’ın kendini tam olarak ispat ettirdikleri filmlerle bu yargıların üstesinden geldikleri gözlemlenir. Dört stardan önce ise sinemada kadın oyuncu imajı Cahide Sonku dönemiyle yıkılır. Toplumun kendini değiştirip dönüştürmesi ile kabul gördüğü ve hatta ilahlaştırdığı isimlerdir onlar. Onların olmadığı filmler izlenmez, görmek istedikleri kadın karakterleri izlemek için sinemaya gidenlerin yoğunlaştığı dönemler gelmişti. O dönemler için Koçyiğit kendisini Türk halkı ile çok samimi bir iletişim kurduğunu o dönemde kadın oyuncuların hepsinin toplumda yerinin ayrı olduğundan bahseder.

İlk zamanlar toplumsal yapıdan dolayı oluşturulan katı toplumsal cinsiyet kuralları sinema dünyasına da yansımış, kadın oyuncuların sahnelerde olması engellenmiş ancak sonrasında gelişen birtakım toplumsal olaylarla erkek egemenliğindeki toplum daha eşitçi

duruma gelerek artık kadınlarında sahnesini izlemeye başlamıştır. Ki zaten kadınlar toplumda her sektörde söz sahibi olur konuma gelir ve bu aile içine de yansır. Sinemanın toplumsal cinsiyet bağlamında kadın oyuncular üzerindeki araştırmaları yaparken aynı zamanda ekonomi ve kültürel boyutunun eleştirel olarak incelenmesini, eleştirel ekonomi politik ideolojik gibi birçok farklı bakış açısından ele alınarak incelenecek bir konu olduğunu belirtirim.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abisel, N. (1994). *Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz? Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Acar, B. (2016). *Türk Sinemasında 100 Unutulmaz Karakter*. İstanbul: Sena Ofset.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Say Yayınları.
- Akarsu, E. (2014). *50 Yıllık Aşk Türkan Şoray*. Ankara: Esen Kitap.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Andaç, F. (2017). *Türkan Şoray ile Yüz Yüze (4.Baskı)*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- Ayça, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Bayraktar, E. (1974). *Gerçek Sinema Dergisi*. Zafer Matbaacılık.
- Carter, D. (2011). *Oyunculuk Sanatı ve Bu Sanatta Ustalaşmak*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çekirge, P. (2014). *Başrolde Filiz Akın*. İstanbul: Altın Bilek Yayınları
- Devar, H. (1989). *Gender Blending/Confronting The Limits of Duality. Indiana Polis. Indiana University*
- Dinçer, S. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık.

- Dmytryk, E. ve Dmytryk J. (2007). *Sinemada Yönetmenlik-Oyunculuk-Kurgu*. (Çev.: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları, 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dönmez Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. (Çev.: Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Tasları (2. Basım)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2009). *Filiz Akın 21*. Ankara: Film Festivali Yayınları.
- Güneş, A. ve Aytaç İ. D. (2004). *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kara, M. (2003). *Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler*. Ankara: An Yayıncılık.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kurosawa, A. (1994). *Kurbağa Yağı Satıcısı*. (Çev.: Deniz Egemen) İstanbul: Afa Yayınları.
- Kuruoğlu H. ve Aydın B. (2014). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*. Ankara: Detay Yayınları.
- Kuş, E. (2003). *Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kuyucuk, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Milli Eğitim Bakanlığı Radyo Televizyon. (2011). *Türk Sineması*. Ankara.
- Onaran, Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, Ş. (1999). *Türk Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oruç, K. (2014). *Sinema ve Tiyatro Oyunculuğu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasına Damga Vuran On Kadın*. İstanbul: Broy Yayınları
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.

- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Özön, N. (1966). *Sinemanın El Kitabı*. İstanbul: Elif Kitabevi.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: TSD Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya I.Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. R. (2011). “Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak”. S. Sancar (Der.), *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a Armağan, ss. 659-679) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Rice, P. (1996). *Intimate Relationships, Marriages, and Families (3. Edition)*. California: Oxford University Press.
- Sekmeç, A. (2012). *Filmleriyle Türkan Şoray*. Malatya: Malatya Film Festivali Yayınları.
- Silan, B. (2005). *Dört Yapraklı Yonca*, İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Şener, S. (1974). *Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı*. Ankara: A.Ü. Basımevi.
- Truckker, P. (2010). *TV- Sinema Oyunculuk Sırları*. İstanbul: FGP Yayıncılık.
- Ün, M. (2009). *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı)*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yüksel N.A. (2001). *Tarkan: Yıldız Olgusu*. İstanbul: Çivi Yazıları Yayınevi.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. Ankara: Eğiten Kitap.

BİLDİRİ VE MAKALELER

- Agocuk, P. (2015). “Türk Sineması’nda Melodram: ‘Seven Ne Yapmaz’ Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (40), 562-576.
- Akpınar, Ş. (2015). “Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği”. *Turkish Studies*, 10, 61-80.
- Aktaş G. (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*.
- Ayça, E. (1992). “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”. *Kurgu Dergisi*, 11 (19), 117-133.
- Ayça, E. (1989). “Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya”. *Gösteri Dergisi*, Sayı: 98.
- Bayrak, T. (2014). “Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık”. *Online Tasarım, Sanat ve İletişim Dergisi*, 4 (2), 105-122.
- Boyacıoğlu, F. (2010). Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Buğdaylı, H. (2015). “Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği”. *Marmara İletişim Dergisi*, 23, 95-109.
- Büyükbakkal C. (2007). Medyada Kadın Olgusu. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*.
- Çakmak, F. (2011). “Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam”. *Sanat Dergisi*, 17, 31-38.
- Çapan, S. (1992). “Türk Sinemasının “Sultanı” Türkan Şoray”. *SkyLife Dergisi*, Aralık Sayısı.
- Çetin Erus, Z. ve Gürkan, H. (2012). “Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış”. *Selçuk İletişim Dergisi*, 7 (3), 206-217.
- Doğan, E. (2010). “Nijat Özön ve Türk Sinema Tarih Yazıcılığı”. *Folklor/Edebiyat*, 16 (61), 193-211.

- Duyan, Y. (2013). “1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfıye Üzerine Bir İnceleme” [Bildiri]. II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design, Famagusta – North Cyprus.
- Elçi, E. (2011). “Türkiye’de ‘Kadın Olmak’ Söylemi: Kadınlarla Yapılmış Bir Söylem Çalışması”. *Beykent Üniversite Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 31, 1-28.
- Elmacı, T. (2017). “Türk Sineması’nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emegi Meselesi: Zerre Filmi Örneği”. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 7 (3), 506-520.
- Elmacı, T. (2011). “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi”. *Gazi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33, 185-202.
- Ersoy, E. (2009). Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2.
- Esen, H. ve Kayador, V. (2009). “Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji”. *Selçuk İletişim*, 6 (1), 154-171.
- Eşitti, Ş. ve Işık, M. (2015). “Türk Sineması’nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona”. *Kadın/Woman 2000*, 16 (1): 119-141.
- Evren, B. (2013). “Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler Bırak Çocuk Oynasın”. *Hayal Perdesi*, 37, 72-76.
- Hacıoğlu Deniz, M. ve Haykır Hobikoğlu, E. (2012) “Cinsiyete Göre Gelişme Endeksi Çerçevesinde Kadın İstihdamının Ekonomik Değerlendirmesi: Türkiye Örneği” [Bildiri]. International Conference on Eurasian Economies 2012, SESSION 1B: Büyüme ve Gelişme I, İstanbul Üniversitesi.
- İlbuğa, E. U. (2018). “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları”. *Selçuk İletişim*, 11 (2): 292-320.
- Kadayıfçı, A. ve Gedik, E. (2016). “Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı”. *Fikir ve Kültür Dergisi*, 24, 126-135.
- Kaplan, N. (2003). “Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2 (4), 149-173.

