

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sibel Öz

Oyuncu

Yeşilçam
Yıldız Sisteminde
Bir Anti-Yıldız:
Adile Naşit



SİBEL ÖZ 1973 yılında İstanbul Üsküdar'da doğdu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünü bitirdi. Yüksek lisans eğitimini, aynı üniversitenin Sinema bilim dalında tamamladı. İlk öykü kitabı *En Çok Seni Bekledim* 2006'da yayımlandı (Agora Yayınevi; 2. baskı, Notabene, 2019). Bu kitabı *Serçeler Ölürsa* (Notabene, 2012) ve *Yokuş Yukarı İstanbul* (Notabene, 2015) adlı öykü kitapları izledi. Pek çok kitapta öyküleri ve yazıları bulunduğu gibi, *Kıyıya Vuran Dalgalar* (Notabene, 2012), *Pabucu Yarım* (Notabene, 2013) ve *Korkma Kimse Yok* (Notabene, 2014) adlı kolektif kitapların hazırlanmasına da katkıda bulundu. 2013 yılından itibaren Notabene Yayınevi'nde edebiyat editörlüğü görevini sürdürmekte olan Öz, çeşitli dergi ve basın mecralarında yazılar yazıyor, sinema alanındaki çalışmalarını sürdürüyor.

İletişim Yayınları 2876 • Araştırma-İnceleme Dizisi 465

ISBN-13: 978-975-05-2855-2

© 2020 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM

1. Baskı 2020, İstanbul

2. Baskı 2020, İstanbul

3. Baskı 2020, İstanbul

EDITÖR Kıvanç Koçak

DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç

KAPAK Suat Aysu

KAPAK FOTOĞRAFI Adile Naşit, 13. Antalya Altın Portakal

Film Festivali'nde (1976)

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Oben Üçke

BASKI Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 44871

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CILT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 40387

Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,

Harbiye Mahallesi, Elmadag, Şişli 34367 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

SİBEL ÖZ

Oyuncu

Yeşilçam Yıldız Sisteminde
Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit



iletişim

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

*Sevgili oğlum, dikili ağacım, küçük yoldaşım
İnan'a...*

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	9
----------------	---

GİRİŞ.....	11
------------	----

BİRİNCİ BÖLÜM

ADİLE NAŞİT VE AİLESİNİN YAŞAM ÖYKÜSÜ.....	15
---	-----------

Naşit ailesini var eden semt: Direklerarası	15
---	----

Soydan sanatçı bir gelenek: Naşit ailesi.....	19
---	----

<i>"Komik-i Şehir" Naşit Bey'in hayatı ve sanat yaşamı.....</i>	<i>19</i>
---	-----------

<i>Direklerarası'nın son direği: Küçük Verjin</i>	<i>36</i>
---	-----------

<i>Amelya Hanım: Göz kamaştırıcı ve yetenekli bir kantocu.....</i>	<i>43</i>
--	-----------

<i>Selim Naşit: Tiyatroya adanmış bir yaşam</i>	<i>45</i>
---	-----------

Adile Naşit'in tiyatro ve sinema ile iç içe geçen yaşam öyküsü.....	48
---	----

<i>1940'lı yıllar: Adile Naşit'in profesyonel sinema serüveni başlıyor.....</i>	<i>53</i>
---	-----------

<i>1950'li yıllar: Adile Naşit'in tiyatrodaki</i>	
---	--

<i>ustalaşma süreci ve sinema oyuncusu kimliği</i>	<i>60</i>
--	-----------

<i>1960'lı yıllar: Yeşilçam'ın en parlak döneminde</i>	
--	--

<i>Naşit Tiyatrosu ve Adile Naşit'in ağır kaybı</i>	<i>66</i>
---	-----------

<i>1970'li yıllar: Adile Naşit hızla popülerleşiyor</i>	<i>77</i>
---	-----------

<i>Perde kapanıyor</i>	<i>87</i>
------------------------------	-----------

İKİNCİ BÖLÜM

YEŞİLÇAM SİNEMASI VE ADİLE NAŞİT	95
---	-----------

Yeşilçam sinemasının temel özellikleri.....	95
---	----

<i>Yeşilçam sinemasının beslendiği toplumsal kültür.....</i>	<i>96</i>
--	-----------

<i>Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı ve baskın tür melodram.....</i>	<i>106</i>
---	------------

<i>Yeşilçam sinemasının kimliği</i>	112
<i>Yeşilçam sinemasının ekonomi-politiği</i>	120
Popüler Yeşilçam sinemasında ve aile filmlerinde Adile Naşit	122
<i>Arzu Film ve Ertem Eğilmez ekolü</i>	123
<i>Hababam Sınıfı: Altın yumurtlayan tavuk</i>	131
<i>Arzu Film ekolü ve Adile Naşit</i>	134
<i>Adile Naşit filmografisinin değerlendirilmesi</i>	140

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİNDE BİR ANTİ-YILDIZ: ADİLE NAŞİT

Sinemada yıldız imgesi	155
<i>Kurgusal bir ürün olarak yıldız ve imajı</i>	156
<i>Seküler seyircinin tapınma nesnesi: Yıldız</i>	159
<i>Toplumsal cinsiyet rolleri açısından yıldız</i>	162
Tarihsel bağlamda yıldız sisteminin ortaya çıkışı ve yükselişi: Hollywood örneği	167
Eleştirel bir bakışla Yeşilçam'da yıldız sistemi	171
<i>Yeşilçam'da yıldız inşası: "Yıldız yaratmacılık"</i>	172
<i>Yeşilçam'da yıldızı "oynamak"</i>	176
<i>Yeşilçam'ın ilk yıldızlarından yıldız sistemine geçiş</i>	180
<i>Yeşilçam yıldız sisteminin "kare as"ı</i>	183
Adile Naşit neden "yıldız" ol(a)madı?	192
<i>Çarpık bacakların ve büyücü boyuyla asla</i>	193
<i>Hiç başrol oynamamış "yıldız"</i>	198
<i>Aileden sanatçı: "Kavuşun son sahibi"</i>	204
<i>Popüler kültürün "gözetleme" alanının dışında</i>	209
<i>Sınıflar üstü insanlık</i>	211
<i>Arzu nesnesi olmayan "cinsiyetsiz" annelik rolleri</i>	214
<i>Etnik kimlik, "ötekilik": "Öleyim, ondan sonra yaz"</i>	215
Seyircinin "anti-yıldızı": Adile Naşit	218

SONUÇ.....

EK

Adile Naşit'in Filmografisi

KAYNAKÇA.....

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde beni her zaman motive eden, sadece değerli bilgilerini paylaşmakla kalmayıp akademik duruşuyla da örnek aldığım, hocalığın mesai işi olmadığını, ayırdığı yirmi dört saat, sınırsız enerji ve sabırla gösteren, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin değerli ve sevilen hocalarından danışman hocam Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'a teşekkür ederim. Lisans, yüksek lisans ve tez çalışmaları boyunca verdiği emekler yanında, bu kitabın ortaya çıkmasında da sürükleyiciliği ve ısrarlı takibiyle büyük motivasyon kaynağı oldu. Fakültemizin diğer tüm emektar hocalarına da bu vesileyle teşekkürü borç bilirim.

Tez ve sonrası kitap çalışmasının yorucu ve yoğun süreci boyunca sonsuz sabırları, anlayışları ve destekleri için öncelikle sevgili çocuklarım İnan ve Ceren Tanya Arslan'a ve yol arkadaşım, eşim Rıza Arslan'a teşekkür ederim. Süreç boyunca destek ve yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Yetgül Karaçelik, Funda Dörtkaş, Oya Yağcı, Zübeyir Irmak, Aysu Arslantürk, hep yanımda olan annem Parlak Öz ve kız kardeşim Seda Öz ve yeğenim Cemre İdil Yıldırım'a teşekkürlerimi sunarım. Son olarak Naşit ailesinin değerli üyesi sanatçı Naşit Özcan'a ayırdığı zaman, güler yüzü ve içtenliği için teşekkür ederim.

Hepsi iyi ki varlar...

İstanbul, 2019

GİRİŞ

“Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti-Yıldız Olarak Adile Naşit” orijinal başlığını taşıyan bu çalışma, 2018 yılında Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim, Sinema Bilim dalında yüksek lisans bitirme tezi olarak sunuldu ve oybirliğiyle kabul edildi. Çalışma yaklaşık üç yıl süren araştırma sürecinin sonunda tamamlandı, tezin akademi tarafından kabulünden sonraki yıl boyunca da kitaplaştırma çalışması sürdü. Dolayısıyla tez çalışmasının temel alınarak geliştirildiği bu kitap, yaklaşık dört yıllık bir araştırmanın ürünü.

“Uykudan Önce” çocuklarından biri olarak Adile Naşit’e karşı duyduğum derin sevginin yanı sıra Yeşilçam sinemasının pek çok değeri gibi Adile Naşit hakkında da yeterli çalışmanın olmamasının verdiği sorumluluk duygusuyla, belki de kuşağımızın “Adoş”a olan borcunu ödemek istedim şahsen. Özellikle çalışmanın başlangıcında, Adile Naşit’e verdiğim kıymetten dolayı, çok ürkütüğüm, korktuğum, tökezlediğim dönemler oldu. Ancak onun sevgi ve mücadele üzerine kurulu yaşam öyküsünün peşine takılmıştım bir kere, bir daha da bırakmak mümkün olmadı.

Bu kitapta, geleneksel tuluattan modern döneme uzanan ülkemiz tiyatrosunun tarihsel gelişim sürecinde çok önemli bir

yere sahip olan Naşit Ailesi'nin hikâyesine yer verdim, tiyatronun bir döneminin tarihini de içeren bu aile hikâyesinde Adile Naşit'in özellikle sinemacı kimliğini ön planda tuttum. Bu tercih, hem akademik alanının sinema oluşundan hem de Adile Naşit'in popüler olduğu 1970'li yıllarda istemeyerek de olsa tiyatrodan kopmak zorunda olmasından kaynaklandı. Bu çalışmada, Adile Naşit'i özellikle sanatçı kimliğinin olgunlaştığı bağlam içinde ele almayı, bağlamdan kopuk bir biyografi yaklaşımından kaçınmayı önemsediğimi belirtmek isterim. Onun 1940'lı yıllardan başlayan tiyatro ve sinema oyunculuğuna eşlik eden, kimi dönem Adile Naşit'i etkileyen, hatta belirleyen koşulları arka planda vermeye çalıştım; 1950, 1960 ve 1970'li yılları, kitabın bağlamı olarak detaylarıyla işlemeyi denedim.

Kitap açısından belirtilmesi gereken bir diğer önemli noktaysa çalışmanın bütününde geçen "Türk sineması" tanımı. Burada kuşkusuz bir tercih yaparak "Türk sineması" belirlemesini kullandım. Gönlümden geçen ülkemiz sinemasını Türkiye sineması olarak tanımlamak kuşkusuz ancak gerçekte yaşam bulanın Türkiye sineması olduğunu söylemek mümkün değil. Özellikle kitabın bağlamını oluşturan Yeşilçam dönemi boyunca, kitapta ilgili başlıklarda da irdelendiği üzere gerek film içerikleri, gerek yarattığı kültür ve toplumsal/tarihsel meselelerde aldığı tavır gibi hususlar nedeniyle aslında tam olarak Türk sinemasının söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Olmayanı varmış gibi göstermenin de bilimsel bir tutum sayılamayacağı kanaatindeyim.

Adile Naşit'in kim olduğu sorusuna özellikle sinema tarihinin içinden bir cevap bulmak, adeta bir kazı çalışması yapmayı, ufacık bir bilginin peşine düşmeyi, dağınık haldeki pek çok bilgi kırıntısını birleştirmeyi gerektirdi. Bu kitap tamamlanırken, sık sık dağınık bir yapbozun parçalarını bir araya getirdiğimi hissettim ve sanki yerine konan her parçayla biraz daha huzur buldum. Adile Naşit, henüz yakın tarihimize ait bir değerdi fakat ülkemizde kayıt, bilgi ve yazın, düne ulaşmayı sağlayacak bütünsellikten yoksun olduğundan "dün" hızla silikleşmekteydi. Bütün bu süreç, sinema yazını alanındaki yetersizlik ve

boşluklarla da yüzleşmemi sağladı. Sinema tarihimiz, kaybolan yüzlerce eski film gibi boşlukta yitip gitmekte. Sinema emekçilerinin hep şikâyet ettiği “unutulmak” gerçeği, sinema tarihimiz için de geçerli. Adile Naşit’in Ortaköy’de bir apartmanda on dört yıl altlı üstlü oturduğu komşusu, arkadaşı ve mesai arkadaşı Ayşen Gruda’nın, yaptığımız telefon görüşmesinde söylediği “Kaybedince değil, yaşarken hatırlamalıyız” sitemini de akıldan çıkarmadan ölülerimize ve dirilerimize sahip çıkmanın vefa duygusundan önce bir bilinç durumuna işaret ettiğini belirtmek isterim.

Adile Naşit’in hikâyesi, Yeşilçam sinemasının en güçlü olduğu dönemin hikâyesinden çok da ayrılamaz. Dolayısıyla bu kitap Yeşilçam sineması ve yıldız sistemine dair eleştiriler ışığında Adile Naşit’i ele almakta. Tabii ki Yeşilçam yıldız sisteminin kendine özgü özellikleri var ancak yıldız inşa sürecinin mekanizmaları Batı’dan alınmıştır. Yeşilçam sinemasının dayandığı geleneksel yerli kültür, yıldız imgesinde de belli özgünlükler yaratmıştır. Yıldız sistemiyle, Türkiye sinemasının sektör haline gelişi güçlenmiş, ancak sinemayı geriye çeken çeşitli sorunlar da yaşanmıştır. Yıldızlar, seyirci kitlesinin beğenisine ve tüketimine sunulmuş kültürel mamullerdir. Seyirci, bu sürece seçme özgürlüğünü kullanarak aktif katıldığından, yıldız sisteminin öngörmediği “başka türlü” yıldızlaşan oyuncular da çıkabilmektedir. Bu oyuncular norm dışıdır ve kendilerini mücadeleyle yaratırlar.

Adile Naşit’in Türk tiyatrosu ve sineması açısından önemli bir değer olduğu muhakkak. Ben de Adile Naşit’in Türk sinemasındaki yerini tespit etmeye çalışacağım ancak kitabın odağında başka sorular da olacak. Adile Naşit neden bilinen anlamda “yıldız” değildir? Filmleri on yıllardır bıkmadan izlenen, seyircide yarattığı sevgi kuşaklar boyu devam eden ve bu sevgide bütün toplumu birleştirmiş olan Adile Naşit yıldız değilse, onu nasıl ve hangi kavramla açıklamak gerekir? Yıldız kimdir? Yıldız olmanın ölçütleri ve mekanizmaları nelerdir? Bu ölçütlerin ve mekanizmaların dışında, hatta bu ölçütlere tamamen ters düşerek, sanatıyla “yıldızlaşan” Adile Naşit’in “yıldızlığını”

hangi kavramla açıklamak gerekir? Alternatif ve norm dışı pratiklerin, yine alternatif kavramlarla izah edilmeye ihtiyacı yok mudur? Endüstriyel sinemanın, yıldız oyuncu olmak için öngördüğü yoldan gitmeyerek, uygun gördüğü ölçütleri esas almayarak önce kendini, sonra seyircisini yaratmayı ve böylece norm dışı bir “yıldız” olmayı nasıl tanımlamak gerekir?

Adile Naşit, seyircinin takdiriyle yıldızlaşmış oyuncuların biriydi. Oynadığı küçük ya da yan rollerle seyirci nezdinde başrol oyuncularından daha etkili olmuş, yıldız sinemasına dayanan Yeşilçam’da bir ilki yaratarak başrol oynamadığı bir filmle “En İyi Kadın Oyuncu” ödülünü almıştı. O, sektörün bir kadın yıldız için öngördüğü özelliklerin hiçbirine sahip değildi. Ancak endüstriyel yıldız imajının dışında var olmuş, kuşaklar boyu sanatçı bir ailenin modern tiyatro ve sinemadaki temsilini sürdürmüştü. Özel yaşamını popüler gözetleme alanının, yani magazin dısında bırakan ve taşıdığı insanlık ve halk sevgisini yaşamında içselleştiren Naşit, Yeşilçam sinemasında çoklu etnik kimliği, sınıflar üstü insanlık anlayışıyla her yaştan seyircinin “sevgili Adile”si olabilmişti. Bu kitap, yıldız sisteminin dışında bir “yıldız” oluşuyla Adile Naşit’i bir anti-yıldız olarak tanımlamaktadır.

ADİLE NAŞİT VE AİLESİNİN YAŞAM ÖYKÜSÜ

1930 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda bulunan Direklerarası'ndaki Turan Tiyatrosu'nun üstündeki dairede başlayan Adile Naşit'in hayat hikâyesini daha iyi kavrayabilmek için öncelikle onun tiyatro ve sinemayla olan ilişkisinin temellerini atan ailesinin öyküsünü ele almak yerinde olacak. Türkiye'de geleneksel sahne sanatları ve tiyatro tarihine damgasını vurmuş Naşit ailesiyle ilgili kaynaklar çok yetersiz. Ancak ulaşılan dağınık bilgileri birleştirerek ve eksik parçaları bulmaya çalışarak bütünsel bir yaşam öyküsüne ulaşmayı denedim.

Naşit ailesini var eden semt: Direklerarası

Direklerarası, eski Suriçi İstanbul'unun en önemli eğlence merkezlerinden biri olagelmıştır. Osmanlı Devleti'nin son yılları ve Cumhuriyet'in ilanından sonra uzun dönem ev sahipliği yaptığı tiyatroları, sinemaları ve kulüpleriyle Direklerarası, sahne sanatlarının ve İstanbul gece hayatının merkezi olmuştur.