- Kaymaz, Ş. (2010). Çağdaş Uygarlığın Mihenk Taşı: Türkiye’de Kadının Toplumsal Konumu. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 333-366
- Koncavar, A. (2000). “1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve Yıldızcılık Olgusu”. 25. *Kare*, 30, 72-76.
- Kuyaksil, A. (2009). Türk Anayasalarında Kadın Hakları ve Gelişimi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 328-352.
- Ökten, Ş. (2009). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (8), 302-312.
- Önder, S. ve Baydemir A. (2005). “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (2), 113-135.
- Özaydınlık K. (2014). Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye’de Kadın ve Eğitim. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 14 (33).
- Özkan, Z. (2012). “Türkiye Sineması’nda Kadının Değişen İmgesi”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 5 (2), 79-81.
- Pekman, C. (2012). “Nesilden Nesile Ertem Eğilmez Hayal Perdesi”. *Sinema Dergisi*, 31.
- Serter S. (2016) “Sinemada Yıldız İmgesi”. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*.
- Saliji, S. (2016). “Sanatçı ve Artefakt Birliği: Sinemada Oyuncu Olmak”. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication –TOJDAC*, 6I (1), 55-61.
- Scognamillo, G. (2016). “Bir Dönemin Anatomisi Türk Sineması 1960-1977”. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 1 (1), 98-107.
- Tekerek, N. (2006). “Oyun Kavramı’ndan Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitim’e”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 22, 47-73.
- Tezcan, M. (1994). “Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü”. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 5 (3), 171-204.

- Tugen, B. (2014). “1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri”. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (7), 159-175.
- Uluyağcı, C. (2001). “Bir Anlatım Aracı Olarak Oyunculuk: Tiyatro Oyunculuğu İle Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayırım”. *Kurgu Dergisi*, 18, 41-50.
- Uluyağcı, C. (2002). “1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”. *Kurgu Dergisi*, 19, 1-8.
- Velioğlu, M. Ö. (2019). “Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları”. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 7, 1.
- Yıldıran Önk, Ü. (2011). “Türk Sineması’nda Türler Üzerine Bir İnceleme”. *Journal of Yaşar University*, 6 (23), 3866-3877.
- Yılmaz S. (2018). “Türk Sinemasında Geleneksel Türk Tiyatrosu İzleri”. *Erciyes Üniversitesi İletişim Dergisi*.

TEZLER

- Akdede, F. (2018). *Türk Sinemasında Femme-Fatale Karakterler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akgül, Y. (2015). *Türk Sinema Afişlerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi: Yeşilçam Dönemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyüz B. (2011). *1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik Ve Dans Temsiliyetleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Araman, Ö. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. Anadolu Üniversitesi
- Bağır, M. (2016). *Türk Sinemasında Tarihi Film Olgusu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Gümüşkemer, A. (2018). *1960–1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Holat, O. (2015). *Türk Sinemasında Polisiye Filmlerde Değ er Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film ‘90’lı Yıllarda Abd-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Orta, N. (2005). *Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öz Arslan, S. (2018). *Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti-Yıldız Olarak Adile Naşit*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Saatçi, D. (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Süme, B. (2018). *Yeşilçam Dönemi Sinemasında “Laswell” ve “Özdeşleşme İlkesi” Üzerinden “Türkan şoray” ve “Kadın İmgesi” Konumlandırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uğuz, B. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulusoy, M. (2018). *Türk Sinemasında Osmanlı Algısı*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yağız, N. (2006). *1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım A. (2014). *Türk Sineması'nın 1950 – 1975 Yılları Arasındaki Döneminin Sinema Dili Açısından İncelenmesi ve Bu Dile Etki Eden Faktörlerin Saptanması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Zor, L. (2009). *Sinemada Mizansen Bir Parçası Olarak Oyuncunun Yönetimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SÖYLEŞİLER

- Dikeç N. (1975). Türkân Şoray ile Yirmi Yedi Yıllık Bir Bilanço. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi.
- Hülya Koçyiğit ile Yapılan Röportaj. 2018.
- Pınar Çekirge ile Yapılan Söyleşi. 2019.
- Tabak Y. ve Demir M. (2010). Türkan Şoray ile Söyleşi Sinefil.