Şehzadebaşı Caddesi'nin Vezneciler ile Damat İbrahim Paşa Külliyesi arasında yer alan bölümü Direklerarası olarak adlandırılmaktadır. Bizans döneminde Filadelfion olarak adlandırılır.

lan bu bölge önemli yolların kesiştiği bir kavşak şeklindedir ve çeşitli anıt ve sütunlarla süslenmiştir. Bölgenin bu adı almasında Bizans sütunlarının etkisi olduysa da asıl neden elbette Damat İbrahim Paşa Külliyesi'ne gelir getirmesi amacıyla bu yol üzerinde yapılan sağlam soltu 45 dükkândan oluşan arastadır. Arastanın dükkân revaklarının sütunları bu bölgenin Direklerarası olarak anılmasını sağlamıştır. Burada bulunan kahvehaneler zaman içerisinde tiyatro olarak kullanılmaya başlanmış ve özellikle de Ramazan ayında yapılan eğlencelerin merkezi haline gelmiştir. Zaman içerisinde on beşe yakın tiyatro bu daracık alanda faaliyet gösterir hale gelmişti. Sonraları bu tiyatro salonlarının yerlerini sinemalara bırakması, eğlence sektörünün de Beyoğlu'na kayması nedeniyle Direklerarası eski önemini yitirmiştir. Bölgeye ismini veren direkler 1910 yılında elektrikli tramvay hattının yapılması sırasında yıkılmıştır. (İstanbul Gezgini 2012: 3)

Salâh Bîrsel, *Kahveler Kitabı*'nda Direklerarası'nı şöyle anlatır:

Direklerarası, Kalenderhane Camii önünde başlar. Şehzadebaşı Caddesi'nin 16 Mart Şehitleri Caddesi'yle Dedefendi Caddesi'nin kavşak noktaları arasında kalan parçadır burası. Buraya Direklerarası denilmesinin nedeni de yolun iki yanında taş direklere dayanan kemerler bulunmasıdır. Direklerin arası altı metre var, yoktur. Halk, bu kemerlerin altından geçer. Direkler, Meşrutiyet'in ilanına değin vardır. Meşrutiyet'ten hemen sonra Şehzadebaşı Caddesi genişletilmek istenince kemerler, direkler yıkılmış caddeye de tramvay hattı döşenmiştir. (Bîrsel 2017: 32)

Haldun Taner de Direklerarası'nı şöyle tarif eder:

Direklerarası, bugün seks sinemalarının bulunduğu Vezneciler'den başlayıp Vefa Lisesi'nin bulunduğu sokağa kadar uzanan Şehzadebaşı'nın bir bölümüne verilen addır. Bunun nedeni (...) oradaki dükkânlarla cadde arasında kaldırım örtme arkadları taşıyan direklerden kinayedir. O zamanın ünlü Karagöz ve Meddah kahveleri, tiyatroları, operetleri işte hep bu



Bir zamanlar Direklerarası, Şehzadebaşı. (Arka Kapak, sayı 12, Eylül 2016)

alandaki olduğu içindir ki, Londra'daki tiyatrolar semti Shaftesbury Avenue, New York'taki Broadway, Berlin'deki Kurfürstendamm ne ise, yüzyılımızın başındaki Direklerarası da işte onların bizdeki bir benzeri ve alaturkası idi. Bu curcunalı cadde sadece bizim Broadway'imiz değildi. Işıklı mı ışıklı, fıkır fıkır kaynayan bir insan meskeni idi. Piyasalar bu caddede yapılır, kaçamak gönül oynaşları burada cereyan ederdi. (Taner 1980)

Eser Tütel, Bizans Levantenleri'nin 19. yüzyılın ortalarından başlayarak Beyoğlu'nu bir eğlence, alışveriş ve kültür merkezi haline getirmeleri gibi, Suriçi İstanbul'u sakinlerinin geride bıraktığımız yüzyılın başlarında bunun benzerini Direklerarası'nda meydana getirdiklerini belirtir. Direklerarası'nda başta tiyatro ve sinema olmak üzere cambaz, hokkabaz, meddah, Karagöz, kukla gibi geleneksel seyir türleri sahnelenir. Hatta seyrek de olsa, pehlivan güreşleri ve at cambazlarının gösterileri de yapılır:

Özellikle Ramazanlarda aileler evlerinden çıkarak doğrudan Direklerarası'na tiyatro seyretmeye, kanto ya da saz dinlemeye koşardı. Böylece gündüzleri hayli تنها olan bu cadde akşamları birden canlanır, kalabalık gecenin geç saatlerine kadar

dağılmaz, oyunlar, kantolar, eğlenceler, gösteriler bitmek bilmezdi. (Tütel 2007)

Direklerarası'nda 1880'lerden sonra, ardı ardına tiyatrolar açılır. Tiyatroların yanı sıra açık havadaki diğer eğlence mekânlarında Karagöz, kukla gösterisi ve "kantocu kızlar" yoğun olarak izlenir. İsmail Biret, Naşit ailesinin hikâyesini anlattığı kitabında, kendisinin de aileden biri olmasının avantajıyla kurgusal olarak Naşit Bey'in ağzından o günkü Direklerarası'nı şöyle anlatır:

Şehzadebaşı'nın eğlence merkezi, Letafet Apartmanı'nın tam karşı köşesinden başlardı. Salonların ilki, bugün Milli Sinema olan bir zamanlar Muhsin Ertuğrul'un arkadaşlarıyla temsil verdiğі salondur. Ustam Komik Abdi Efendi'nin, Kel Hasan Efendi'nin ve benim temsiller verdiğim Şark Tiyatrosu adıyla bilinen Hilal Sineması'nın karşı sırasında, önce Ferah Tiyatrosu, birkaç dükkân ötesinde de Millet Tiyatrosu yer alıyordu. Bu tiyatro, İtalya'nın meşhur opera binası "La Scala"nın minyatür bir modeliydi. Binanın sırasında, şapka kalıpcıları, temizlikçiler, kuruyemişçiler, fotoğrafçılar ve "Yavru'nun Çayhanesi" vardı. Bu çayhane, zamanın tiyatrocularının uğrak yeriydi. Cemal ve Ekrem Reşit Rey Beyler, Hafız Burhan, Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Bey, Münir Nurettin Bey ve diğerleriyle bir araya gelip, siyaset, edebiyat, sanat konulu konuşmalar ve tartışmalar yapardık. (Biret 2005: 38)

Direklerarası, daha çok Müslüman halkın yaşadığı, önemli ibadethanelerle¹ çevrili bir semt olduğundan bilhassa Ramazan aylarında canlanan bir yapıya sahiptir. Beyoğlu, gayrimüslim halkın ağırlıklı oluşu nedeniyle daha seçkin bir eğlence anlayışının merkeziyken; Direklerarası uzun yıllar boyunca

1 "Direklerarası, Müslümanlar için manevi önem arz eden Şehzadebaşı, Fatih, Süleymaniye camileri üçgeninde yer alırken, Beyoğlu ise aynı şekilde gayrimüslimlerin önemli yaşam merkezi olan Pera, Tophane bölgesinin kalbinde yer almakta; bu durum her iki merkezde üretilen sanatın niteliğini belirlemektedir. Direklerarası geleneksel eğlence ve sanatın, eski İstanbul'un merkeziyken, Beyoğlu Batılı seçkin eğlence ve sanatın merkezi olmuş, zaman içinde Direklerarası eski önemini yitirmiştir.", İstanbul Gezinleri 2012: 5.

ca halk tipi eğlencenin adresi olmuş, sonraki süreçteyse önemini yitirmiştir. Oysa bu semt yaklaşık yüz yıl önce İstanbul halkının uğrak yeri olan bir sosyalleşme ve eğlence merkezidir (Evren 2016). Cumhuriyet'in kuruluşu sonrasında yüzünü Batı'ya dönmüş, toplumu Batılılaşma hedefi doğrultusunda hızla dönüştürmeyi ve sanatı da bu misyonla yapılandırma- yı amaçlayan genç devletin, okullaşma ve Batılı tiyatro eğitimi- ni kurumlaştırmayı hedeflemesi dönemin eğlence merkezi Di- reklerarası'nı da doğrudan etkiler. Oysa Adile Naşit'in babası- nın da içinde bulunduğu öncü sanatçılar, yaşadıkları dönem- de söz konusu Batılılaşma hamlesini sanatçı içgüdüleriyle, ge- leneksel halk gösterilerini yenileyerek, değiştirerek ve güncel- leştirerek çoktan başlatmışlardır: Naşit Bey yeni oyunlar sah- neye koyarak, yeni tipler yaratarak bu açıdan halkı açık havadan salona çekme ve tiyatroya ısındırma, bu sanatı sevdire- me konusunda önemli katkılar sunar. Fakat Naşit Bey ve dö- nemin önemli sanatçılarının çabaları geleneksel sahne sanatla- rının korunmasına yetmez.

Soydan sanatçı bir gelenek: Naşit ailesi

"Komik-i Şehir" Naşit Bey'in hayatı ve sanat yaşamı

"Komik-i Şehir" unvanı pek çok kaynakta, Adile Naşit'in ba- bası Naşit Bey'in ön adı gibi olsa da bu adlandırma sadece Na- şit Bey için değil, dönemin önde gelen tuluat sanatçıları için kullanılan genel bir sıfattır. Burhan Arpad, "Tuluat ve Komik-i Şehir'ler" başlıklı yazısında, bu konuya açıklık getirecek bilgi- ler vermektedir. Arpad'a göre, Türk tiyatrosunda yarım yüz- yıl kadar sürmüş bir "komik-i şehir"ler dönemi vardır. Sultan Hamid'in piyesli oyunlar tekeli Güllü Agop Efendi'ye ver- mesiyle işsiz kalan diğer tiyatrocular, çözümünü "kafadan oyun- lar hazırlamak"ta bulmuşlardır. Önceden kararlaştırılan belirli bir konu, tuluatçıların deyimiyle "kanava"yla perdeler açılır ve oyunun kişileri piyes olmadan oyunlar sergilerler.

Türk tuluat tiyatrosunun belkemiği, İtalyan halk komedisi Commedia Dell'arte'in Pantolone adlı uşağını biraz andıran, İbiş'tir. İbiş, Türk kukla tiyatrosunun da güldürücüsüdür. Ama Türk tuluat tiyatrosu, bu güldürücü uşak dışında İtalyan halk komedisiyle pek az benzerlik gösterir. Kişileri ve espriyle daha çok ortaoyunu ve Karagöz'e yakındır. Oyunda evin uşağı olan komik-i şehir, hizmetçiyle sevişir, küçük beyin ve küçük hanımın gönül işlerine aracılık eder. Sert ve öfkeli bir baba, komşular, konuya göre haydutlar, fena veya gülünç kişiler vardır. Ama tuluat oyunları, konunun ana çizgileri ne olursa olsun, sevişenlerin evlenmesiyle biter ve komik-i şehir'in seyircilere, 'Yarın akşamki oyunda düğünümüze teşrif edin!' sözleriyle perde iner. (Arpad 1964)

Arpad'ın anlatımlarına göre, Türk tuluat sahnesinde ad yapmış "komik-i şehir"lerin sayısı bir düzine kadardır. Bunlardan Abdi Efendi ve büyük Şevki Efendi en ünlüleridir. Onlardan sonra gelen ünlü iki komik-i şehir, Hasan Efendi ve Naşit Bey'dir. Türk tuluat tiyatrosunun bu dört büyüklerinden başka Recep Sefa, İsmet Fahri, Ali Rıza, Dömbüllü, İsmaili Şevki Şakrak adları da önemli yer tutar. Ancak hemen hepsi de, ilk dörtle çeşitli benzerlikler gösterirler. Oysa Abdi Efendi, abani sarığı ve göbeğiyle; Hasan Efendi gaz tenekesi ve tavan süpürgesiyle; büyük Şevki, derli toplu giyimi ve ölçülü oyunu ile Naşit Bey de Batılı bir halk komedyenini, hatta daha çok İtalyan komiklerini hatırlatan hareketli oynayıyla tuluat sahnesine çeşitli özellikler getirmişlerdir. Arpad, dönemin tuluat sahnesinin ihtişamını şöyle anlatır:

Giriş kapısına asılan kartelalardaki (el yazısıyla hazırlanmış atikler) mor, al, yeşil, sarı renkli yazılar ve en tepeye çiziktirilmiş komik-i şehir karikatürü, eski tiyatrocuların "Temaşaper-veran" dediği seyirciyi çekmek için kapıda marşlar ve kantolar çalan bandonun falso ezgileri, salonu dolduran büfeci çocukların, "Hani ya iyi sudan içen, otuz iki dişe trampet çaldırıyor, buuuz gibi..." sesleri, çingiraklar, kantocuların telli pullu giyinişleri, komik-i şehir-in tekerlemeleri, yarım yüzyıllık bir

tulûat sahnesinin bütün özelliğidir. Ne var ki, “tulûat”, sahne sanatçısının yergi oyunlarında bir punduna getirip yazarın tamamlayıcısı olarak hiç de küçümsenmeyecek bir yaratıcılığa dayandığı ölçüde, değerlidir de. Hazım Körmükçü’nün zeki şakaları ve Muammer Karaca’nın günlük olaylarla yakından ilgili ve sık sık değişen esprileri, basmakalıp “tulûatçılığı” aşan anlık yaratıcılıklardır. (Arpad 1964)

Selim Naşit’e göre geleneksel tuluat tiyatrosunu (İbiş tiplemesini) modernleştiren ilk tiyatro sanatçısı olan Naşit Bey,² 1889’da Şehzadebaşı’nda Balabanağa Mahallesi’nde bir konakta dünyaya gelmiştir. Annesi, o henüz 4 yaşındayken ölmüştür. Babası, Sultan Abdülhamid’in saray eczacıbaşı Miralay Hacı Ahmet Bey’dir. İlköğrenimini Kuyucu Murat ve Şehzadebaşı mekteplerinde tamamladıktan sonra, Beyazıt Rüştüyesi’ne girer. Rüştüye’yi bitirdiğinde 17 yaşındadır. Babası ve Bahriye Hastanesi Baştabibi olan amcası Rafet Paşa, onun da kendileri gibi tıp mesleğini seçmesini uygun görürler ve hiç olmazsa, “Baytar Mekteb-i Şahanesi”ne yazdırmak isterler ama Naşit baytar olmak istemez. Çünkü tiyatro sevgisini çok küçükken tatmıştır: Yaşadıkları yer Şehzadebaşı olunca, Komik Abdi Efendi’yle komşudurlar. Üstelik sadece Komik Abdi’nin etkisi değildir söz konusunu olan: “Evleri, Kel Hasan Efendi’nin tiyatrosuna bitişikmiş. Babamı çok ufak diye sokmazlarmış içeri. O da tiyatrunun damına çıkar, aşağı taş atar, oyuncularını rahatsız edermiş. Çaresiz içeri alırlarmış onu. (Naşit 1983)”

Naşit’in tiyatro tutkusuyla başa çıkamayan babası, 1904 yılında onu Müzika-i Hümayun’un temaşa (gösteri) kısmına yazdırmak zorunda kalır.

Şehzadebaşı/Balabanağa Mahallesi’nde konak yavrusu bir evin haşarı oğlan çocuğu Ahmet Naşit, Beyazıt Rüştüyesi’ni bitirdi-

2 “Babam tuluat komiğini modernleştiren ilk oyuncudur. (...) Tuluatın ‘İbiş’ komiğini modern kıyafetlerle ilk defa oynayan ve tuluatı komediye, vodvile dönüştüren adamdı. (...) Babam çok yönlü bir oyuncuydu. O, hiçbir rolü ayırmazdı birbirinden... Örneğin, “Otello”da İago oynar, Hamlet’te mezarıcı, İbnürrefik’in Sekizinci piyesinde Habib Neccar... Çardaş Fürstin’de papyon kravatla sahneye çıkar, ertesi akşam, İbiş fesini giyip, İbiş rolünü oynardı.” (Naşit 1983)



Müzika-i Hümayun öğrencisi küçük Naşit ve babası Miralay Hacı Ahmet Bey. (Akşam, 2 Mart 1938, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

ğinde on yedisindeydi. Hacı Ahmet Bey, oğlu baytar olsun istiyordu. Babası, Sultan Hamit'in eczacıbaşısıydı. Amcası da Deniz Hastanesi'nin paşa rütbesinde başhekimiydi. Erkek çocuğu için "baytar mekteb-i şahanesi"ni uygun görüyordu. İnatçı adamdı. Kafasına koyduğunu yapardı. Ahmet Naşit'in baytar mektebine kayıt işlemlerini yaptırmış ve açılış günü eliyle götürüp okul müdürüne teslim etmişti. Fakat Ahmet Naşit'i Balabanağa Mahallesi'nde karşısında görünce şaşalamıştı. Naşit, bir yolunu bulup okuldan savuşmuştu, direniyordu. İsrar ederlerse okuldan her gün kaçacağını, çekinmeden söylüyordu. Daha önce Saray Müzikası'na girip Güllü Agop Efendi'nin yanında zenne (kadın) çıkmış olan ağabeyi Ziya'yı ileri sürüyordu. Sonunda isteğini kabul ettirdi, 1904 Şubat'ının son günü Saray Müzikası'na verildi. (Arpad 1991)

Naşit Bey, zamanın yetenekli gençlerinin kabul edildiği ve eğitim gördükleri bu okulda, taklit yetenekleri sayesinde kısa zamanda dikkat çeker. Burada İtalyan Halk Tiyatrosu *com-media dell'arte* tiplerini inceleme fırsatı bulur. Kuklacı Halim Bey ve viyolonist Zeki Bey'den dersler (keman ve basson) alır. İlk tuluat hocası Abdi Efendi'dir. Naşit Bey, Saray Müzikası'nda dört yıl kalır. Başlangıçta kimsenin dikkatini çekmez, çünkü tuluatın belli başlı tiplerini taklitleriyle canlandıran pek çok yetenekli oyuncu bulunmaktadır. Ancak o kadar inatçı ve yeteneklidir ki, sınavda on iki çeşit taklit yaparak başarı gösterince Abdi Efendi'nin dikkatini çekerek Saray'ın ortaoyunu takımına alınır. Arpad'a göre, kadrodaki tuluat ustaları ve ünlü ortaoyuncularının önünde taklit sınavını verirken öylesine heyecanlanır ki, jüriden, yüzünü duvara dönme iznini alarak Meddah İsmet'in "Millet Kayığı" monologunu bu şekilde söyler. Ustalar, bu utangaç gencin taklitte gösterdiği başarıya hayran kalırlar. Naşit o günden sonra çabucak göze girerek, yeteneklerini geliştirir. Yıldız Saray Tiyatrosu'nda rol alarak, yaldızlı kafeslerle örtülü, büsbütün loşlaşmış salonda Sultan Hamid'i bile kalın sesiyle, sık sık güldürür (Arpad 1991).

16-17 yaşında Müzika-i Hümayun'a girmiş. Daha evvel Şehzadebaşı'nda Turan tiyatrosunda arkaya gider teneke çalarlarmış. O zaman çoluk çocuk diye kimse aldırmamış. Fakat sonra istidadını görünce kendisine ufak tefek roller vermişler. Keman Zeki ile üç sene keman çalmış. Önce hizmetçi, uşak rollerine çıkarmış, sonraları Manakyan kumpanyasıyla birleşmişler. (...) (En çok) Sürpik Dudu rolünü severdi. Zaten her rolünü sever benimserdi. Onun için bu taklitli oyunlar son derece mühimdi. Rum, Ermeni, Arnavut, Külhanbeyi, Kayserili Arapkırlı, harem ağası, Rumelili taklidini mükemmel yapardı amma, "Meselâ Arnavut taklidi deyip geçmeyin. Onun İşkodralısı, Manastırlısı, Priştinelisi, Üsküplüsü, Yanyalısı var" derdi. "Bunların hepsini ayırmak lâzım, şiveleri gibi kıyafetleri de farklıdır. Farklar belki pek az ama dikkat etmemek seyirci-

ye hürmetsizlik olur!” Rahmetli babam seyircilerini çok sayar, kusur etmemeye çalışmış. (Naşit, t.y.)³

Meşrutiyet ilan edilip Saray Müzikası dağılınca, komik-i şehir Abdi Efendi, yeni kurduğu heyete Naşit’i de alır. Abdi Efendi heyetiyle bir süre çalışır, “Pembe Kız” operetinde Dalkavuk rolünde başlayan kendine özgü oyunculuğu kısa zamanda büyük başarı kazanır. Arpad’a göre Abdi Efendi, bu genç oyuncudaki yeteneği fark etmekte gecikmez; zaten sonradan Naşit’e kuşağını ve fesini devrederek komik-i şehirliği bırakır.

Apti Efendi’nin Şehzadebaşı’nda Feyziye Tiyatrosu’ndaki temsillerinde bir akşam perde alkışlar arasında kapanıp Naşid kulisine döndüğünde Apti Efendi yanına yaklaşmış ve “Naşit mol-la, bu akşam çok mükemmel oynadın, seninle iftihar ediyorum” derken bir yandan da belindeki kuşağı çözmüş, başından fesini çıkarmıştı. Naşit şaşkın şaşkın bakıyordu. Hiçbir şey anlamamıştı. Apti Efendi kuşağını Naşit’in beline dolamış ve fesini Naşit’in başına koymuş, sırtını sıvazlamıştı; Komik-i Şehir’liği ona devrediyordu. Naşit, Saray’da çalıştığı yıllarda pandomim, hokkabazlık, operet ve hepsinden bir şeyler öğrenmişti. Keman ve piyano dersleri bile almıştı. Bu koşullarda yetişmiş olması, tuluat tiyatrosunun basmakalıp Komik-i Şehir’ini yenileştirmeye, hatta büsbütün değiştirmeye zorluyordu. Püskülsüz fesi ve ütüsüz beyaz pantolonlu aptal görünümü “İbiş”, kısa sürede değişmiş, canlı ve sevimli bir halk komedyeni oluşmuştu. (Arpad 1991)

Dursun’un aktardığı bilgilere göre, Naşit Özcan’ın oyunculuk yaşamı Abdürezzak Efendi’nin yanında başlar. Kavuklu Hamdi ve Küçük İsmail’in Ortaoyunu Topluluğu, Kel Hasan’ın Tuluat Topluluğu, Mınakyan Topluluğu gibi çeşitli topluluklarda uzun süre çalışır. Ortaoyunu, kukla ve Karagöz çalışmalarını yapar. Daha sonra Kavuklu Hamdi’nin Ortaoyunu Kolu’na ve Benliyan’ın Operet Topluluğu’na girer. Saray tarafından Fran-

3 İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunan (Taha Toros Arşivi, 516448) bu eski gazete kupürünün ne yazık ki tarihi ve künyesi yok.



Nasit Özcan çeşitli rollerde. (Akşam, 2 Mart 1938, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

sa'ya gönderilir. Dönüşünde Saray'da oyunlar sergileyen Bertrand'ın Pantomim Topluluğu'na, ardından yine Saray'daki İtalyan Operet Heyeti'ne katılır. Güllü Agop'un Saray'da kurmuş olduğu Dram Kumpanyası'nda da çalışan Nasit, Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra, halk önünde oynamaya başlar. 1910 yılından itibaren serbest olarak çalışmaya başlayarak kendi adına topluluklar kurar. Direklerarası'nda, Fevziye Tiyatrosu ile Eyüp Sultan'da gösteriler sunar. 1913 yılından sonra Şehzadebaşı Şark Tiyatrosu ile Millet Tiyatrosu'nda sahneye çıkar. Bütün ortaoyunu tiplerini başarıyla canlandırırken bir yandan da Minakyan Kumpanyası'nda melodramlarda oynar. Modern yapıtların tümüne kendine özgü giysisiyle değil, rolün gerektirdiği kostümle çıkmaktadır (Dursun 2008).

Nasit Bey, kendi adına kurduğu topluluklarda çalışmalarını Cumhuriyet döneminde de sürdürür. Kendine özgü bir repertuar yaratmıştır ve Osmanlı sınırları içerisinde yaşayan halkların lehçe ve ağızlarını başarıyla taklit eder. Seyircinin nabzını çok iyi tutan bir sanatçıdır. Ünü İstanbul sınırlarını aşmıştır. Ortaoyununda Kavuklu rolünü canlandırır, yabancı piyeslerden Türkçeye çevrilen yapıtlarda da rahatlıkla oynayan sanatçı, özellikle yerli tipleri tüm ayrıntılarıyla canlandırmakta oldukça başarılıdır. Asıl ününü yeni tipler yarattığı tuluat tiyatrosunda kazanır. Sezi Nuhrat'ın aktardığı bilgilere göre, Nasit'in komik-i şehir sıfatıyla oynadığı ilk oyun "Haremağası Ut Meşkediyor" komedisidir. Sonra başka oyunlar birbirini izleyecek ve Şark ve Millet Tiyatroları seyirciyle dolup taşacaktır. Reşat Rıdvan'ın "Yavrum Komiser" adlı komedi oyununda-

ki Yedibela Emine, “Beyimin Tiyatro Merakı”nda Arnavut Bayram Ağa, “Yahudi Doktorun Metresi”nde Madam Merkado, İbnürrefik’in “Sekizinci” adlı piyesinde Habib Neccar, “Hüsmen Ağa”da Tüfekçi Zeynel, “Çifte Keramet”te Sürpik Dudu, “Süt Kardeşler”de Yaşar, “Hoşkadem Gebe” oyununda Arap Bacı, “Arzuhalci Mehmet Efendi”de Hanife Kadın, “Leblebici Horhor” operetinde Horhor Ağa, Naşit’in yarattığı ve canlandırdığı unutulmaz tiplerdir. O tarihlerde, “Naşit’e gidelim” sözü “Tiyatroya gidelim”le eş anlamlı olmuştur adeta.

Haldun Taner, Naşit Bey’in Direklerarası ile özdeşleşen ününe ve onu çağdaşı sanatçılardan ayıran özelliklerine dair şunları belirtir:

Direklerarası’nın kahkaha krallarından biri de muhakkak ki Naşid Bey’di. Rekoru galiba hâlâ kırılmadı. Naşid Bey’i öbür komik-i şehirlerden ayıran nitelikler zekâsı, sahnedeki elektriği ve canlılığı idi. Şeytan tüyü denen şeyden onda bol miktarda vardı. Kâvucluya çıktığı zaman da tuluat oynadığı zaman da sahneye hâkim olup karşısındakini adeta silerdi. Taklit ve mimik yeteneği de herkesi şaşırtacak kertede idi. Büyük merakı da gardırobu idi, Millet Tiyatrosu’nun en üst katını kendine lojman seçmişti. Buradaki gardırobu büyük tiyatroların gardırobunda bile bulunamayacak çok çeşitli giysiler ve aksesuarlarla dolu idi. Bonjur redingot İstanbuli’nin her çeşidini, balıkçı, polis, itfaiyeci, tulumbacı kılıklarını, ince dantelalı ağır hanım giysilerinden, sadakor maşlahlara kadar her türlü eski zaman ve modern tuvaletlere kadar ne ararsanız bu gardıropta bulursunuz. Naşid Bey bunları üşenmez bir bir oradan buradan, eskicilerden, ölmüş kişilerin veresyesinden itina ile toplardı. (Taner 1980)

Bu arada Naşit Bey’in özel hayatında da önemli bir gelişme yaşanır ve oyunculukta rüştünü ispat etmiş başarılı bir sanatçıyken, 1926’da yine dönemin gözde sanatçısı Amelya Hanım ile ikinci evliliğini yapar: “Naşit Bey aslında Leman Hanım’la evliydi ya, kaptırdı gönlünü Kemani Yorgi Efendi’nin kızı Amelya Hanım’a. Bir şekilde ikna etti Amelya Hanım’ı ev-



Naşit Özcan'ın çeşitli giysiler ve aksesuarla dolu zengin gardırobu.
(İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

liliğe. Önce Selim dünyaya geldi, çok geçmeden de Adile. Daha kendini bilmezken koşturuyordu fuayede.” (Başaran 2005)

Tiyatrolarda oyunların yerine filmler gösterilmeye başlanınca, zamanla seyirci tuluattan giderek uzaklaşır. Çekirdekten sahne sanatçısı olduğu, hayatını tiyatroya adadığı halde Naşit Bey, yeni gelişmeye başlayan sinemaya karşı da ilgisiz kalmaz (Nuhrat 1983). Naşit Bey'in biri kısa film olmak üzere toplamda yedi filmi vardır: “Ankara Postası” (1928/Muhsin Ertuğrul); bir dilenci rolünü oynadığı “İstanbul Sokaklarında” (1931/Muhsin Ertuğrul), Tilki rolüyle “Bir Millet Uyanıyor” (1932/Muhsin Ertuğrul), “Düğün Gecesi” (1933/Nâzım Hikmet Ran); kısa film olan “Naşit Dolandırıcı” (1933/Muhsin Ertuğrul), Hafız rolünü canlandığı “Duvaksız Gelin/Hülleci” (1942/Adolf Körner), “Nasrettin Hoca Düğünde” (1943/Ferdi Tayfur-Muhsin Ertuğrul).⁴ Naşit Bey ortaoyunu, tuluat, komedi, operet, kanto, hatta sonradan ilk filmlerinde görülebileceği gibi dram gibi bir ayırım yapmadan, tiyatronun her dalında, her rolü oy-

4 Naşit Bey'in oynadığı filmler hakkındaki bilgiler <http://www.sinematurk.com/kisi/1865-nasit-ozcan/> dan derlenmiştir. [Erişim tarihi: 17 Haziran 2018]

nayabilen gerçek bir “halk sanatkârı”dır. İstanbul’un sevgilisi, her kesimden seyircinin hayranlığını kazanmış, döneminin en büyük sanatçılarından biridir. Oyunları, can verdiği tipler, sahneleri, kostümleri uzun yıllar ve kuşaklar boyunca İstanbulluların aklından çıkmayacaktır.

En son Naşit’in 3 perdelik oyunu başladılar... Naşit’in sesi sahne arkasından gelince, tiyatro yıkılırdı alkıştan... O da seyirciye temenna ederek içeriye girerdi... Arnavut taklidi mi istersiniz, Kayserili mi, Laz mı, Yahudi mi, Ermeni mi, Rum mu, ne isterseniz Naşit bunların hepsini aslının aynı taklit ederdi... Kimse kusura kalmasın ama ben 50 yıldır Naşit kadar güzel taklit yapan, tulûat denilen evvelden hazırlanmamış, anında esprilerle insanları güldüren bir başka sanatçı görmedim. (Çetiner 1987: 9)

Sait Faik de “Kumpanya” adlı öyküsünde, Naşit Bey’i şu sözlerle anlatır:

Ben bir gün Naşit’i sahnede Kürt kıyafetiyle mangal karıştırır, kahve pişirir, çubukla tütün içerken görmüştüm. Ortada ne mangal, ne maşa, ne ateş, ne çubuk, ne cezve, ne fincan vardı. Ama Naşit sanki bütün bu saydıklarım önündeymiş gibi hareketler, mimikler yapıyordu. Seyircilerden, pek hödükler müstesna, gülmekten yerlere yatıp katıldıklarını gördüm. Bendeniz de haşa huzurdan sancılandım, hatta biraz da patiskayı ıslattım. (...) Nasıl yaptığını bilsem ben de yapardım. Ama, yapıyordu. Basbayağı, şu bizim gibi olan elleriyle maşayı yerinden çıkarıyor, mangalı karıştırıyor, marsıkları ayırıyor, kenara koyuyor, bir ateş alıp tütünü yakıyor, dumanını da üflüyordu. Biz dumanı göremiyorduk ama, dumanın çıktığına inanıyorduk. Biraz dişimizi sıksak, dumanı da görürdük. Sonra çubuğu ihtiyatla tablaya bırakıyor, cezveye şekeri, kahveyi atıyor, suyu dolduruyor, cezveyi sürüyor, fincana boşaltıyor, afiyetle de içiyordu. (...) Büyük adamdı, çocuklar, büyük adamdı. Bir eksiği vardı, yazı yazmazdı. Yazabilseydi, bak ne piyesler çıkaracaktı. Bizim de bugün bir Molyer’imiz olurdu. Sen bilir misin onun Otello’da Yago rolüne

çıkışını?.. Güya, onu kepa-
ze etmek için bu rolü vermiş-
lerdi. Sahnede Desdamona,
mendilini düşürmüştü, Naşid
gözlerini aç aça aç bir “Men-
dil! Ah, mendil!” diye feryat
edince, onu küçük düşürme-
ye çalışan düşmanların saçını
başını yolduklarını gördüm.
Seyirciler arasında Şekspir
otursaydı, faciasını komedi-
ye niçin çevirdiğini anlar, hoş
görür: “Yes! Olrayt!” derdi.
(Faik 2015: 12-13)



Ses, 7 Ağustos 1976.

Sabahlara kadar rolünü ezberlerken uykusuz kalan Na-
şit, uzun ve kesintisiz sahne yaşamı boyunca salonu, otura-
cak yer kalmayacak şekilde doldurmuş, tuluatı modernleştir-
me ve güncelleme mücadelesi vermiştir. Naşit, geleneksel halk
eğlence ve gösterilerinden modern Türk tiyatro tarihine geçiş-
te önemli bir halka olmuş, komik-i şehir olarak anılmasına rağ-
men, komiklikle gülünçlüğü ayırt etmesini bilmiştir. Sanatçı
olarak yeniliklere açık oluşu, Naşit Özcan'ın en büyük avanta-
jıdır. Türkiye'de ilk kez tiyatro temsillerinde sessiz film kulla-
nan Naşit Özcan, her ne kadar eğitim almış olsa da temelde usta-
cıracak ilişkilerinden gelmiş, kendisi de yeni sanatçılar yetiştir-
meye çalışmıştır.⁵ 1938 yılında jübilesi yapılan sanatçı, top-
lam 35 yıl kadar sahnede kaldıktan sonra 1940 yılından itiba-
ren sahneye çıkmamıştır. Müzikli oyunları operetleştirmek, ya-
zılı eserleri tuluata çevirmek, tuluatın komiğini lbiş'likten kur-
tararak, onun sanat yaşamına sunduğu en büyük katkılardır.

Ben ilk mektebi bitirdiğim zaman babam artık sahneden çe-
kilmmişti. Fakat gayet iyi hatırlıyorum, tiyatro, sahne aşkı onda
önüne geçilemeyecek bir iştiaak halindeydi. Bütün ömrünce
oynadı. Ona göre halk her gece aynı laflardan bıkip usanır, ku-

5 Naşit'in çıraqlarından biri de ünlü komedyen İsmail Dümbüllü'dür.

lağı deliktir, hep aynı şeyi duymak istemez, onun için değişik-lik yapmak lâzımdır. Bu sebeple her gece değişik, başka başka şeyler oynardı. Tiyatroda sahnede öldüresiye yorulur, mecal-siz eve dönerdi. (Naşit, t.y.)

Naşit Bey'in, 1930'lu yıllara kadar oynadığı salon seyirciy-le dolup taşarken, geleneksel tuluat tiyatrosunun yerine geçen Batı tiyatrosunun örnekleri Şehir Tiyatroları'nda hızla seyirci-yi toplamaya başlamıştır. Cumhuriyet'in Batılı modern tiyatroya yönelişi, tuluat ve tuluat sanatçıları bir anda bitirir. Ergun Hiçyılmaz, o yıllarda bir başka gelişmenin daha belirleyici ol-duğuna vurgu yapar:

1919'da Beyaz Ruslar'ın sığınma olayında, onların yaşadığı se-falet kadar İstanbul gecelerinin yaşadığı dram da önem taşı-yordu. Kendi dünyası içindeki Der-saadet, yokluğun ve çare-sizliğin kamplarından sokak köşelerine, otellerden gazinolara sürüklediği on binlerle tanışacaktı. Getirdikleri yaşama biçimi içinde “gece hayatı” da önem yer tutuyordu. Gazetelerde de-ğişik ve alışılmamış eğlence ilanları vardı. “Rus matmazelleri ta-rafından güreş, 9 kısımdan mürekkep, fiyatlar 15 kuruş.” Na-sıl güreştikleri önemli değildi. Bazıları için kantonun nasıl söy-lendiğinin önemli olmayışı gibi... Güzel ve oynak vücutlu, ay-nı zamanda kıvrak ve kolay elde edileceği intibainı bırakan sa-rışın ve mavi gözlü kadınlar her tarafı sarmıştı. İstanbul eka-biri artık Direklerarası'nın dışındaki bu eğlence dünyasına yö-nelmişti. Meddah Sururi Direklerarası'na elveda demiş ve Di-vanyolu'ndaki Dıyaribekir Kıraathanesi'nin yolunu tutmuştu. Karagözcüler mahalle kahvesine, ünlü komikler Kadıköy'e ta-şınmışlardı. Sadece Komik-i Şehir Naşit Bey direniyordu. (Hiç-yılmaz 1999: 26)

Ancak Naşit Bey de fazla direnemez; bütün bu gelişmelerin etkisiyle zirveden düşmeye başlar.⁶ Bir ara tuluatçılığın bitti-ğinden hareketle piyango bayılığı bile açar (Çeliker 2016).

6 Naşit Bey'in bu yıllarda söylediği, “Selim doktor olsun, Adile de benim gibi sü-rünmesin; gitsin Şehir Tiyatroları çocuk bölümüne yazılsın” sözü bu çerçeve-de düşünülmelidir belki de.

Tepebaşı tiyatrosunda sanat hayatının 35. jübilesi yapılan Naşit, o sıralarda Beyazıt'ta Soğanağa mahallesinde, yaşayabilmek için “piyango bileti” satmaktadır. Bir taraftan hastalığı ilerletmekte, diğer yandan evindeki bazı eşyalarını satmayı bile göze almaktadır. Yine o sıralarda, bir gün bir kişinin Naşid'in yanına gelip ona, “Birlikte piyango bayiliği dükkânı açmak” teklifinde bulunduğunu söylerler. Bu kişi ise Türk tiyatrosunun yine büyük komiklerinden Hâzım Körmükçü'den başkası değildir.⁷ (Andak 1963)

Naşit Bey hemen o hafta Beyazıt Meydanı'nın arkasındaki bir mahallede küçük bir lostra salonundan dönüştürülmüş ve piyango bayisi haline getirilmiş iki adımlık büfesine gidip gelmeye başlar. Önceleri kendisini tanıyan halkın tepkisinden epey rahatsız olursa da sonra alışır, alışmaya çalışır. Kendisini görmek, seyretmek ya da şakalaşmak için gelenlere sabır göstermeye çabalar. Ancak çocuklarının arkadaşları Selim ve Adile ile dalga geçmeye başlayınca, bu işi de bırakacaktır.

Haldun Taner, Naşit'in piyangoculuk yıllarını, sorgulayıcı bir bakış açısıyla şöyle aktaracaktır:

Naşid Bey, sahnede hayli yorulup hastalıkların kendini sıkça yakalamaya başladığı dönemde Beyazıt'ta bir Piyango bayii dükkânı açmıştı. Bakın kendisiyle röportaj yapan bir gazeteciye ne söylüyor.

- Ne satıyorsunuz Naşid Bey?
- Görmüyor musunuz talih ve şans.
- Demek siz de talih dağıtıyorsunuz.
- Yo biz talih kuşunu uçuralı çok oldu. Şimdi para kazanıyorum diye evdekilere balon uçuruyorum. Bana bu akli bir Musevi dostum verdi. “Naşid eğer piyangodan mutlak kazanmak istiyorsan bilet sat” dedi. Ben bu sözü Şehir Tiyatrosu'ndan Hazım'a söyledim. O Beyoğlu'nda, ben Beyazıt'ta bu

7 İsmail Biret ise *Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları* adlı kitabında, Naşit Bey'e piyango bayiliği öneren kişiyi, Naşit Bey'in eski arkadaşlarından biri olarak tanıtır. Hatta bu kişi konuşmalarında, Raşit Rıza'nın lokanta açtığını, Hazım Körmükçü'nün ise Beyoğlu'nda piyango bileti sattığını söyleyerek Naşit Bey'i ikna eder. (Biret 2005: 47)



Naşit Özcan Milli Piyango bayiliği yaparken. (İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

dükkânları açtık. Fakat oyunları ihmal ettik. Denizden kavanoza alınmış balığa döndüm bu dükkânda.

Dükkân açmak ne hikmetse bazı aktörlerin tutkusu oluyor. Belki de mesleklerini yeterli derecede sağlam ve güvenceli bulmamaktan. Belki yine de halkla bu sefer seyirci olarak değil de müşteri olarak temas kurabilecekleri bir başka meşgale aramak ihtiyacı. (Taner 1980)

Naşit Bey'in, ne zamanın getirdiği değişime uyarak sinemaya yönelmesi ne de piyangoculuk gibi ticari girişimleri, yaşadığı ekonomik sıkıntıları aşmaya ve eski ününe kavuşmasına yeter. Sinemayla birlikte esen yeni rüzgâr, tuluat tiyatrosunu bitirmiştir bir kere. İnsanlar, artık gülmek eğlenmek için tuluat tiyatrosu yerine sesli sinema izlemekte ya da Şehir Tiyatrosu'na gitmektedir. Naşit Bey de tiyatrodaki ortaklığından ayrılmış, diğer sanatçılar gibi aylıkla geçinmeye başlamıştır.