İNTERNET YAYINLARI

- <http://www.otekisinema.com/turk-sinemasini-donemlere-ayirmak/> Erişim. 03.05.2019
- <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/324/yesim-ustaoglu-sinemasinda-temsil-sorunu> Erişim 09.02.2017
- <https://listelist.com/unutulmaz-yesilcam-tarihi/> Erişim. 25.12.2017
- <https://listelist.com/mujde-ar-kadin-filmleri/> Erişim. 14.06.2017
- <https://listelist.com/burak-agdemir-yesilcam-universitesi/> Erişim. 11.05.2018
- <https://indigodergisi.com/2014/11/turk-sineması-100-yıllık-kısa-tarihi/> Erişim. 11.05.2018

<https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2014/11/14/turk-sinema-tarihi-alintidir/>
Erişim.17.10.2018

<http://maksatbilgi.com/yesilcam-hakkinda> Erişim. 17.10.2018

<http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-50220/> Erişim. 22.12.2017

<http://www.cinerituel.com/2017/10/andre-bazinin-sinema-kuramindan-hareketle-sinemanin-formulu-nedir-bolum-2.html> Erişim. 30.02.2018

<https://www.evrensel.net/yazi/81132/yesilcam-ve-sinema> Erişim. 25.04.2018

<http://sinematikyesilcam.com/2013/09/turk-sinemasinda-oyunculuk/> Erişim. 22.10.2018

<http://www.novicinema.com/2017/06/turk-sinemasnda-yldz-sistemi-ve-bolge.html>
Erişim.27.11.2018

<http://yenifilm.net/2003/07/turk-sinemasinda-oyunculuk> Erişim. 30.10.2018

<https://sinekutuphane.wordpress.com/2015/11/09/turk-sinemasinda-oyunculuk-kavrami>

<http://www.tarihiolaylar.com/biyografiler/cahide-sonku-cv-214>) Erişim. 15.05.2019

<http://www.posta.com.tr/cahide-sonku-nun-hikayesi-parlak-isiklardan-bulasikciliga-haber-fotograf-1388577-3>) Erişim. 15.05.2019

<http://www.biyografi.info/kisi/cahide-sonku> Erişim.15.05.2019

http://tiyatromuzesi.org/drupal/k_darulbedayi.html Erişim. 16.05.2018

<http://www.ataturkilkeveinkilaplari.com/ne-nedir/darulbedayi-nedir.html>Eriřim.
10.04.2019

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80305/yesilcam-anlatisi.html?fbclid=IwAR34rXIGTqumzK2-X-mjdvoNCXUL4YavPtFTeD5VwQxbHDW64Uk3Dyhxsag>
Erişim. 20.10.2018

<http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html>
Erişim.08.07.2019

<https://indigodergisi.com/2014/11/turk-sinemas-100-yillik-kisa-tarihi>
Erişim.12.10.2018