Biret, Naşit Bey'in ağzından bu süreci şöyle anlatır:

Tuluat tiyatrolarına karşı yapılan eleştiriler giderek artmaktaydı. Hatta doğrudan benim kumpanyamı hedef alan konuşmalar yapılıyor, yazılar yazılıyor. Kimi zaman bu konudaki fikirlerimi ben de söylüyordum. Artık seyirci de eskisi gibi değil. (...) Cemal Sahir'le zaman zaman operetler oynuyoruz. Bu arada Halide Pişkin ve Fahri Güldürür'le birlikte Millet Tiyatro-

su'nda (şimdi Turan Tiyatrosu) temsillere devam ediyorum. Direklerarası yavaş yavaş değişiyor. Eskiden tiyatro kumpanyalarının sırayla temsiller verdiği salonlar teker teker sinema oldu. (Biret 2005: 39)

Bu süreç Naşit Bey'in sağlığını da olumsuz yönde etkiler. Tansiyon, damar sertliği ve üstüne üstlük kalp yetmezliği şikâyetleri ortaya çıkar; öyle ki, 1939 yılı sonlarında bir prova esnasında kalp krizi geçirir (Biret 2005: 44). Yaşadığı sorunlar Naşit Bey'i eskisine göre daha sessiz, sert mizaçlı biri yapar, sinirleri bozulur. 1942 yılında "asabi tansiyon yüksekliği" nedeniyle Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılır.⁸

Naşit Bey'in, Dr. Neşet Halil Bey'in ısrarıyla Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılmasını izleyen günlerde, Naşit ailesi büyük sıkıntılar yaşar. Biret, bu zor süreci Selim Naşit'in ağzından şöyle anlatır:

Elde avuçta hiçbir şey kalmamış, ev eşyasının büyük bir bölümü de eskicilere gitmişti. En çok da, zaman zaman babamın bir şeyler çaldığı siyah konsol piyanonun satılmasına üzül-müştüm. Akordu biraz bozuk olmasına rağmen, Adile'yle iki-miz piyano çalmayı onda öğrenmiştik. Ev eşyasından satacak bir şey kalmayınca, babam son çare olarak, yüzlerce dosyadan meydana gelene repertuarını satmak istemiş, fakat alıcı bula-mamıştı. Sonradan bu dosyalar evden eve taşınırken ziyan zebil oldu gitti. (Biret 2005: 49)

Naşit Bey'in sağlık sorunları iyice ağırlaşır, iflasın eşiğine geldiği gibi hastalığı da ilerler ve 26 Nisan 1943 günü tedavi gör-düğü Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde,⁹ 54 ya-

8 Hafi Kadri Alpman'ın, "Acı Fakat Gerçek" adlı köşe yazısında, Naşit Özcan, Adile Naşit (Özcan), *İleri* gazetesi sahibi Hakkı Nezih Beller, Hafi Kadri Alpman'ın yer aldığı ve Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde çekildiği belirtilen bir fotoğraf yer alır. Tarih, 1942 Haziranı'dır (İstanbul Şehir Üniversitesi, Taha Toros Arşivi).

9 Naşit Bey'in Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde öldüğü konusundaki bilgiye, Hafi Kadri Alpman'ın, "Acı Fakat Gerçek" adlı tarihi belirsiz gazete yazısında rastlanmıştır. Yazarın, ölümünden bir yıl önce hastanede ziyaret edecek ve birlikte fotoğraf çektirecek kadar Naşit Bey'le yakın olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle söz konusu bilginin doğru olma ihtimali yüksektir.



Naşit Özcan, Adile Naşit, *İleri* gazetesi sahibi Hakkı Nezih Beller ve Hafî Kadri Alpman Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde, Haziran 1942. (İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

şında hayata gözlerini yumar. Ardında emeğini, hayatını kattığı Türk tiyatrosunu, Selim Naşit ve Adile Naşit adlarında iki değerli tiyatro/sinema sanatçısı evladını ve anılarını bırakır (Nuh-rat 1983). Cenazesi, Şehremini'deki evden Beyazıt'a kadar sevenlerinin omuzlarında taşınır, Beyazıt Cami'ndeki namazdan sonra Şehzadebaşı'nda Millet Tiyatrosu'nun önüne getirilir ve İstanbul halkının büyük sevgi seliyle uğurlanarak Karacaahmet'teki aile kabristanına defnedilir.

Hilal, Milli, Ferah sinemalarında filme ara verilmişti. Afişlerin ve fotoğrafların üzerleri kara bezlerle kapatılmıştı. Sinema makinistleri, bilet denetçileri, seyirciler, büfeci çocuklar, kapı önlerinde sessiz ve üzüntülü bakışıyorlardı. "Komik Naşit Bey", halk sanatkarı Naşit Özcan "şu ölümlü dünyadan" göçüyordu. Cenaze alayı, yeni adı Turan Sinema ve Tiyatrosu olan "Millet Tiyatrosu"nun önünde ağırlaştı. Eller üstünde taşınan tabutun başı, tiyatrodan yana çevrildi. Direklerarası, birkaç dakika için

derin bir sessizliğe ve hareketsizliğe gömüldü. Naşit Özcan, Direklerarası'ndan, Millet Tiyatrosu'ndan ve Tuluat sahnesinden ayrılıyordu. (Arpad 1983)

Direklerarası'nın ve dolayısıyla tuluatın en parlak günleriyle olduğu kadar bitişiyle de örtüşen Naşit Bey'in hayat hikâyesinin belki de en hüzünlü anı cenaze merasiminde yaşanır: Omuzlar üzerindeki tabutun başı, eskiden Turan Tiyatrosu olan Millet Sineması ve Tiyatrosu'na çevrildiğinde, Şehzadebaşı'ndaki esnafların tümü saygı duruşunda bulunmuşken Millet Sineması'nda film gösterimine ara verilmez. Hiçbir şey olmamış ya da Naşit Bey son kez vedalaşmaya gelmemiş gibi, film gösterimi devam eder. Naşit ailesinin kırıngınlıkla hatırlayacağı bu olay, perdenin ağır ağır inişinin hüzünlü hikâyesi gibidir.¹⁰

Naşit Bey'in hayatı çeşitli edebi eserlere de konu olmuş, bu eserlerden bazıları tiyatro oyunlarına ve televizyon dizilerine uyarlanmıştır. Bunlardan biri Tarık Buğra'nın yazdığı ve 1970 yılında ilk baskısı yayımlanan *İbiş'in Rüyası* adlı romandır (Buğra 2005): Eserin başkahramanı, yazarın Naşit Özcan'dan ilham alarak yarattığı Nahit karakteridir. Bir başka kitap olan *Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları*, Selim Naşit'in bacanağı İsmail Biret tarafından kaleme alınan bir çeşit anı kitabı niteliğindedir (Biret 2005). Biret, dinlediği ve tanık olduğu aile birey-

10 İsmail Biret, Adile Naşit'in ağzından bu olayı şöyle aktarır: “Babamın aşağı yukarı bütün ömrünün geçtiği Şehzadebaşı'ndaki tüm esnaf, onu sevenler ve sayanlar, cenazesi geçerken saygı duruşunda bulunmuşlar, dükkanlar kepenklerini indirmişler, sadece –artık bir sinemaya dönüşmüş olan– Millet (Turan) Tiyatrosu, hiçbir şey olmamış gibi, film gösterimini sürdürmüş, bu saygı duruşuna katılmamıştı. Babamın yıllarca çalışıp büyük paralar kazandırdığı bu salon sahibinin saygısızca davranışı aklımdan çıkmıyordu” (2005: 58). Bu sinemanın sahibi, Rasim Day'dır. Biret, bu kez Selim Naşit'in ağzından Rasim Day meselesini şöyle aktaracaktır: “Babam Millet Tiyatrosu'nda oynadığı sıralarda Rasim Day, önceleri tiyatro büfesinin bir kısmını işletiyor ve salonda fıstık satıyordu. Fakat zamanla ne yaptı ne etti, bilinmez, büyük paralar kazandı. Hatta babamın ona borçlandığı zamanlar bile oldu. Sonuçta ‘Fıstıkçı’ Rasim, nasıl yaptıysa Millet Tiyatrosu'nu satın aldı ve babamın patronu oldu. Öldüğünde, babamın ona büyük miktarlarda borçlandığı ortaya çıktı ve bizler bu borçları ödeyebilmek için çok zorlu günler geçirdik. Babamın cenazesinde saygısızca davranışlarda bulunan da yine bu ‘Fıstıkçı’ Rasim'di” (2005: 68). “(...) Rasim Day, eski yönetici Sami Kazım Koray'ın ayağını kaydırıp Yeni Ses Opereti'nin de başına geçmişti” (2005: 89).

lerinin hikâyelerini, söz konusu şahısların ağzından anlatmayı tercih etmiştir. Naşit Bey'in hayatı Gökhan Eraslan'ın yazdığı, Ali Yaylı'nın yönettiği "Komik-i Şehir Naşit Bey" adlı tiyatro oyununa da konu olmuş, oyun IBB Şehir Tiyatroları'nda da ilk kez 2017 yılında seyirci önüne çıkmıştır. Selim Naşit'in oğlu Naşit Özcan'ın da oyunda rol almış olması, adeta Naşit ailesinin tiyatroya bağlılığını ve bu geleneğin devamını işaret eden bir alt metin gibidir.

Direklerarası'nın son direği: Küçük Verjin

Türkiye'nin Batı tiyatrosuyla tanışmasında (Müslümanların, özellikle de Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkmaları yasak olduğundan) gayrimüslimler önemli bir rol oynamıştır. Pek çok Ermeni ve Rum sanatçının İstanbul'un eğlence hayatında olmazsa olmaz bir yeri vardır. Nitekim vodvillerde düet yapan Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım gibi, anneanne-si Verjin Hanım da dönemin sahne hayatında popüler bir kantocudur.¹¹ Onun hayat seyrine kısaca bakmanın Adile Naşit'in yetiştiği ortamı anlamak açısından çok yararlı olacağını söyleyebiliriz.

Osmanlı'nın özellikle son dönemlerinde kadınların sahne hayatına nasıl atıldıkları konusunda yapılacak araştırmalar için kaynak oluşturabilecek yeterli veri bulunmasa da ilk Osmanlı uyruklu sanatçıların gayrimüslim kadınlar olduğu bilinmektedir. Önceleri kanto, tuluat gibi türlerde, sonraysa sahne oyunlarında yer alarak bu konuda tarihî yasakların kırılmasına ve tiyatronun gelişimine öncülük etmişlerdir. İlk olarak kanto denen ve tuluat gösterilerinin arasında seyircilerin sıkılmaması için söylenen eğlenceli, kıvrak şarkılarla sahnelerde boy gösteren kadınlar, özellikle Ramazan eğlencelerinin vazgeçilmez bir parçası olmuş ve kısa zamanda İstanbul'un dört bir yanına nam salmışlardı. Yerli oyunlara ilgi arttıkça kadınlar sahneye yönel-

11 Kanto, tuluat tiyatrolarında, oyundan önce, genellikle kadın sanatçıların şarkı söyleyip dans ederek yaptığı gösteri ve bu gösteri sırasında söylenen coşku-lu şarkılardır. Bkz. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=kanto>

miş, komedi, dram ayırt etmeksizin oyunlarda ve bir anda yıldı parlayan operetlerde büyüklü küçüklü rol almışlardır. (Ermer vd. 2007: 14)

Kuşaklarının ve dönemlerinin öncüleri olan bu sanatçılara hem dinsel nedenlerle Osmanlı devletinde, hem de etnik nedenlerle Cumhuriyet döneminde gereken önem verilmediği gibi, çoğu kez yok sayılmışlardır. Ülkemizde ilk Türk kadın sanatçının Afife Jale olduğu yönünde pek çok araştırma bulunmaktadır. Ancak Afife Jale'den çok önce de Müslüman Türk olmamakla birlikte bu ülkenin yerlisi, vatandaşı olan kesimlerin, öncülük düzeyindeki katkılarını görmezden gelmek doğru değildir.¹²

Adile Naşit'in anneannesi "Küçük" lakaplı Verjin, pek çok kaynakta ülkemizdeki ilk Rum kantocu olarak bilinir.

Ailenin soy kütüğüyle ilgili kaynak taramasında pek çok farklı bilgiye rastlanmıştır. Verjin, Naşit Özcan'ın anlatımlarına göre anne tarafından Ermeni'dir. Ancak Verjin'in, ilkokulu Rum okulunda okuduğu bilgisine dayanarak baba tarafının Rum olduğu yorumu yapılabilir. Aynı şekilde gerçek adıyla Verjin Ozan öldüğünde verilen vefat ilanında da cenazesinin Rum Kilisesi'nden kaldırıldığı bilgisine rastlanmaktadır. Yani ailede Ermenilik, Adile Naşit'in büyükannesinden (anneannesi Verjin'in annesi) gelmekte, (Türk olan Naşit Bey dışında) Rum büyükbaba, Rum dede şeklinde sürmektedir. Dolayı-

12 Kaldı ki, ilk Müslüman Türk kadın tiyatro sanatçının Afife Jale olmadığı yönünde bilgi ve belgeler de söz konusudur. Ünlü aktör, tiyatromuzun büyük ustası Vasfi Rıza Zobu, Müslüman Türk kadınının sahneye çıkma hadisesinin İstanbul'da Afife ile başlamış olmadığını, bu hadiselerin birincisinin Sultan Hamit zamanında cereyan ettiğini belirtir. "Kadriye Hanım, ilk Türk kadın olarak, fakat tamamen gizli bir hüviyetle ve 'Papazköprülü Amelya' takma adıyla Nazilli'de sahneye çıkıyor. Sene: 1889..." (Zobu 1991).

Bazı kaynaklardaysa Türk kadın oyuncuların gayrimüslim adlarıyla kimlik gizleyerek sahneye çıkmalarına ilişkin farklı bilgilere rastlanmaktadır. Seniye Hanım sahneye çıkan ilk Türk Müslüman kadındır. Kazasker babasının ölümünden sonra Amelya Hanım takma adıyla sahneye çıkıp kanto söylemiş, ardından katıldığı bir tulüat topluluğuyla Anadolu'da sahne almıştır. Bir gün oyun için gittiği Ankara'da valinin karısı kendisini tanıyınca, gözaltına alınmıştır. Sonunda eşine memuriyet verilmek suretiyle zorunluluktan yaptığına inanılan bu "düşük" işi bırakmıştır (Dilmen 2002: 54-58).

sıyla aile ataerkil soy zinciri sürdürüldüğünde Naşit Bey'e kadar Rum'dur. Ermenilik Adile Naşit'ten üç kuşak önce görülürken, Rumluk daha yakın bir bireye, annesine dayanmaktadır. Bu durumda Adile Naşit'in Türk-Rum melezi olduğunu belirtmek daha doğrudur. Bu konuda torun Naşit Özcan'ın (kaldı ki, kendi beyanına göre onun da annesi Rum'dur) verdiği bilgiler önemlidir:

Bir defa Naşit Bey'in hanımı Amelya Hanım Rum'dur. Onun annesi ve anne tarafı Ermeni'dir. Dedem Naşit Bey bir Osmanlı Türk adamıdır! Amelya Hanım dedemle evlenince Türk kimliğini almıştır. Dolayısıyla babam Selim Naşit ve halam Adile Naşit'in her ikisi de Türk'tür! (Özcan 2007)



Küçük Verjin dönemin ünlü kantocularındandı. (<https://www.ucuztarih.com/wp-content/uploads/2018/10/genc-verjin.jpg>)

Torun Naşit Özcan, babası Selim ve halası Adile'nin anne ve anneannesi hakkında oluşan yanlış bilgiyi düzeltmiştir. Ancak diğer taraftan, "Evlenince Türk kimliğini almıştır" vurgusu, ataerkil kültür çerçevesinde "soyu sürdüren" erkeğin belirleyiciliğini işaret etmektedir.

Adile Naşit'in anneannesi Verjin Ozan, 1870 yılında İstanbul Galata'da doğmuş, Galata Rum İlkokulu'nda okumuştur. Yirmi yaşındayken komşularının çocuğu Yorgi'yle birbirlerine âşık olup evlenirler. O dönem yayınlarında belirtildiğine göre, "Önce kemanına, sonra Yorgi'ye âşık olur"; anne baba-sının, "Biz davulcuya, çalgıcıya kız vermeyiz" diyerek tüm karşı çıkmalarına rağmen Yorgi Efendi ile evlenir (*Yeni Gazete* 1964).

O sırada Verjin 20 yaşındadır. Ergun Hiçyılmaz, Yorgi Efendi'yi ve Verjin Hanım'la ilişkilerini şöyle anlatacaktır:

Kemani Yorgi Efendi devrin hayat güzelliklerinden nasibini almış, takdirkârlığını “bozuk para” gibi harcamamıştır. Kamil ve dörtbaşı mamur bir beyefendi olup, aynı zamanda müzisyendir. Yakışıklıdır ve kemanının her teline o zamanlar bir “serçe” konmaktadır. “Gıy gıy”dan çok makamı olan bu kemaninin yayı, bazı akşamlar gelir, gelir de işte Verjin Hanım'a uzanır. Önce do, sonra re, mi, fa derken Verjin... Verjin Hanım hatıralarında Yorgi Efendi'nin hayli alakaya mucip yakışıklı biri olduğunu ifade etmiştir. Hatunlar ona sadece göz atmaz. Çiçek ve laf da atar. Verjin Hanım da “kıskanç kadın”, sadece oynamakla kalmayan ve yaşayan biridir. Ne yapmıştır biliyor musunuz? Kulis perdesinde bir delik açıp, Yorgi Efendi'yi, yani kocasını “tarassut” altında tutmuş ve “aşnafişne”ye mukayyet olmuştur. Aşka müebbet bir esire... Vay be... “Bülbül”ü okudu mu, etraftaki hakiki bülbüller ufak ufak “tüyer” ve o eğlence gecelerinde büyük aşklar filizlenir. Büyüdükçe büyür ve sevda sanatımıza tükenmez bir miras bırakır... Niko'lar, Amelya'lar Andre'ler gibi. “Gözetleme huyum 6-7 yaşındayken başlamıştı. Evimiz Galata'daydı. Rum Mektebi'ne giderdim. Mektep dönüşlerinde balozların önünde dolaşırdım. O zamanlar Galata balozlar ve gazinolar semtiydi. Açılıp kapanan baloz kapılarından şanoyu seyreder, kantoları ezberlerdim.”

Verjin'in Kemani Yorgi ile evliliğinden üç çocuğu olur: Kemani Andre, kantocu Amelya, düettocu ve tuluatçı Niko. Yorgi ile Verjin'in evleri, her gece tiyatro dönüşü dönemin sahne sanatçılarının toplandığı uğrak yeri haline gelir. Bu sazlı sözlü toplantılara “Kantocuların Anası” Peruz Hanım (Terzakyan), Şamran Hanım gibi dönemin büyük sanatçıları da katılır. Verjin, o toplantılarda bir yandan konukları ağırlarken, bir yandan da kantolar mırıldanır. Bir gün Peruz Hanım, Verjin'in eşi Yorgi'ye, “Verjin'in sesi çok güzel. Bir iki yeni kanto geçeyim de sahneye çıksın” der. Yorgi'nin hayır diyemediği bu teklif Verjin'in hayatını değiştirecektir. Verjin, Kantocu Peruz'un öna-

yak olmasıyla kanto söylemeye başlar ve döneminin en meşhur kantocuları arasında yer alır. Verjin'e takılan "Küçük" lakabının da bir hikâyesi vardır: Verjin'in sahneye çıktığı o günlerde, başka bir tiyatrodan bir kantocu Verjin daha bulunduğundan "tiyatro mahallesi" bu iki kantocuyu iki yarı lakap ile birbirinden ayırır. Öteki tiyatronun kızına "Minyon", Yorgi Efendi'nin karısıysa "Küçük" lakabı verilir. (Yeni Gazete 1964)

Hiçyılmaz da Verjin Hanım'ın sahneye çıkış hikâyesini farklı biçimde, Verjin'in ağzından şöyle aktarır: "Bir gün okuldan eve geliyordum. Komşularımızdan biri Verjin diye bağırdı. Gittim, elime bir paket tutuşturdu. Şunu iki sokak ötede komşuya götürür müsün, dedi." Küçük Verjin paketi alıp eve gider ve gayet iyi karşılanır. Kadın, paketi alıp yukarı çıktığında pek keyiflenen Verjin, günün moda kantolarından birini söylemeye başlar. Merdiven başında dinlendiğinin farkında değildir. "A, benim dilber kızım, sesin de pek güzelmiş. Hadi gel seni kantocu yapalım." Verjin'in sesini dinleyip, onu elinden tuttuğu gibi sahneye çıkaran kişi, diğer kantoculara da el uzatan Peruz'dur.¹³

Peruz, Küçük Verjin'le yakından ilgilenir ve ona adeta usta-çırak ilişkisi içinde yeni kantolarını öğretir. Ayrıca sahne hâkimiyetinin ne olduğunu, seyircilerin nasıl etki altına alınacağını gösterir. Bundan sonrası Verjin'in yeteneğiyle alakalıdır. Torpilsiz, arkasız ve desteksiz ilerlemeye başlar. Eşi kemani Yorgi ile de bu sıralarda tanışacaktır. "İkinci" marka sigara tütürmeyi seven neşeli, hayat dolu, cıvılcıvılcı bir kadındır.

Daha önce değindiğimiz gibi, Verjin ile Yorgi'nin evliliklerinden üç çocukları olur. İlk çocukları erkektir, adını Andre ko-

13 İsmail Dömbüllü, Peruz'u zamanın "en birinci" kantocusu sayar ve "Hem beste yapar, hem de güftelerini kendisi yazardı" diyerek Şamram Hanım'la Peruz'un hala çocukları olduğunu teyit eder. *Nuhbe-i Elhan Mecmuası*'ndaki 89 nota içinde Peruz'a ait olan 12 kanto, Dömbüllü'nün sözlerinin bir belgesi gibidir. (Hiçyılmaz 1999: 34).

Nuhbe-i Elhan, kantoculara ait besteleri içeren bir kantolar derlemesidir. Bu derlemede Peruz Hanım'a ait 12, Şamram Hanım'a ait 20 tane kanto da listelenmiştir. Derlemede Küçük Verjin'e ait eserlerin yanında Verjin, Eleni, Eliza, Küçük Amelya, Minyon, Büyük Mari gibi kantoculara ait eserler de vardır. Bugün bilinen 89 kanto örneği *Nuhbe-i Elhan* adlı derleme sayesinde (Ayangil 1994).

yarlar, o da babası gibi keman ustası olur. İkinci çocukları kız olur, Amelya. Kız çocuk, okula gönderilir. Küçükleriyse yine erkektir; Niko da annesine özenerek düettolara çıkar. Aynı dönemde komik-i şehir Naşit Bey bir tiyatro kurmuş, Yorgi'yi kemancı, Verjin ile Niko'yu da düocu kadrosuna almıştır. Ayrıca Yorgi Ailesi'ne, kalmaları için tiyatrodaki iki oda vermiştir. Ailenin kızı Amelya ile Naşit Bey'in karşılaşmaları doğaldır ki, tiyatroyla iç içe geçen yaşamları dolayısıyla olur.

Verjin Hanım'ın kızı Amelya ile Naşit Bey arasındaki büyük bir aşk yaşanır. Ne var ki, Naşit Bey o zamanlar evlidir. Verjin Hanım, "Çok severdim onu. Kızım Amelya'yı ilk istediğinde kanım ısınmamıştı. Naşit Bey'e 'ihtiyar' demiştim, 'evli' demiştim. Amelya onu delicesine seviyordu. Sonunda Naşit, karısını boşadı. Amelya ile evlendi." Naşit Bey ile Amelya evlendikten sonra aradaki buzlar erir. Şöhretin doruğunda, tiyatro sahibi ünlü Naşit Bey sadece damat değildir; patron sıfatı da taşımaktadır. Kantoda "Verjin" denildi mi akla, "Bülbül" kantosu gelir. Naşit Bey ona "Bülbül"ü sadece kendisi için söyletmiş ve oyunlarda onu daima Eyüp Sabri'nin karısı rolüne çıkarmıştır. Bu durumun, zamanında Amelya ile evliliklerine karşı çıkmasına gösterilen bir tepki olduğu rivayet edilir. (Hiçyılmaz 1999: 44-46)

Küçük Verjin'in kolay anlaşılır bir Türkçesi olduğu da başka bir bilgidir ve söz konusu dönem için bu önemlidir, öyle ki Verjin, "1920'lerde drama ve komedilerde oynamıştır." (Hiçyılmaz 1993: 61)

Yeni Gazete'de verilen bilgilere göre, Verjin'in ailesi, kanto ve tiyatroya emeği geçmiş meşhur bir ailedir.

Küçük Verjin,¹⁴ 20. yüzyılın başında, İstanbul'un eğlence hayatındaki en ünlü üç kanto sanatçısından biriydi.¹⁵ Gerçek is-

14 Eski tarihli bazı kaynaklarda Verjin olarak geçen ismi, yeni sayılabilecek yazınların hepsinde Virjin olarak geçmektedir. Ermeni kaynaklarındaysa "Bakire" anlamına gelen Vergin/Verjine şeklinde geçmektedir. Virjin kullanımı muhtemelen ismin Türkçe telaffuz kolaylığından kaynaklanıp, okunduğu şekilde yazılı kaynaklara geçmiş olabilir. (Bkz. <https://hyetert.org/2008/07/24/ermenice-erkek-ve-kadin-isimleri>)

15 Bahsedilen üç büyük kantocu Peruz, Şamran ve Küçük Verjin'dir.



Naşit Kumpanyası'nın yıldızları "Dondurmacı" adlı oyunda bir arada: Naşit Özcan, Şamram Hanım, Küçük Verjin, Mari, Avantia, Naşit'in eşi ve Verjin'in kızı Amelya ile Verjin Bardebanyan. (<https://www.ucuztarih.com/wp-content/uploads/2018/10/topluluk.jpg>)

miyle Verjin Ozan, şarkıcılığının yanı sıra "Çeri Başı", "Menekşeyi Pek Severim", "Zibo Ayna Zurna Çalar" gibi on civarında popüler kanto besteledi. (Yeni Gazete 1964)

Küçük Verjin'e ait "Menekşeyi Pek Severim" kantosu, 89 kantoya yer verilmiş ve beş kitapçıktan oluşan *Nuhbe-i Elhan* adlı kantolar derlemesinde bulunmaktadır. "Zibo Ayna Zurna Çalar" (hicaz), "Çeri Başı" (hüzzam), "Dere Tepe Gezeriz" (nikriz), "Felek Bana" (nihavent), "Bu Çimenlik" (karcıgar), "Bir Güzelin Sevdası" (hicaz), Ruhi Ayangil'in adlarını saydığı kantoları arasındadır. (Ayangil 1994: 420)

Sanatçı bir aileden gelen ve kendi çocuklarını da sanata yönlendiren Verjin, 1964'te İstanbul'da hayata veda eder. Öldüğünde gazetelerde "Direklerarası'nın son direği yıkıldı" başlıkları atılır. (Ayangil 1994: 420)

Amelya Hanım:

Göz kamaştırıcı ve yetenekli bir kantocu

Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım tam bir sanatçı ailenin kızı olarak doğar. Tekrar edecek olursak; babası Yorgi Efendi Şehzadebaşı tiyatrolarının en iyi kemanisi, annesi Verjin Hanım da dönemin ünlü kantocularından birisidir. Amelya Hanım ayrıca kardeşi Niko Efendi ile düetlere de çıkar. Naşit Bey, Amelya Hanım'la evliliğinden sonra, kendi adına kurduğu ve zaten profesyonel olarak yönettiği grubunu tam bir aile tiyatrosu ekibine çevirmiş; bütün bir aile, yıllar boyu Şehzadebaşı sahnelerini seyircilerle doldurmuşlardır.¹⁶

Amelya Hanım ile Naşit Bey'in aşka dayalı evlilikleri Naşit Bey ölünceye dek sürecektir. Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım, annesi Küçük Verjin gibi kantolar ve düettolarla ün kazanmıştır. İki kişinin karşılıklı atışmalı müzik oyunu olan düettolarda, eşi Naşit Bey ile sahne almış, kısa sürede aralarında aşk ilişkisi başlamıştır. Naşit Bey'in ilk eşi Leman Hanım'dan, çocuğu olmadığı gerekçesiyle boşanmasının ardından 1926'da¹⁷ evlenen çiftin iki de çocuğu olur: Selim ve Adile.

Sahneye zaman zaman erkek kılığıyla çıkan Amelya, yine eşiyle birlikte rol aldığı "Aile Saadeti" gibi oyunlarla ün yapmıştır. Ancak tiyatronun iflası ve Naşit Özcan'ın ölümü sonrasında zor günler geçirmiş, lokantalara meze ve yemek hazırlayarak yaşamını sürdürmeye çalışmış, çocuklarını büyütmiştir. Doğum tarihi her ne kadar bilinmese de 1966 yılında hayata gözlerini yumduğu bilinmektedir.

Amelya Hanım ile bilinen bir başka gerçek de evlendiğinde Emel adını almasıdır. Nitekim Adile Naşit'in de gerçek adının Adela olduğuna dair bilgiler bulunmaktadır (Özturan

16 Bu bilgiler İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros arşivindeki TT. 526453 sayılı "Türk Tiyatrosundan Portreler Naşit Özcan" adlı gazete haberinden alınmış, ancak yazar adına ve tarih bilgisine ulaşılamamıştır. Bkz. <http://ear-siv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50490/001526453006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Erişim tarihi: 13 Haziran 2018]

17 Naşit Bey ve Amelya Hanım'ın evlilik tarihleri Hiçyılmaz'ın *İstanbul Geceleri ve Kantolar* adlı kitabında geçmektedir (1999: 46).



Naşit Bey ve Amelya Hanım. (Jaklin Çelik, "Bir Zamanlar Kanto", İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

2014). Adile Naşit'in abisi Selim Naşit'in eşi Sotiriya da evlendikten sonra adını Oya olarak değiştirmiştir (Başaran 2005). Gerçek adını ve kimliğini değiştirme/gizleme, etnik kökeninden dolayı asimilasyon ve baskıya uğrayan toplulukların sık başvurdukları bir kendini savunma metodudur. Baskın kimliğe zorla ya da gönüllüce iltihak etme durumu, gizlenerek gelecek tehlikeleri savuşturma ve güvende olma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Amelya'nın Emel

oluşu, gerçek adıyla bu evlilikte var olamaması, sadece kişisel bir tercih olarak değerlendirilemez. Örnekleri çokça görüldüğü üzere, isim ve din değiştirme, Türk bir erkekle evlenmenin adeta temel şartı durumundadır. Soyun babadan devam etmesi, eş edinilen kadından doğacak çocukların da "katıksız" birer Türk veya Müslüman olabilmeleri açısından isim, din değiştirme örnekleri yaşanmıştır. Kuşkusuz burada baskın kültürün temsilcisi toplumun önyargıya, dışlamaya ve giderek nefrete varabilen yaklaşımlarından kurtulma, savunma psikolojisi de rol oynamaktadır. Bir insanın, anne babasının verdiği ismini kullanamamasının ağır psikolojik travmalardan biri olduğu açıktır.

Ne yazık ki, Amelya Hanım hakkında daha fazla bilgiye ulaşamıyoruz. Bu durumu, dönemin efsane komedyeni ve tiyatro sanatçısı olan eşi Naşit Bey'in gölgesinde kalmış olması ya da daha da önemlisi kadın olmasıyla bağlantılı olarak açıklamak mümkün. Genel hayat hikâyesi dışında kişiliği hakkında pek

fazla bilgi bulunmasa da annesi Verjin Hanım kadar baskın bir kişilik olmadığı yorumları da yapılabilir. TRT’de yayınlanan ve Haldun Dormen’in sunuculuğunu yaptığı “Unutulanlar” adlı programın (1975) 4. bölümünde Naşit Bey’in hayatı canlandırmalar eşliğinde anlatılmaktadır. Adile Naşit ve Erol Günaydın’ın Amelya Hanım ve Naşit Bey’i canlandırdıkları film, sanatının zirvesindeyken gelişen sinemanın etkisiyle “unutulan” Naşit Bey’in hayatından kesitleri anlatmaktadır. Adile Naşit, bu filmde annesi Amelya Hanım’ı oynamıştır. Erol Günaydın, Naşit Bey’i oynarken, Selim Naşit dedeleri Kemani Yorgi Efendi’yi, Güzin Özipek ise Şamram Hanım’ı canlandırmıştır. Filmde Amelya’yı, annesinin kendisini Fırıncı Cemal ile zorla evlendirilme çabasına karşı ağlama sızlama düzeyinde tepki geliştirebilen, Naşit Bey’in kıskançlık krizlerine ve ilk evliliğini sürdürürken beraber olma dayatmasına bir şekilde boyun eğen, pasif bir kadın karakter olarak görüyoruz. Filmin başında Amelya diye seslenilen karakter, evlilikle beraber (Naşit Bey ilk evliliğini hiçbir zaman bitirmemiştir) birden Emel Hanım oluyor. Naşit Bey’in yaşadığı kıskançlık krizi esnasında, yanlışlıkla da olsa Amelya Hanım’ı silahla hafif yaraladığı da görülüyor. Bütün bunlar, baskın anne ve baskın koca arasında –sanat yeteneğine rağmen– özgürce varlık gösteremeyen bir kadın kişiliğini düşündürmekle kalmıyor ayrıca Amelya’nın detaylarıyla bilinmeyen hayat hikâyesine dair fikirler de veriyor.

Selim Naşit: Tiyatroya adanmış bir yaşam

Adile Naşit’in abisi Selim Naşit, 15 Ağustos 1928’de İstanbul Şehzadebaşı’nda –sonradan Turan Tiyatrosu ve daha sonra ise Turan Sineması olan– Naşit Tiyatrosu’nun üstündeki evde doğar. Kız kardeşi Adile’den iki yaş büyüktür; Naşit ailesinin ilk çocuğudur. Çocukluğu Vezneciler’de, tiyatroların çevrelediği Şuayip Sokak’ta geçer. Yıldız Pansiyonlu İlkokulu ve Ticaret Lisesi’nde öğrenim görür.

Turhan Gürkan’ın ifadelerine göre, çocukluğundan bu yana babasını örnek alarak durmadan taklit yapar, kendi kendine ti-

yatro oynar. Loş sahnelerde tiyatronun tozunu yutarak büyür. Tiyatro aşkı ona kalıtım yoluyla geçmiştir, yeteneği baba ve ane mirasıdır. Babasının 1943'te ölümü üzerine aile geçim sıkıntısı yaşayınca Ticaret Lisesi'ndeki öğrenimini yarıda bırakarak 15 yaşındayken, Dolapdere'de bir kaporta boya atölyesinde çalışmaya başlar. Ancak bir süre çabaladıktan sonra bu işi yapamayacağı anlaşıncaya oradan ayrılarak, gönlünde tiyatro oynaculuğu olmasına rağmen boşta gezer. Sonunda komşuları Madam Marika'nın aracı olmasıyla Muhlis Sabahattin Bey ile tanışır. Adile Naşit ise bu dönemde küçük rollerle de olsa, Şehir Tiyatroları'nda çalışmaya başlamıştır. (Gürkan 2000)

Selim Naşit'in profesyonel sahne yaşamı 1945'te Raşit Rıza Tiyatrosu'nda Muhlis Sabahattin Ezgi'nin ünlü opereti "Gül Fatma" ile başlayacaktır. Daha sonra Karaca Tiyatro'ya katılıp 16 yıl¹⁸ gibi uzun bir süre burada çalışır. "Bunca yıl süresince gerek İstanbul'da gerekse turnelerde birçok oyunda çeşitli roller oynadım, gişe memurluğu, dekoratörlük, elektrik teknisyenliği, ışıkçılık, aksesuarcılık, makyörlük de dahil yapmadığım iş kalmadı." (Biret 2005: 70)

14 Ocak 1952'de Sotiriya Slahakis ile evlenen Selim Naşit'in 1957'de Naşit adını vereceği oğlu dünyaya gelir. 1961 yılında Ankara'da kız kardeşi Adile Naşit ve eniştesi Ziya Keskiner'le Naşit Tiyatrosu'nu kurarlar. Bu topluluk bir sezon sahnelediği "Ahududu Arsenik" oyunundan sonra dağılır. Bir süre İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çalışan Selim Naşit, ardından Toto Karaca ve Sururi'lerle 6 yıl boyunca İstanbul Tiyatrosu'nda sahneye çıkar. 1966'da 14 yılını verdiği Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan topluluğundan sonra Ali Poyrazoğlu, Korhan Abay, Devekuşu Kabare tiyatrolarında çalışır. 1981'de 36. Sanat Yılı Jübilesi kutlanır.

Selim Naşit, siyasal taşlama niteliğindeki oyunların kahramanlarını kendine özgü bir anlayışla yorumlar. Tiyatroyu daha çok sevdiği için sinemayı ikinci plana itmiştir. Ancak küçük

18 Biret, Selim Naşit'in Karaca Tiyatrosu'nda geçirdiği sürenin 13 yıl olduğunu belirtir (2005: 70). Bu bilgi farklılığı aradaki kesintilerden, Selim Naşit'in 1951 yılında askere gitmesinden, askerden sonra da Yeni Ses Opereti'nde çalışıp sonradan Muammer Karaca'nın ekibine yeniden dahil olmasından kaynaklı olabilir.

rollerin büyük oyuncusu olduğunu beyazperdede de kanıtlar. Son filmi Mazhar Alanson ve Cem Yılmaz'ın babasını oynadığı Ömer Vargı'nın "Her Şey Çok Güzel Olacak" (1998) ile Sinema Yazarları Derneği (SIYAD) tarafından verilen "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü"nü alır. 1997'de Tiyatro Stüdyosu'nun "Histeri" oyunundaki rolüyle Afife Jale Tiyatro Ödülleri'nden yardımcı oyuncu ödülü kazanır. 1999 yılında Uluslararası Kukla ve Gölge Tiyatroları Birliği (UNIMA) ödülüne değer görülür. Tiyatro Oyuncuları Derneği'nin (TODER) Türk Tiyatrosu'na emek veren 50 yılını tamamlamış 64 sanatçısıyla birlikte "Sahnedeki Yarım Asır Altın Rozet Onur Ödülü"nü alır. Son olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda "Kadın ile Memur" (2000) oyununda sahneye çıkıp olağanüstü bir performans sergiler.



Selim Naşit Özcan kardeşi Adile Naşit ile birlikte.
(<https://cdn.media.gazeteduvar.com/2016/09/adile1-291x414.jpg>)

Selim Naşit ömrünün son yıllarında televizyon dizilerinde rol almaya başlasa da hastalığı sürekli çalışmasına izin vermemektedir. Yaklaşık üç yıl pankreas kanseri tedavisi gördükten sonra 2000 yılında hayata gözlerini yumar.