www.atlantikmedya.com Erişim. 09.06.2019

- https://www.kulturmafyasi.com/yesilcam-hatirasi/?fbclid=IwAR165aGs4s_IU8pzU_NrND66h0VsPKDx3xJhWKBhVSKUA-E_A6r3rTg2JbM Erişim. 02.02.2018
- <https://www.gzt.com/hayat/turk-sinemasinda-koy-gercegini-konu-alan-toplumcu-gercekci-filmler-2547357> Erişim. 04.06.2019
- <https://paratic.com/yesilcameniyyailefilmleri/?fbclid=IwAR3ZVFHctnAgjLC5O6eDhs4s7DGuYIhNsUQQtQC-wRHX5DphnX6-2VSTfI4> Erişim.15.02.2019
- <https://sinemaekol.com/sinema-tiyatro-oyunculugu> Erişim.18.11.2018
- <https://birmasalturksineması.wordpress.com/2016/10/30/sinemamızda-tiyatrocular-donemi-muhsin-ertugrul/> Erişim.07.06.2018
- <https://www.biyografi.info/kisi/fatma-girik> Erişim.27.05.2019
- <https://sinema.website/2018/09/27/1970-1980-yillari-arasinda-turk-sineması> Erişim. 28.05.2019
- <http://www.dagarcikturkiye.com/turk-sinemasinda-1970li-yillar-hd-952.html> Erişim. 23.07.2019
- <http://alaattinkaragzz.blogspot.com/2015/02/turk-sinemasindaki-kadin-tipleri.html> Erişim.30.07.2019
- <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7801/yesilcam-in-kotu-kadinlari> Erişim. 09.06.2019
- http://www.hazardernegi.org/turk-sinema-kadin/?fbclid=IwAR2tZzl3dbSpZOydGfM-QorhZdopV-g1ruq2cIe2QpTIwAc_S-CQxFyokIU Erişim. 18.06.2018
- <http://www.sosyalistfeministkolektif.org/web-yazilari/sinemada-kad-n-filmleri-icinde-oezne-kad-n/?fbclid=IwAR3JyCD6X8PZI9B-003hRNDNS1p-7dRMuKY2AjsauOqa1wbMEUcvhr74UK0> Erişim. 19.07.2018
- <http://www.tersninja.com/turk-sinemasinda-fena-kadinlar/> Erişim. 27.07.2019
- https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_D%C3%B6neme_mleri Erişim. 23.12.2008
- <https://www.tarihlisanat.com/turkiyenin-sinema-donemleri-sinemacilar-donemi/> Erişim. 14.10.2018
- <http://www.bilgibulur.com/tag/sinemacilar-donemi/> Erişim. 01.06.2019

- <http://www.nkfu.com/turk-sinemasinin-tarihcesi/> Erişim. 02.06.2019
- <http://www.yasemin.com/magazin/haber/2740069-turkan-soray-benim-diger-oyunculardan-farkim> Erişim. 22.10.2018
- <http://yesilcamhatirasi.blogspot.com/2009/11/sinemamzda-ilk-kadn-yldzlar.html>
- <https://gencgazete.org/sinema-ve-kadin/> Erişim. 23.10.2018
- <https://m.bianet.org/biamag/kultur/21103-yesilcam-melodramlari-ve-kadin>
- <https://prezi.com/xfrax4gmxc9p/turk-sinemasnda-kadn/> Erişim. 19.05.2018
- <https://www.aksam.com.tr/pazar/bana-ait-olan-her-sey-sahanedir--134788h/haber-134788> Erişim. 05.08.2018
- <https://www.cnnturk.com/video/tv-cnn-turk/programlar/afis/turkan-sorayin-en-buyuk-pismanligi> Erişim. 16.12.2018
- <https://www.ensonhaber.com/galeri/gecmisten-bugune-turkan-soray#28> Erişim. 20.06.2019
- <https://www.filmloverss.com/donus-2/> Erişim. 20.07.2019
- <https://www.sinemalar.com/sanatci/62554/cahide-sonku> Erişim. 17.06.2019
- www.bilgiustam.com/belgin-doruk-kimdi Erişim. 25.06.2019
- <https://www.tarihlisanat.com/turkiyenin-sinema-donemleri-gecis-donemi/> Erişim. 28.01.2018
- <http://www.milliyet.com.tr/pazar/sinema-benim-cocugum-oldu-2573872> Erişim. 07.05.2018
- <https://sadekadinlar.com/fatma-girik-kimdir-kim-nereli-kac-yasinda/> Erişim. 14.04.2019
- <https://www.haberler.com/turk-dizilerinin-rekorunda-yesilcam-in-payi-var-11867192-haberi/> Erişim. 12.04.2019
- <http://www.hurriyet.com.tr/avrupa/turk-dizilerinin-rekorunda-yesilcamin-payi-var-41159070> Erişim. 10.11.2018
- <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/asu-mar/erken-birakti-hep-basrolde-kaldi-1917527> Erişim. 19.03.2018

- <https://www.haberturk.com/filiz-akin-hayatin-provasi-yok-1860723-magazin> Erişim. 29.03.2018
- <https://www.yenisafak.com/hayat/sorgulayan-sinemayi-seviyorum-2830943> Erişim.21.01.2018
- <http://iletim.istanbul.edu.tr/index.php/2018/04/19/turk-sinemas-haftalarinin-ilk-konugu-hulya-kocyigit/> Erişim. 20.07.2019
- <http://www.milliyet.com.tr/2001/12/17/yasam/yas01.html> Erişim. 23.07.2019
- <https://www.biyografi.info/kisi/hulya-kocyigit> Erişim. 20.07.2019
- <https://www.sabah.com.tr/pazar/2019/03/10/hulya-kocyigit-eli-opulesi-turk-kadini-sen-nelere-kadirsin?paging=10> Erişim. 20.07.2019
- <https://www.sabah.com.tr/hulya-kocyigit-kimdir?fbclid=iwar2nwp-qgu8coriomxwso2nkarnctpwjntmpcwocv4iiutxnihtdnhdi-q> Erişim. 20.07.2019
- http://www.hurriyet.com.tr/gundem/hulya-kocyigit-kimdir-kac-yasindadir-40647722?fbclid=IwAR2Ydk8qKTCMdt0ggG9jQ6Ejj3_kU1vjCR6XbcNH1v42Jz4Kn9Q9o00DhYQ Erişim. 21.07.2019
- <https://www.kimnereli.net/hulya-kocyigit.html> Erişim.17.07.2019
- <https://www.oyuncubiyografisi.com/2016/03/hulya-kocyigit-kimdir/> Erişim. 23.07.2019
- <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/ne-stari-ben-hic-star-olmadim-hep-kara-gozlu-kizdim-40020335> Erişim. 16.04.2018
- <https://www.biyografi.net.tr/filiz-akin-kimdir/> Erişim. 17.10.2018
- <https://sinema.website/2018/09/27/1970-1980-yillari-arasinda-turk-sinemas/> Erişim. 16.07.2018
- <http://www.dagarcikturkiye.com/turk-sinemasinda-1970li-yillar-hd-952.html> Erişim. 10.10.2018
- <https://www.gzt.com/hayat/turk-sinemasinda-koy-gercegini-konu-alan-toplumcu-gercekci-filmler-2547357> Erişim. 13.05.2019
- <https://paratic.com/yesilcam-en-iyi-aile-filmleri/?fbclid=IwAR3ZVFHctnAgjLC5O6eDhs4s7DGUyIhNsUQQtQC-wRHX5DphnX6-2VSTfI4> Erişim. 15.12.2018

<https://sinemaekol.com/sinema-tiyatro-oyunculugu/> Erişim.13.10.2018

<https://www.evrensel.net/yazi/81132/yesilcam-ve-sinema> Erişim.01.06.2019

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80305/yesilcamanlatisi.html?fbclid=IwAR34rXIGTqumzK2-X-mjdvoNCXUL4YavPtFTeD5VwQxbHDW64Uk3Dyhxsag>
Erişim. 02.06.2019

<http://www.sendeyim.net/kimdir/filiz-akin-kimdir> Erişim. 03.05.2019

<https://www.haberler.com/filiz-akin/biyografisi/> Erişim. 04.05.2019

https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/turkan-soray-sohret-mal-mulk-mutluluk-getirmiyor,9JJ7AvjfZ0mvMbKFmpqzsw/Ee5QZe_S_ECZB97BA5Ze1w Erişim.
14.07.2018

<https://www.dunyabizim.com/portre/turk-tiyatrosunda-ocnu-kadin-sanatcilar-h29340.html> Erişim. 24.07.2018

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Fatma YAĞANOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	ERZURUM / 28.05.1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ RADYO TELEVİYON VE SİNEMA
Y. Lisans Öğrenimi	ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ RADYO TELEVİYON VE SİNEMA
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	Yeni Medya Analizleri Bölüm: Dijital Hak ve Özgürlükler “Unutulma Hakkı”
İş Deneyimi	
Stajlar	TRT ERZURUM
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	fatmayaganoglu06@gmail.com
Tarih	