Turhan Gürkan, Selim Naşit'in ölümünün ardından onun yarım asırlık tiyatro oyunculuğunu şöyle değerlendirir:

55 yıl boyunca tiyatrodaki, sinemadaki küçük rollerde bile unutulmaz anlamlı kişilikler yaratarak alkış ve beğeni toplayan Selim

Naşit, sahne aşkıyla yanıp tutuşan, yeteneğini kanıtlamış yeri doldurulamayacak bir sanat emekçisiydi. Sanatçı babası ve anesinden aldığı meşaleyi kuşaktan kuşağa onurla taşıyarak hedefine ulaştırdı. Candan, çocuksu, içtenlikli, sevimli, güleç yüzüyle katıksız bir İstanbul efendisi olarak unutulmayacak adı her zaman özlemle ve saygıyla anılacak. (Gürkan 2000)

Selim Naşit, sadece tiyatro ve sinema oyuncusu değil, çok yönlü bir insan ve sanatçıdır. Tiyatroda sadece oyunculukla sınırlı kalmaz, besteleri ve müzik icrasıyla, dekorasyon becerisiyle de pek çok oyunda çeşitli görevler alır, ayrıca yazdığı tiyatro eserleriyle de akılda kalır. Aynı zamanda bacanağı olan İsmail Biret, kaleme aldığı *Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları* adlı kitapta Selim Naşit'in çok yönlü kişiliğini şöyle anlatır:

Onu anlatırken, on parmağında on marifet demek az gelecek galiba... Öyle ya, yaptığı lezzetli yemeklerle usta aşçılığı; elektrikli aletler, musluk, araba gibi şeyleri onarabilmesiyle tamirciliği; hiç resim öğrenimi görmemesine karşın suluboya ve karakalem yaptığı resimlerle ressamlığı; her türden müzik aletini çalabildiği ve besteler yapabildiği için müzisyenliği; yazdığı şiirler ve oyunlarla şairliği ve yazarlığı; tabii en başta yazılması gerekeni, aktörlüğü, dekoratörlüğü, yönetmenliği, bir hobi olarak da olsa balıkçılığı, yani sayacak olursak –kaç etti, ben de sayısını şaşırdım– bir yığın özelliği ortaya çıkıyor. (Biret 2005: 11)

Adile Naşit'in tiyatro ve sinema ile iç içe geçen yaşam öyküsü

Kantocu Amelya Hanım'ın ve Abdülhamit'i bile güldüren adam olarak anılan “Komik-i Şehir” Naşit Bey'in kızı Adile Naşit,¹⁹ 17 Haziran 1930'da İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Turan Tiyatro-

19 Gerçek adı soyadı, Adile Özcan'dır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yaptığı ilk “iş” görüşmesinden Adile Naşit soyadıyla ayrılır. Babasının adını, soyadı olarak alacak, ancak kısa sürede babasının gölgesinden sıyrılacaktır. Daha önce söz ettiğimiz gibi, bazı kaynaklarda gerçek adının Adela olduğuna dair bilgiler de bulunmaktadır. (Bkz. <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/281/adile-nasit>)

su'nda, babası Naşit Özcan'a ayrılan özel dairede dünyaya gelir. (Dündar, "İşte Hayatınız", 1984)

Adile Naşit ve kendisinden iki yaş büyük abisi Selim, tiyatro ve gösteri dünyasının içine doğarlar. Babaları Naşit Bey'in sahneye çıktığı Millet Tiyatrosu'nun kulisleri, salonu ve fuayesi iki kardeşin oyun alanlarıdır; kâh Naşit Bey'in yüzlerce kostümle dolu gardirop odasında, kâh soyunma odalarında ya da tavan arasında koşturup dururlar.

Çocukluğumuz, aşağı yukarı altı yaşına kadar tiyatronun üstündeki binada geçti. Bizim daireden sofita²⁰ gözükürdü. Sofitadan da sahneyi görürdük. Aşağıdaki oyunları takip ederdik... (Adile Naşit'ten akt. İleri 1987: 5)

Nalan Söylemez'in verdiği bilgilere göre, Adile Naşit'in çocukluğu yaklaşık altı yaşına kadar bu dairede ve bu tiyatrodadır. Ancak çocuklar okul çağına geldiklerinde, her gece oyun seyretnmelerini uygun görmeyen anne baba tiyatronun dışındadır bir eve taşınmaya karar verirler. Böylece aile Vezneciler'deki Derviş Bey'in evine taşınır. Ancak bu taşınma, Selim ve Adile'nin çocuk yaşta sahneye yaşadıkları aşkı yok etmeye yetmez (Söylemez 2002). Çocukların oynadıkları ilk oyun babalarının canlandırdığı karakterler Sürpik ve Haçik olur; evde akşamları babalarını taklit ederek oyunculığa ilk adımlarını atarlar.

Geleceğin büyük sanatçıları olarak tiyatomuzu yüceltecek iki kardeş Şehzadebaşı'nda bulunan Millet Tiyatrosu'nun üst katındaki evleri ile kulis arasında sahnenin tozunu yutarak büyür. Naşit Bey çocuklarının tiyatrocusu olmalarından ziyade okuyup mühendislik ya da doktorluk gibi bir meslek edinmelerinden yanadır fakat iki kardeşin çocukluk oyunlarında dahi karakter canlandırma vardır. Öyle ki bu canlandırmalarda ünlü İngiliz yazar William Shakespeare'in Hamlet adlı oyunu bile geçmekte ve Adile, Ophelia karakterine hayat vermektedir. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında ilk temsilleri-

20 "Shakespeare sahnesi" denilen, Elizabeth dönemi halk tiyatrolarının sahne üstündeki balkonlu alan; üst sahne boşluğu. Bkz. <http://www.terimleri.com/tiyatro/Sofita.html>

ne abi kardeş olarak çıkan iki sanatçı hayatlarının sonuna kadar oyunculuktan bir gün olsun uzaklaşmayacaklardır. (İlk-bahar 2017)

Adile Naşit, 1937 yılında Hayriye Lisesi'nde ilkokula başlar. Ancak Malta humması ve pek çok başka hastalıkla boğuştuğundan sık sık devamsızlık yapar, sonunda orta 1'de devamsızlıktan kaydı silinir. 1939 Ağustosunda hava değişikliği herkes için, özellikle de Naşit Bey'in bozulan sağlığı açısından iyi olur düşüncesiyle Şehzadebaşı'ndan Naşit Bey'in kız kardeşinin Sudiye-Acıçeşme'deki köşküne taşınırlar.

Geçim yüküyle yorgun düşmüş Naşit Bey, kızı Adile'nin tiyatro tutkusunu hemen hissetmiştir. Çocuklar tüm gün köşkün bahçesinde oynamakta, babalarının meşhur Sürpik-Haçik tiplerini taklit etmektedirler. Naşit Bey de bu mükemmel taklitleri nedeniyle onlara Sürpik ve Haçik adlarıyla seslenmektedir. Bir gün Adile ile Selim çok ısrar edince, Naşit Bey köşkün

bahçesinde kendi heves ve imkânlarıyla tiyatro kurup temsil vermelerini kabul eder. "Köşkün bahçesinin bir bölümü açık hava tiyatrosuna dönüştürüldü. Komşu köşklardan toplanan sandalyelerden yapılan koltukları, çamaşır ipine gerilen yatak çarşafından perdesi, mavili-kırmızılı-sarılı ampulleriyle, 'İzmir Tiyatrosu' seyircilerini bekliyordu." (Biret 2005: 45)

Selim İleri, hikâyesinin gerisini Burhan Arpad'ın sözleriyle aktarır:



Naşit Özcan çocukları Adile ve Selim ile birlikte. (7 Gün Mecmuası, 22 Mart 1933, sayı 2)



Naşit Özcan, Sürpik Dudu rolünde. (İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi)

Naşit Özcan, Suadiye Şenyol bahçesindeki oyun biter bitmez, makyajını silmeden, İzmir Tiyatrosu'na koştu. Son perdeye olsun yetişmek istiyordu. Köşkün bahçesine yaklaşıncı biraz ağırlaştı. Kalbi küt küt atıyordu. Çamların arasına daldı, bir ağaç gövdesine siper oldu. İzmir Tiyatrosu'nun sahnesini ayakta ve uzaktan uzağa seyretti. Küçük Adile, kabına sığmayan bir Sürpik Dudu olmuştu. Şamran Hanım'ın davudi sesiyle attığı kahkahalar, ağustosböceklerinin cırcırları, çam kokuları, uzaklarda bir şarkı otuz beş yıllık Komik-i Şehir'i içten içe ürpertti. Amma yine de güldü. Gözleri yaşarmıştı. Perde alkışlar arasında kapanınca, o da ağaçların arkasından çıktı, sahneye doğru ilerledi. Çocuklarının yanına gitti. İkisini de kucakladı. Gündüzden satın aldığı birer altın saati verdi. Hüzünle sevincin karıştığı bir sesle, "İyi oynadınız çocuklar!" dedi. "Gözüm arkada kalmayacak. Beni unutturmayacaksınız. Fakat ne diye bu işe merak saldınız? Ne diye sizler de benim gibi olacaksınız?" (İleri 1987)

Adile ile Selim'in tiyatro hevesleri ve aslında geleneksel tiyatronun geleceği Naşit Bey'i ürkütmektedir. Tıp mesleğini seçmesi konusunda direten babası ve amcası gibi, çocuklarını tiyatrodan alıkoymak konusunda kendini tutmakta ancak onların da kendisinin yaşadığı zorlukları yaşamasını istemektedir.

1940 yılına girerken ailenin yaşadığı ekonomik güçlükler, kendini iyiden iyiye hissettirir. Naşit Bey haftanın iki-üç günü gerek Şehzadebaşı'nda, gerek diğer semtlerde sahneye çıksa da eski parlak günler geride kalmıştır. Naşit Bey'in sağlığı daha da kötüleşince, temsillere ara verilir. Fakat bu sefer de elde avuçta ne varsa tükenir. Hatta bu süreçte Naşit Bey'in dillere destan gardırobu da satılmak zorunda kalınır. Ekonomik sıkıntılar nedeniyle aile yeniden Şehzadebaşı'ndaki eve döner. Bu süreçte Naşit Bey'in piyango bayii serüveni de başarısızlıkla sonuçlanır.

Bir süre sonra Şehzadebaşı'ndaki görkemli atmosferden uzaklaşıp önce Atikalı'da küçük bir apartman dairesine, oradan da Şehremini'de Küçüksaray Meydanı'ndaki üç odalı ahşap bir eve taşınmak zorunda kalırlar (Dündar, "İşte Hayatınız", 1984). Babalarının sağlık durumu giderek ağırlaşmaktadır. 1942 başlarında Naşit Bey, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılır ve üç ay tedavi olduktan sonra eve döner. Ancak yaşadığı psikolojik ve fiziksel yıkım dönüşü sonrasında da sürmektedir. Naşit Bey eski dostları, ahbabları tarafından unutulduğunu düşünmekte, aileye zorluklarla başa çıkmaya çalışmakta ama Naşit Bey'in hastalığı karşısında büyük bir çaresizlik yaşamaktadır.

Sonunda Naşit Bey daha fazla direnemez; 24 Nisan 1943 tarihinde, Adile henüz 13, Selim 15 yaşındayken çok sevdikleri babalarını kaybeder. Levent Özata, Adile Naşit'in yaşadığı bu ilk büyük kaybı şu sözlerle anlatır:

Hayatını değiştiren yegâne ölüm bu olmasa da, ilkiydi. Madem babası olmayacaktı hayatta bundan sonra, kendisi pekâlâ onun yerini alabilirdi. Önce tiyatrocu olmaya karar verdi ya, öyle her isteyen kapıdan içeri almıyorlar. Babası "maskaram" diye se-verdi ama evdeki maskaralık tiyatroya yetmiyor. Kasımpaşa'da bir konfeksiyon atölyesinde işe girdi. Girdi de, akli gitmişti bir kere tiyatroya, öyle hemen vazgeçmek olmaz. Bir gün tesadüfen gittiği İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan Adile Naşit sahne adıyla ayrıldı. Allem etmiş kallem etmiş, tiyatrocu olmayı başarmıştı, hem de on dört yaşında. (Özata 2012)

Naşit Bey'in ölümünden sonra aile Şehremini'den Tarlabası'nda küçük bir eve taşınır. Selim lise eğitimini yarıda bırakarak kaportacıda çalışmaya başlayacak; Amel-ya Hanım yaptığı meze ve yemekleri Beyoğlu Balıkpa-zarı'nda anlaştığı birkaç me-ze-ciye satacak; Adile ise yine ailesine katkı sunmak için arayışa girecektir. Bu süre-ci kendisi şöyle anlatacaktır:



Adile ve Selim Naşit kardeşler. (İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

Babam öldükten son-ra huzur ve refah dolu günlerimiz hemen so-na ermişti. Sanatçının

kaderiydi bu. Ünlü şehir-i komik Naşit Efendi bir yığın borç bırakmıştı ardından. Aileme katkıda bulunmak için 13 yaşın-da çalışmak zorunda kalmıştım. Ama bir tiyatrodaki değil, Toz-koparan'dan aşağıya inen Kasımpaşa Yokuşu'ndaki bir bayrak atölyesinde. 1943 yılının Haziran ayı idi. Buradaki işim, Türk bayraklarını kalıplar içinde boyamaktı. Küçücük bir haftalık alıyordum. Sonra Necdet Mahfi Bey'le tanıştık. Şehir Tiyatro-su'nun çocuk bölümünde çalışmaya başladım. (Naşit 1987)

Adile Naşit'in tiyatro gibi sinema serüveni de 1940'lı yıllarda başlar. Naşit'in sanat ve sinema yaşamını daha iyi anlayabilmek için genel olarak 40'lı yıllara ve bu dönemdeki sinemasal orta-ma biraz daha yakından bakmakta fayda var.

1940'lı yıllar: Adile Naşit'in profesyonel sinema serüveni başlıyor

Türk sinemasında geçiş dönemi olarak anılan 1940'lı yıllar-da ülkenin en önemli gelir kaynağı tarım olsa da savaş yılları

boyunca üretim büyük darbe alır, yüksek enflasyon ve yoksulluk bu döneme damgasını vurur. Sinema sektörünün de merkezi olan İstanbul'da hayat şartları zorlu, Anadolu kentlerinde durum daha da olumsuzdur. 1940'lı yıllarda İstanbul'da sinema seyircisinin düzenli olarak sinema izleme alışkanlığı ekonomik gelir durumuna bağlıdır ve bu yıllar, yoksulluğun diz boyu olduğu, temel ihtiyaç maddelerinin karaborsaya düştüğü, İstanbul'da karartmaların yapıldığı yıllardır. Bu dönemde sinema eğitimi almadıkları halde tahsillerini yurt dışında tamamlayan ve sanatsal/kültürel donanımları nedeniyle –teknik imkânsızlıklara rağmen– ülke seyircisine hitap etmeyi başaran genç isimler dikkat çekmeye başlar. Sesli filminden vazgeçilerek dublaj yönteminin kullanılmaya başlanması da bu döneme denk gelir. İlk kez Faruk Kenç, 1943 yılında çektiği “Dertli Pınar” filminde bu yöntemi kullanacaktır ve bununla birlikte de filmlerin sessiz çekilerek daha sonra stüdyoda seslendirilmesi dönemi başlayacaktır. Dönemin tek ses stüdyosunun sahibi İpekçiler'in egemenliği böylelikle kırılırken, dublaj tekniği Türk sinemasında uzun bir döneme damgasını vuracaktır. (Berkeş 2010: 2-9)

Dublaj yoluyla yabancı eserlerin “yerlileştirilmesi” yanında diğer önemli bir gelişmeye melodramların sinemamız üzerindeki etkisidir. Nilgün Abisel, 1940'lı yıllarda Türk sinemasının tarihsel sürecini etkileyen iki önemli gelişmenin, dublaj tekniğinin yayılması ve Amerikan-Mısır melodramlarının sayısal olarak artış göstermesi olduğunu belirtir. Amerikan melodramları yerli filmler üzerinde derin bir etki yaratmış ve bu filmlerden elde edilen kalıplar yerli kültürel değerlere uygun hale getirilmiştir (Abisel 2005: 73). Öte yandan sinemamızdaki ilk renkli film denemesini de geçiş dönemi yönetmenlerinden Baha Gelenbevi, 1948 yılında çekilen “Çıldıran Kadın” adlı filmde yapmıştır.²¹ Yine 1948 yılında yaşanan bir başka önemli ge-

21 “Sinema tarihimizde ilk renkli film olarak Muhsin Ertuğrul'un 1953 yılında gösterime giren 'Halıcı Kız' filmi bilinir. Oysaki sinemamızdaki ilk renkli çekimi Baha Gelenbevi 1948 yılında Birlik Film (İskender Necef) adına çektiği *Bir Yuva Böyle Yıkıldı* romanından sinemaya aktardığı 'Çıldıran Kadın' adlı filmde yapmıştır. Siyah-beyaz olan bu filmin yalnızca bir tek sahnesi, o da Kız Kule-

lişme ise yabancı filmlerden yüzde 75 düzeyinde alınan vergi- nin yerli filmlerde yüzde 25'e düşürülmesidir. Bu durum, sine- maya giren yapımevi sayısının ve film üretiminin hızla artma- sına yol açmış, sinemanın artık kârlı bir iş haline geldiği inancı oluşmaya başlamıştır. (Erus 2005: 42)

Engin Ayça'ya göre, 1940'lar bir "geçiş dönemi"dir, yani bir "ön-Yeşilçam" dönemidir. Tiyatrocu insanlardan, sinemacı in- sanlara bir geçiş dönemi olmasının yanı sıra, asıl "tiyatrocular dönemi" anlayışından "Yeşilçam sineması" anlayışına bir geçiş dönemidir. Hem kadrolar hem de anlayış olarak –dublaj yolu- la yerliye dönüş– olduğu kadar, Türkiye'nin genel siyasal yapısı bakımından da bir "geçiş" dönemidir aslında söz konusu olan. 1950 yılında iktidarın Demokrat Parti'ye geçmesi, basit bir ik- tidar değişiminin ötesinde farklı bir siyaset anlayışının yaşama geçmesi ve Türkiye'ye damgasını vurmasıdır. Sinemada tiyatro- cular dönemi, bir bakıma tek parti ve tek lider anlayışını yansı- tırken, Yeşilçam dönemi Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı po- pülist anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır (Ayça 2016: 167-169).

Geçiş dönemi, "sinemacılar dönemi"ne açılan ve sinemasal birikimin biraz daha olgunlaştığı önemli bir süreç olmuştur. Karaman, Türk sinemasının ilk 63 yılının (1896-1959) hazırlık dönemini oluşturduğunu, 1950'li yıllara kadar Türk sinema- sının henüz gerçek anlamda sinema olmaktan uzak olduğunu belirtir. Ona göre, 1940'lı yılların ortalarından itibaren Türk si- neması netleşmeye başlar ve bu "geçiş dönemi" bir "ön-Yeşil- çam" olarak da tanımlanabilir (Karaman 2002: 16).

* * *

1940'lı yıllarda henüz çocuk yaşlarda olan Adile Naşit'in ade- ta doğuştan gelen oyunculuk yeteneğinin yanı sıra çocuklu- ğundan itibaren edindiği tiyatro bilgisi ve görgüsü onu aranan

si'ni gösteren sahne, renklidir. Elbette ki bu filmi ilk renkli Türk filmi saymak olanaksızdır. Ama en azından rengin denendiği, ilk kez bir filmin içine bir sah- necik de olsa konduğu bir deneme, bir ilk çalışma, alışılmışı zorlayan bir yeni- lik sayılamaz mı?" (Evren, 2015).

bir oyuncu durumuna getirir. Babası gibi her role girebilen, sınırsız enerjiye sahip bu güler yüzlü genç oyuncu kısa sürede kendini kanıtlamakta gecikmez. Önce Nejdet Mahfi Ayral'ın aracılığı ve Muhsin Ertuğrul'un da rızası ile 1944 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Çocuk Bölümü'ne girer. Adile Naşit'in, çocukluk aşkı olan tiyatroya ilk adımlarını attığı süreci İsmail Biret, Selim Naşit'in ağzından şöyle anlatır:

Adile ne yaptı etti, sonunda küçücük bir rolle dahi olsa, tiyatroya kapağı atmayı becerdi. Artık o, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oyuncu kadrosundaydı. İlk önce Ferih Egemen yönetiminde bir çocuk oyununda, sonra da Hüseyin Kemal Gürmen yönetiminde, başrolü yine Hüseyin Cemal ile Cahide Sonku'nun oynadığı Edmond Rostand'ın Cyrano de Bergerac oyununda rol aldı. Rolü küçüktü ama olsun, babamızdan öğrendiğimiz “Rolün büyüğü küçüğü olmaz!” düsturunu hatırlayarak, küçücük figürasyon rolünü başarıyla oynamaya çalışıyordu. Şehir Tiyatrosu genel yönetmeni Muhsin Bey'le de tanıştırmış, pek fena sayılmayacak bir maaş da bağlanmıştı. (Biret 2005: 64-65)

Cumhuriyet döneminin ilk kadın tiyatro sanatçısı olan Halide Pişkin'in “Her Şeyden Biraz” adlı oyununun figürasyon kadrosunda yer alan Adile Naşit, bir temsilden önce oyuncuların biri hastalanınca –henüz 14 yaşında olmasına rağmen– makyajla yaşlandırılıp onun yerine “anne” rolünü oynar. Bu, onun gerçek anlamda ilk rolüdür. Beri yandan “tiyatro ve sinema, onu sürekli yaşlı kadın rolleriyle sınayacak” (Çeliker 2016), benzer bir durum ilerleyen yıllarda tekrarlanacaktır:

Tiyatro yaptığım o gençlik yıllarımda, sinemaya çok büyük bir tutkum vardı, o zamanlarda da çok severdim sinemayı. Ama rahmetli Ziya Bey; “Hiç heveslenme, bu boyun posun ve tipinle senin sinema şansın yok” derdi her zaman. O ara, Muammer Karaca'da “Masif İskemle” adlı bir oyun oynuyorduk. 25 yaşında idim. Ama bana verilen rol, Gülriz Sururi'nin annesi rolüydü ve 65 yaşında bir kadını canlandırıyordum. Bir ak-

şam tiyatrosunda bu oyunu izleyen Anadolu Film sahibinden bir film teklifi geldi. Ziya Bey'in yanıltmış olması beni son derece mutlu etmişti. Ertesi sabah heyecanla film yazıhanesine gittim. Hiç unutmam kapıyı Hüseyin Peyda açtı ve "Kimi aradınız?" dedi. "Film için geldim, beni çağırılmışsınız." dedim. Şaşkınlı adam. "Yanlılık olacak" dedi, "Biz sizi değil, oyunda oynayan 65 yaşındaki kadını çağırdık." Bu defa şaşkınlık sırası bendeydi. Adam devam etti: "Kusura bakma kızım, seni buraya kadar yorduk" dedi. "N'olur beni oynatın, diye yalvarmaya başladım. Makyaj yapar istediğiniz gibi yaşlanırım" dedim ama kabul ettiremedim kendimi. Güldüler ve kapıyı gösterdiler bana. Ağlayarak eve döndüm. (Naşit 1987)

Şehir Tiyatrosu'nda 1945 yılında "Nar Tanesi Nur Tanesi" isimli oyunda başrol oynayan Naşit'e sezon sonunda Muammer Karaca'dan teklif gelir. Adile Naşit, Muammer Karaca'nın ekibine katılır katılmaz kendini gösterme fırsatı bulur ve hemen dikkat çeker.

Şehir Tiyatrosu'nda oynanan küçücük rollerle kendini göstermemiş olduğundan Maksim'de oynanan Katibin Karısı'ndaki ihtiyar İkbâl Kalfa, Fuar Yıldızı'ndaki bitli, sefil Düttürü Leyla tipler ve Hangisi operetindeki rolüyle kendinden fazlasıyla bahsettirmiş, çok iyi eleştiriler almıştı. *Akşam* gazetesinde Şevket Rado, Ekrem Reşit Bey, *Tasvir* gazetesinde İbrahim Hayri, *Yeni Vakit* gazetesinde Fikret Adil, *Vatan* gazetesinde Sadun Galip Savcı, *Son Saat* gazetesinde de Ercüment Ekrem Talu ağız birliği etmişçesine Adile'yi göklere çıkaran güzel şeyler yazmışlardı. (Biret 2005: 74)

Adile Naşit'in Karaca Tiyatrosu'nda oynadığı ilk oyun 1946'daki "Platin Palas" olur. Ardından "Fuar Yıldızı", "Zır Deliler", "Yolculuk Var", "Murat Reis", "Deli Dolu", "Kâtibin Karısı", "Borazan Kazım", "Nereden Nereye", "Rakım 185", "Hangisi", "Terkos Evleniyor", "Bel Ami", "Kiralık Odalar", "Osman Bikes", "Sormagır", "Ara Seçimi", "Hoşmedet", "Çerkes Anahtarı", "Komiser ve Öteki", "Cibali Karakolu", "Etnan Bey Duyma-



Adile Naşit, Muammer Karaca ile birlikte.
(Ses, 1981)

sın", "Milli İhtikar Anonim Şirketi", "Mahut Heykel", "Cam Kırıkları/Sırça Kümes", "Masif İskemle", "Şeyhin Encamı", "Anna Frank'ın Hatıra Defteri", "Medar-ı İftihar, Muhteşem Ser-seri", "Yaman Şey" gibi pek çok oyunda Celal Sururi, Toto (İrma) Karaca, Muzaffer Hepgüler, Zafer Önen, Tevhit Bilge, Güzin Özipek, Saide Ogan, Mehmet Ali Gezin gibi dönemin önemli oyuncularıyla aynı sahnede rol alır. Adile Naşit, Muammer Karaca ile

çeşitli aralıklarla 18 yıl çalışır. (Söylemez 2002; Biret 2005: 109)

Adile Naşit aileden miras yeteneğiyle, babası Naşit Özcan'ın isminin gölgesinden hızla çıkarak kendisini seyirciye kabul ettirir. Bu yıllar aynı zamanda sanatçının sinemaya geçiş sürecinin izlerini taşıması bakımından da önemlidir. Sanatçı, 1947 yılında "Yara" filmiyle sinema kariyerine adım atar.

Hayatını oynuyordu, hep duygularını da katıyordu işe. Bu yüzden tiyatroculuğu hiç bırakmadı ama babası demişti bir kere, "Vakıa sahnede halkla karşı karşıya durmaktan zevk alırım amma, film daha rahat ve halk üzerinde tesiri de daha iyi." Babasının sözlerini kendine görev addetmiş olacak, ilk 1947'de Yara filmiyle 40 yıl sürecek bir yolculuğa adım attı. (Özata 2012)

Adile Naşit'in, 1947'de "Yara" adlı filminden sonra, beyazperdede rol aldığı ilk film 1950'de Lütü Ömer Akad'ın²² yönettiği

22 Usta yönetmen, kamuoyunda Ömer Lütü Akad olarak bilinse de, kendisinin bu isim sıralamasını Lütü Ömer Akad olarak düzeltip, kendisine böyle hitap

“Lüküs Hayat”tır. Sözleri Ekrem Reşit Rey ve Nâzım Hikmet²³ tarafından yazılmış ve Cemal Reşit Rey tarafından bestelenmiş “Lüküs Hayat” opereti ilk gösteriminin yapıldığı 1933’ten itibaren seyirci tarafından oldukça tutulur. 1950 yılına gelindiğinde Erman Film bu eseri sinemaya uyarlamaya karar verir ve yönetmen olarak da Akad seçilir. Eserin aslı müzikal olduğundan, oyuncuların seslendirdiği şarkılarda ve sergiledikleri oyunculukta gösterdikleri performans, filmin de beğenilmesini sağlar. Küçük bir rolle de olsa, “Lüküs Hayat” filminde Adile Naşit’in yolunun sinemacılar kuşağının öncü yönetmenlerinden Akad’la kesişmesi çok önemlidir; Halide Pişkin başta olmak üzere, “Şoför Nebahat” olarak akıllarda yer edinen Sezer Sezin, Renan Fosforoğlu ve Hulusi Kentmen gibi önemli isimlerle birlikte kamera karşısına geçme şansı bulur.

Lütfi Ömer Akad, “Lüküs Hayat” filminin çekimleri esnasında Adile Naşit’i şöyle anlatacaktır: “Sırada gencecik, yirmi yaşında, tatlı bir kız var: Adile Naşit. Onunla küçük ama çok güzel, hâlâ anımsadığım bir çalışma çıkarıyoruz” (Akad 2004: 101). Aslında Akad, Naşit soyadını kuşkusuz kişisel geçmişinden de hatırlamaktadır: “Yedi sekiz yaşlarındaydım, Pangaltı’daki sinemaya her gelişinde babam bizi Naşit’in tiyatrosuna götürürdü, oyun başlamadan bir süre kantolar söylenirdi, arada bu şarkılı gösterilere erkekler de katılırdı, bunlardan birinde söylenen şarkıda çok hoşuma giden bir dize vardı: ‘İs-

edilmesini istediğine ilişkin Sadi Çilingir, Alican Sekmeç ve Hülya Koçyiğit tanıklığına ilişkin bkz: <http://www.hurriyet.com.tr/amp/dogrusu-lutfi-omer-akad-19295718>

- 23 Nâzım Hikmet, hapisshanede olduğundan, dönemin şartları gereği imzasını açıkça kullanamamış, adı anılmamıştır. Ancak pek çok kaynaktan eseri yazdığı ya da esere katkıda bulunduğu ifade edilir. Rasih Nuri İleri, bu konuda şunları belirtir: “Cemal ve Ekrem Reşit Rey’in hem ‘Üç Saat’ hem de ‘Lüküs Hayat’ operetlerinin yazarı Nâzım Hikmet’tir. Nâzım, ‘Lüküs Hayat’ı hapisshanedeyken yazmıştı. Tabii içeride olduğu için imzasını kullanamıyordu... Bunun yazılı bir belgesi olması imkânsız. Ama ben bu tarihi gerçeği kendi kulaklarımla işittim. Rey kardeşlerin bu eseri Nazım’a yazdırdıklarını kendi kulaklarımla duydum.” www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=17566

Nâzım Hikmet’i tekneyle yurtdışına kaçırarak bilinen Refik Erduran ve oyuncu Zihni Göktay’ın tanıklıkları ve ifadeleri de olayı doğrulamakta ve bu konudaki tereddütleri yok etmektedir. Bkz. Ergüdoğan 2017.

fehan'da bir kuyu var, içinde nane suyu var.'" (Akad 2004: 555-556)

Sinema tarihimizde "geçiş dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde bir yandan yeni yönetmenler ortaya çıkarken, tiyatro kökenli yönetmenler de film çekmeye devam eder. Öte yandan 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin sinemacıların sorunlarını gündeme getirmesi ve vergi indirimi konusunda hükümete uyguladığı baskılar sonucunda, 1948 yılında yürürlüğe giren vergi indirimiyle, çekilen film ve film şirketlerinin sayısı hızla artmaya başlar. 1940'lı yılların İkinci Dünya Savaşı'nın bitişine rastlayan bu ikinci yarısındaki canlanma, 1950'li yıllarda da sürecektir.

1950'li yıllar: Adile Naşit'in tiyatroda ustalaşma süreci ve sinema oyuncusu kimliği

1950'li yılları belirleyecek en önemli gelişme, tek partili rejimin sona erdiği tarihte ortaya çıkar. 1946 yılı, Türkiye'de tek partili dönemin sona erdiği ve yeni partilerin kurulmaya başlandığı yıl olmuş, sadece 1946'da 14 siyasi parti kurulmuştur. Kuşkusuz bu partilerden en önemlisi, 7 Ocak 1946 tarihinde eski İttihatçı, Millî Mücadele'nin Galip Hoca'sı, İş Bankası'nın ilk Umum Müdürü ve Atatürk'ün son Başbakan'ı Celal Bayar liderliğinde kurulan DP'dir. CHP'den koparak yeni bir partinin oluşumuna yol açan muhalifler, kuracakları partinin ismini de dönemin konjonktürüne uygun olarak seçerler: İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan yaşam tarzının tüm dünyada popülerleştiği bir dönemde, ABD siyasetindeki cumhuriyetçiler-demokratlar esprisini Türkiye'ye taşıyacak şekilde partinin isminin Demokrat Parti olmasına karar verilir. İlerleyen yıllarda Türkiye, kapitalizmi küresel ölçekte siyasi, askerî ve ekonomik açıdan düzenleyen tüm kurumlara üye olur. 1947 yılında DB'ye, aynı yıl IMF'ye üye olan Türkiye, 1950 yılında Kore'ye asker gönderir ve 1952 yılında NATO'ya da dâhil olarak süreci tamamlar. 1950'li yıllar, Türkiye'nin ekonomik açıdan küresel kapitalizme eklemlendiği, askerî açıdan NATO'ya uyumun ve

uluslararası açıdan da ABD hegemonyasının tesis edildiği yıllar olarak tarihteki yerini alır. (Kaynar 2015: 14-16)

1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'nin ekonomi alanında uyguladığı özel sermayeyi geliştirme ve dışa açılma hamleleriyle Türkiye toplumsal etki ve sonuçları açısından büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde yol, baraj ve tesis gibi alt yapı yatırımları ABD yardımları ile hız kazanırken, tarımın makineleşmesi verimliliği artırır ve istihdam olanaklarını genişletir. Dolayısıyla 1950-1960 arası dönemin ilk yarısında halk arasında, ekonominin canlandığı ve ülkenin büyük bir kalkınma hamlesi içerisinde olduğu görüşü yaygındır. Oysa ekonomik alanda sermaye, dış kaynaklı –özellikle de Amerika Birleşik Devletleri– borçlanmalara bağlı hale gelmiştir. Bu dönemde daha çok tüketim mallarının üretimine yönelik bir görece “sanayileşme” söz konusudur (Kepenek ve Yentürk 1983: 100). Ancak gerçekte tam anlamıyla bir sanayi hamlesi yaşanmamıştır. Devlet, bir kısım özel girişimci ve büyük toprak sahibini desteklemiş, servet biriktirmelerine olanak tanımış; tarımın makineleşmesiye topraksız, yoksul köylülerin tarım işçisi olarak çalışmasını olanaksız kılmış, köylerden kentlere göçler başlamıştır.

Ekonomik durum, dış borçlanma ve enflasyonist politikalarla hızla bozulmaya başlayınca, ABD merkezli kapitalist-emperyalist kamp, bir önceki dönemin gözde lideri Menderes'i gözden çıkarmış, bu dönemde tekelleşen ticaret ve sanayi burjuvazisi bir anlamda düğmeye basmıştır. Toplumda sınıfsal yarıma sonucu gelişen olumsuz ruh hali, DP iktidarının siyasi alanda giderek sertleşen politikaları gibi bir dizi gelişme, ordunun 27 Mayıs 1960'ta yönetime el koymasıyla sonuçlanmıştır (Topçu 2006: 118).

Bu dönemin önemli gelişmelerinden biri de, değindiğimiz gibi, göç olgusudur. Bunun elbette sinemaya da yansımaları olacaktır:

1950'lerle birlikte büyük kentlere yönelik kırsal kesimden iç göç giderek ivme kazanır. Bu arada elektriğin yaygınlaşması-

la, sinema salonları Anadolu'da çoğalmaya başlar. Yepyeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkar. Bu seyirci, kapalı toplum yapısının geleneksel kırsal sözlü kültürünün insanlarıdır ve sinemayla ilk kez karşılaşmaktadır. Kültürel anlamda tutucudur, gelenekçidir, kapalıdır. Yeşilçam, bu seyirciler için oluşturulan bir sinemadır, bu seyircilerin sinemasıdır. (Kirel 2005: 148)

50'li yılların başında Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sistem, çekim ve gösterim düzeniği oturtmuş; "ergenlik dönemi"ni bitirmiştir. Sinema salonları, film yapım ve dağıtım şirketleri, laboratuvarları, çalışanları, teknik ekipleriyle ticari anlamda çark kurulmuştur. Sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlayan 1949 yapımı "Vurun Kahpeye" ve 1952 yapımı "Kanun Namına" filmleriyle Lütü Ömer Akad sinemadaki yerini almıştır. Kısacası "sinemacılar dönemi" başlamıştır. Ancak, Şükran Kuyucak Esen'in de altını çizdiği gibi, sinemacılar döneminin bütün filmleri Akad'ın özenli sinema dilini yakalamış değildir. Aksine bu dönemde yüzünü Amerika'ya dönen bir ülkenin sinemasından söz edilebilir; magazinel söylem ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı bir ortamda, vergi indirimi dolayısıyla film işine giren pek çok hevesli, halkın hoşuna gideceği düşünülen birbirine benzer melodram filmlerini son hızla üretmekte ve piyasaya sunmaktadır. (Esen 2010: 48-49)

1950'li yıllar sinemasında, piyasa romanlarının sinemaya uyarlanması, yaygın olarak görülen bir durumdur. Bu dönemde yapımcılar, yönetmenler ve sinema oyuncular artmıştır ancak özgün senaryolar üretecek senaristler yok denecek kadar azdır. Erus, Türkiye'de sinemanın yaygınlaşmaya başladığı 1950'li yılların bu "kapkaççılık" döneminde, telif ödenmesinin gereksiz bir masraf olarak görülmesi nedeniyle ünlü yazarların sinemadan uzaklaştığını, bu yazarların yapıtlarının değişik ad ve yöntemlerle sinemaya uyarlandığını belirtir. (Erus 2005: 22-23). Bu nedenle halkın sözlü kültür geleneklerine de hitap eden, "iyi-kötü" şeklinde basit ikiliklere dayanan ve daha çok macera ya da melodrama dayalı roman uyarlamaları yapılır.

Söz konusu uyarlamalar, kırsal bölgelerden büyük kentlere göç eden kitlelerin duygularını ve çarpık kentleşmenin etkilerini yansıtan eserler olarak Türk sinemasında kalıcı izler bırakırlar.

1950'li yıllar Türk sinemasının genel özelliklerini toparlamak gerekirse "sinemacılar dönemi"ni başlatan yönetmenlerin –eksikliklere rağmen– sinema dilinin oluşmasında önemli mesafeler kat ettikleri bir dönem olduğunu söyleyebiliriz. Lutfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenler çektikleri filmlerle Türk sinemasına yeni bir anlatım dili kazandırmışlardır. 1940'lı yıllardan itibaren çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve ışıkla evrensel sinema diline uygun bir sinema dili geliştirilmeye çalışılmış, 1950'li yıllardaysa teknik açıdan sinema dilini geliştirmek için daha sağlam girişler yapılmıştır. Dönemin bir diğer özelliği ise, ilgili başlıkta daha ayrıntılı değerlendireceğimiz gibi, tiyatro dışından yeni oyuncuların ortaya çıkmaya başlaması ve bu yıldızların bir kısmının daha sonra sinemamızda "star dönemi" olarak tanımlanan süreçte yer alacak olmalarıdır.

* * *

Genel hatlarıyla ülkenin ve sinemanın içinde bulunduğu durumu ifade ettikten sonra tekrar Adile Naşit'e dönebiliriz. 1950 yılında çekilen "Lüküs Hayat" filminden sonra Adile Naşit'in sinema macerasının uzunca süre devamı gelmez, bir sonraki filmine kadar yedi yıl geçer. 1957'de Nişan Hançer'in yönettiği "Kahpe Kurşun" adlı filmde tekrar kameralar karşısına geçen Adile Naşit filmin jeneriğinde altıncı sıradadır. Birbirlerine kavuşamayan iki köylü gencinin öyküsünü konu alan filmde, Rebiş rolünde gencecik bir Adile Naşit görülür. Naşit'in, tüm sevimliliğiyle ve canla başla hayat verdiği Rebiş karakterinin tatlı bir deli oluşu, Rebiş'in flört ettiği köylü gencin deliliğiyle kalın çizgilerle vurgulanır. "Kahpe Kurşun", 1958 Nisanı'nda Tak-sim Sineması'nda gösterime girer.

1959 yılına gelindiğindeyse Adile Naşit, Semih Evin'in yazıp yönettiği "Abbas Yolcu" filminde Madam Siravuş rolünü canlandırır. Başrollerini Renan Fosforoğlu ve Necdet Tosun'un



Adile Naşit ilk gençlik günlerinden itibaren sahnelerdeydi. (<https://i4.hurimg.com/i/hurriyet/75/750x0/5d790f8245d2a023a0d85dbf>)

oynadığı filmin jeneriğinde bu kez üçüncü sıradadır. Başroldeki iki kahraman, o yıllarda dünyada popüler olan Laurel-Hardy'e öykünerek oluşturulmuştur. Dış görünüş ve kılık kıyafet olarak da, esprili vücut dili ve diyaloglar açısından da Laurel-Hardy'e benzetilen kahramanlar Bursa'dan İstanbul'a on beş yıldır görmedikleri kız kardeşlerini bulmak üzere gelmişlerdir. Adile Naşit filmde iki rolde birden oynamıştır, bu nedenle filmin başlarında köylü kızlardan birini can-

landırdığı rolde kamera genellikle arkadan çekim yapmış, yüzü pek gösterilmemiştir. Filmin ilerleyen sahnelerindeyse bu defa, filmin iki kahramanına İstanbul'da yardımcı olan Ermeni Madam Siravuş'u canlandırmıştır. Siravuş'un gözünde tik vardır ve kocası da kekemedir. Türk sinemasında gayrimüslim oyuncuların özellikle sinemamızın ilk dönemlerinde fiziksel ya da zihinsel engelli karakterleri canlandırmaları, yine gayrimüslimleri oynamaları ve bu figürlerin filmlerde "öteki" olarak konumlandırılmaları, onlarla ulus ya da ulusal sinema arasında konulmuş mesafeyi işaret eden bir geleneğe dönüşmüştür adeta.

Adile Naşit, 1960'ta bu defa Turgut Demirağ'ın, Peyami Safa'nın "Server Bedi" mahlasıyla yazdığı romanından senaryolaştırarak yönetmenliğini yaptığı "Cumbadan Rumbaya" adlı filmde oynar. Bu filmin güçlü bir oyuncu kadrosu vardır: Başrollerde Çolpan İlhan ve Efgan Efekan oynamakta, Vahi Öz (gerçek adı Vahe Ozinyan), Kadriye Tuna, Mürüvvet Sim gibi dönemin önemli isimlerin adının hemen altında Adile Naşit yer almak-

tadır. Karagömrük'te babadan kalma evlerinde an-nesi ve dul ablasıyla birlikte yaşayan Cemile'nin tek hayali zengin bir koca bulup Nişantaşı'nda bir apartmanda oturmaktır. Filmde, bu uğurda Cemile'nin başına gelenler işlenir. Adile Naşit yine "Madam" rolündedir.

1950'li yıllar boyunca kesintili de olsa sinema filmlerinde rol alan Adile Naşit, kamera önünde kendisini geliştirme fırsatı bulmakta ve sinema alanındaki acemiliğini hızla üzerinden atmaktadır.

Beri yandan sanatçının özel yaşamında da önemli değişiklikler söz konusudur. 1950'de Muammer Karaca Tiyatrosu'nda tanışıp âşık olduğu sanatçı Ziya Keskiner²⁴ ile evlenir. 1910'da İstanbul'da doğan Ziya Keskiner de Adile Naşit gibi tiyatro oyuncusu ve yönetmenidir. Evlendiklerinde Keskiner 40, Naşit 20 yaşındadır. Çiftin bir yıl sonra Ahmet adını verdikleri oğulları dünyaya gelir. (Dündar, 1984)

Ziya Keskiner ile ilk evliliğini yaptı. Aralarındaki aşktı. Mesele ama Ziya Bey bir süre sonra tiyatrodan nefret ettiği için halamın hiçbir prömiyerine, oyununa gitmedi. Ziya Bey çok erdemli bir adamdı. Tam İstanbul beyefendisi ve zeki biriydi. Birbirlerine karşı saygılı davranırlardı. Halam hep "Ziya Bey", diye hitap ederdi. "Ziya" dediğini hiç duymadım. (Özcan 2018)



Adile Naşit eşi Ziya Keskiner ile birlikte.
(Ses, 7 Ağustos 1976)

24 Ziya Keskiner'in biyografisi ve sanat yaşamı hakkında ne yazık ki, çok az bilgi bulunmaktadır. Adile ve Selim Naşit'le birlikte yıllarca Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu'nda, ekonomik zorluklar nedeniyle kapanana kadar Naşit Tiyatrosu'nda pek çok oyunda rol almıştır. Keskiner, 10 Temmuz 1982'de kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir.

Adile Naşit, sinemanın yanında tiyatro çalışmalarına da ara vermemiştir. 1948'de Aziz Basıncı ve Vahi Öz ile kurdukları tiyatroda 1951'e kadar çalışır. Ancak 1954'te yeniden Muammer Karaca Tiyatrosu'na dönerek, 1960'a kadar çalışmalarına burada devam eder.

1960'lı yıllar: Yeşilçam'ın en parlak döneminde Naşit Tiyatrosu ve Adile Naşit'in ağır kaybı

1950'li yıllarda, ekonomide dış yardımlar ve enflasyonist politikalarla oluşturulan “istikrar” ortamı sürdürülemez ve 1958'de Türkiye ekonomik “moratorium” ilan eder. Çeşitli toplumsal hareketlenmelerin de etkisiyle ordu, 27 Mayıs 1960'ta gerek baskıcı ortamı, gerek dinî politikaları gerekçe göstererek yönetime el koyar (Erus 2015: 14). 1960'lı yılların ilk yarısı, yeni yapılan 1961 Anayasası'nın yol açtığı olumlu atmosferde geçer. Yeni anayasa temel hak ve özgürlüklerin düzenlenişi, iktidarın kuruluşu, işleyişi ve denetlenmesi açısından önemli yenilikler getirir, toplumsal ve siyasal hayata önemli demokratik katkılar sunar.

1960'lı yıllar toplumsal taleplerin siyasal ideolojiler çerçevesinde örgütlendiği, ifade özgürlüğü gibi hak talepleriyle muhalefetin toplumsallaştığı bir dönemdir. Nitekim 1961 yılında sendika liderlerinin bir araya gelmesiyle Türkiye İşçi Partisi kurulur. Mehmet Ali Aybar liderliğindeki, sosyalist söylemleri olan TIP 1965 seçimleri sonrasında on beş milletvekiliyle mecliste temsil edilir. Ancak 1965 yılında önemli bir gelişme daha yaşanır: 1965 yılında yapılan seçimlerde darbeyle kapatılan Demokrat Parti'nin devamı olarak görülebilecek Adalet Partisi iktidara gelir ve bu durum, halkın çoğunluğunun 27 Mayıs'a sırt çevirmesinin siyasal alandaki ifadesidir. Dolayısıyla 27 Mayıs ortamı 1965 yılında DP iktidarı ile sona erer. (Erus 2015: 14-15)

1970'li yılların başına kadar süren “1968 gençlik hareketi”, yine 1968'de ABD'nin Vietnam işgaliyle birlikte başta Amerika olmak üzere özellikle Batı Avrupa'da yükselen anti-milita-

rist hareket tüm dünya gibi Türkiye'yi de etkiler. Türkiye'de sol muhalefetin toplumsallaşmasıyla birlikte, eğitim sistemine, işsizlik ve yoksulluğa, Amerika'nın emperyalist politikalarına ve AP iktidarına karşı gösteriler artar. Gençlik hızla politikleşmektedir. 60'lı yılların başlarında üniversitelerde Milli Talebe Federasyonu, Milli Talebe Birliği ve Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı gibi örgütlenmeler oluşmuşken, 1965'te TIP'e bağlı Fikir Kulüpleri Federasyonu 1969'da Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (Dev-Genç) adını alacaktır. Aynı tarihlerde kendilerini milliyetçi olarak tanımlayan sağ görüşlü öğrenciler, Genç Ülkücüler Teşkilatı, Ülke Ocakları Derneği gibi oluşumlarda örgütlenmiştir. 1967'de ABD'nin 6. Filo'sunun İstanbul'a gelişini protesto eden, özel yüksekokulların devletleştirilmesi talebiyle İstanbul'dan Ankara'ya yürüyen öğrenciler, 1968 yılının Mayıs ve Haziran aylarında birçok üniversitede işgal ve boykot eylemleri gerçekleştirirler. 15 Temmuz 1968'de 6. Filo'nun İstanbul'a yeniden gelmesiyle hareketlenen gençlik ABD politikaları ve emperyalizme karşı taleplerini ülke içi demokrasi ve demokratik eğitim talepleriyle birleştirerek ayağa kalkar (Çubukçu 1999: 21-22). Özellikle 1968-1970 yılları arasında üniversitelerde yaşanan gençlik eylemlerini, haklarını talep ederek şalteri indiren işçi sınıfı hareketi izler. 15-16 Haziran 1970 tarihinde, sendikaların faaliyetlerini kısıtlayan yasa tasarısının protesto edildiği olaylar, Türkiye tarihindeki en büyük işçi ayaklanmalarından biridir.

68 olaylarının etkileri çeşitli boyutlarda 1970'lerin sonuna kadar sürer. Bu gelişmeler karşısında AP hükümeti, sol örgüt ve kişiler üzerindeki baskılarını artırır ve 12 Mart 1971 yılında gerçekleşen askerî darbe, bu kez 1960 darbesi gibi toplumsal konsensüsü gözetmeyecek, başta işçi ve gençlik hareketi olmak üzere tüm muhalif kesimleri hedef alacaktır. (Bulut 2011: 127; Akkaya 2002: 75)

Politik alanda bu gelişmeler yaşanırken Türk sineması da 1960'lı yıllarda hem dünyadaki, hem de Türkiye'deki olaylardan etkilenecek, 60'ların ilk yarısında farklı, ikinci yarısında farklı dönüşümler yaşayacaktır. 1960'lı yıllarda özellikle yerli

film sektöründe üretilen film ve seyirci sayısı giderek artarken sansür de bütün gücüyle etkisini hissettirmektedir. Ancak bu baskı, genç yönetmen ve sinemacıların cesaretinin kırılmasına değil, sinemanın etkisi ve gücü üzerine kafa yoran bir sinema anlayışına yönelmelerine yol açar. 1960'lar hem ticari sinemanın, hem de sanat sinemasının imkânlarının olduğu, öte yandan içerik açısından olduğu kadar biçim açısından da cesur denemelerin yapıldığı bir dönemdir. (Dadak, Göl 2009: 11)

27 Mayıs darbesi sonrası, özellikle 1961 Anayasası ile birlikte oluşan olumlu atmosferde toplumsal gerçekçi olarak nitelenebilecek filmler üretilmeye başlanır. Özön, 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen fakat onu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacıların, bu dönemde artık “gerçek” sorunlara yönelmeye başladıklarını belirtir. Nitekim 1960-1965 yılları arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrilmiştir. Daldal ise 1960 sonrasında üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktalarının, modernleşme süreçleri ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine temellendirilmeye başladığını belirtir. 1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan “toplumsal gerçekçi” hareket, modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Esen, “toplumsal gerçekçi” olarak nitelendirilebilecek filmlerin, bir akım oluşturacak denli çok olmasa ve nitelik olarak Yeşilçam dilinden ayrıksı bir derinlik yakalayamasa da sinemanın gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önem taşıdığını belirtir. Metin Erksan'ın 1963'te çektiği ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü alan “Susuz Yaz”, Ertem Göreç'in ilk kez grev, sendika, sömürü konularına eğilen “Karanlıkta Uyananlar” (1964), petrolün millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı* (1966) filmleri toplumsal gerçekçiliğe örnek olarak verilebilir. (Esen 2010: 73; 2000: 166)

Adalet Partisi'nin iktidara geldiği 1965 yılından itibaren özgürlük havası ortadan kalkarak sansür baskısı yeniden hissedil-

lir. Erus'a göre, 1960'ların ilk yarısında Türkiye'nin problemlerine parmak basan, toplumsal gerçekçi filmler yapan yönetmenlerin aynı tarzda filmler yapmaya devam etmeleri olanaksız hale gelir. 60'lı yılların ikinci yarısı aynı zamanda sinemamızdaki ulusal kimlik tartışmalarının yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu tartışmaların bir tarafında genç sinemacılar yer alırken, diğer tarafında toplumsal gerçekçi denilebilecek filmler çeken tecrübeli yönetmenler bulunmaktadır. (Erus 2015: 45-46) Öte yandan Yeşilçam, seyirciyle ilişkiler açısından altın çağını yaşamakta, sinema halkın gündelik hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Kirel, bu dönemi seyircinin sinemaya aç bir seyirci olmasından kaynaklı "ideal bir film üretim ortamı" olarak tanımlayarak "ideal ortam"dan kastın, sinemanın seyirciyle ilişkisinin yoğunluğu olduğunu belirtir (Kirel 2005: 39). 1960'lı yıllarda sinema, Türkiye'nin kent merkezlerindeki en önemli sosyal ve sanatsal etkinliktir. Sinema günlük hayata bir eğlence aracı olarak tamamen girmiş durumdadır. 1960'lı yıllardaki sinemayla ilgili dergilerinin yoğunluğu, sinemanın gündelik yaşamdaki yerinin bir başka kanıtıdır: 1960 yılında *SiSa*, *Artist*, *Kamera*, *İstanbul Hollywood Sinemagazini*, *Kolsuz Bebek*, *Yedinci Sanat / Yeni Sinema*, *Artist Özel Sayısı*, *Sinema 1960* yayımlanır. 1961'de *Artist Yıllığı*, *Film Roman*, *Ses*, *Sinema Albümü*, *Ayşecik Şeytan Çekici* bu dergiler arasına katılır (Kirel 2005: 44). Bu dönemle birlikte İstanbul, sinemanın başkenti; Yeşilçam ve Beyoğlu ise Türk sinemasının kalbinin attığı yerdir.

Yeşilçam'ın 1960'lı yıllarına damgasını vuran filmlere Şükran Kuyucak Esen'in deyiimiyle, "furya filmleri" de denebilir. Bu filmlerde izleyiciler tarafından sevilen yan rollerdeki "tip", sonraki filmlerde başrole taşınarak, film o tip üzerine kurulmaktadır. Yani başrol, tutulan tip üzerinden şekillenmektedir. Bu filmlere örnek olarak "Cıralı İbo", "Turist Ömer", "Şoför Nebahat", "Küçük Hanımefendi" filmleri gösterilebilir (Esen 2010: 75). Tutulan tipi başrole taşımak, aslında "yıldız sisteminin" –Ayhan Işık, Ediz Hun gibi yarışmalarda seçilen oyuncular örneğinden farklı olarak– tepeden değil, aşağıdan oluşturulması denemesidir. Tip oyuncularının sonraki süreçlerde yıldız ol-

malarının önü açıksa da bir zorunluluk değildir. Seyirci o ti-pi tüketmek ya da tutmakta özgürdür. Evren, Türk sineması-nın nicelik açısından en verimli döneminin, çekilen film sayısı itibariyle altmışlı yılların ikinci yarısında ortaya çıktığını belir-tir. Film üretiminin, 1967’de 200’ün, 1972’de ise 300’ün üzeri-ne çıktığını ve Türkiye’nin ABD, Hindistan ve Hong Kong’dan sonra dünyada en fazla film üreten dördüncü ülke olduğunu ifade eder. Bu dönem aynı zamanda, Türk sinemasının nere-deyse resmî türü olan fakir kız-zengin erkek ya da zengin er-kek-fakir kız kalıbından oluşan melodramlarının hız kazandı-ğı, starlara dayalı sinemanın öne çıktığı, sinema salonu, yapımcı, film ve izleyici sayısının tarihinin en büyük yükselişini gös-terdiği bir dönem olur (Evren 2014)

* * *

3 Ekim 1961’de Adile Naşit ve ağabeyi Selim Naşit Özcan, Ziya Keskiner’le birlikte babalarının adını yaşatmak üzere Naşit Tiyat-ro-su’nu kurar. Naşit Tiyatrosu, Ankara’da Güneş Sineması’nda, “Ahududu” (Arsenik) (J.O. Kesserling/1952, 1959-1960) isim-li piyesle perdelerini açar. İlk haftalar seyircinin ilgisi yüksek ol-sa da tiyatroyu babaları Naşit Bey’in ve kendilerinin sanat yaşam-larına damgasını vuran İstanbul yerine Ankara’da kurmaları ya-nı sıra ülkedeki gergin siyasi ortamın da (Yassıada mahkemeleri vs.) etkisiyle Naşit Tiyatrosu fazla ayakta kalamayacaktır. Tiyat-ro üç ay sonra iflas edince ekip yeniden İstanbul’a döner.

1962 yılında Selim Naşit İstanbul Tiyatrosu kadrosuna dahil olurken, Adile Naşit ise 15 yıl çalıştığı İstanbul Şehir Tiyatro-su’ndan ayrılarak Gazanfer Özcan topluluğuna katılır. Ardın-dan Ziya Keskiner de aralarına katılır. O sırada Gazanfer Öz-can, eşi Gönül Ülkü’yle birlikte Aksaray Küçük Opera ve daha sonra Beyazıt Azak Tiyatrosu’nda oyunlar sahneye koymakta-dır. (Biret 2005: 110-117)

Selim İleri, tiyatrodaki Adile Naşit’i şöyle anımsamaktadır:

Adile Hanım’ı ilk kez Muammer Karaca Tiyatrosu’nda gör-müşüm. Tiyatrosever bir aile sayılırdık. Üstelik tiyatro den-



Adile Naşit, abisi Selim Naşit Özcan ve kocası Ziya Keskiner ile. (*Hayat Dergisi*, 1970)

di mi, ille klasikler ya da ille vodviller diye tutturmayan, geniş bir perspektiften tiyatroyu izlemeyi seçmiş bir aile. Karaca'nın o yıllardaki bütün oyunlarını gördüm. Ve o yıllarda gerek Karaca Tiyatrosu, gerekse İstanbul Tiyatrosu apayrı birer mektep gibiydi. Muammer Karaca'nın kendine özgü starlığının yanı başında iki oyuncuyu bütün canlılıklarıyla anımsıyorum: Adile Naşit ve Gülriz Sururi. Nedense Adile Hanım'ı Halide Pişkin'le özdeşleştirirdi. Oysa o yıllar ünlü oyuncumuz çok genç bir insan. Gülriz Sururi, bir yazısında hemen hemen aynı yaşta olmalarına karşın Adile Naşit'le hep ana-kız oynadıklarını vurgular. (İleri 1987)

İleri, Adile Naşit'in oyunculuğunun babasını akla getirdiğinden hareketle, onun önemli ve köklü bir geleneğin temsilcisi olduğunu belirtir. Karaca'nın tiyatro topluluğu bir revü tiyatrosudur.²⁵ İleri, Adile Naşit'i 1963'ten sonra Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nda izlediğindeyse başka bir disipline inanılmaz bir uyumla geçtiğini gözlemlediğini belirtir: Muam-

25 Revü, konu açısından sıkı bir bütünlüğü olmayan, birbirlerine gevşekçe bağlanmış, kendi başlarına anlamları olan tablo, ezgi, tekli konuşma, kısa oyun, dans ve karşılıklı konuşmalardan oluşan, kimi eğlendirici, kimi taşıyıcı bir gösteri biçimidir.



Gönül Ülkü & Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nda 1971 yılında "Kürkçü Dükkanı" isimli oyunda Gazanfer Özcan, Adile Naşit, Selim Naşit, Nazan Tilmaç, Birgül Topgüler ve Sümer Tilmaç. (Tekin Deniz arşivi)

mer Karaca'nın doğaçlama esprilerine söz yetiştiren Adile Naşit'in yerine, tıpkı babası Naşit'in dram rollerindeki değişimini çağrıştıran, başka bir sanatçı gelmiş gibidir. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu'ndaki rolleri, Adile Naşit'in çok güçlü bir kompozisyon oyuncusu olduğunu kanıtlar. Bir anlamda, bu toplulukta da ikinci kişidir. Gönül Ülkü ve Adile Naşit, sürekli değişerek Gazanfer Özcan'la başrol oynarlar. Ancak Adile Naşit giderek ilgi odağı haline gelir ve sahneye girişiyle birlikte alkış kopar. (İleri 1987: 5)

Babası Naşit Bey'in pratik zekâsı yanında çalışma disiplini de almıştır Adile Naşit. Onun için tiyatro ya da sinema bir iş değil, hayatın kendisidir:

İlkokulu ikinci sınıfa kadar okuyup okulu bırakmış halam. Fakat onun kadar zeki birini tanımadım. Açıkta öğrenmeye, anlamaya... Mesela bir film çekecek: Masaya koyardı rakısını, taksitini. Okurdu sessiz sessiz... Kapatıp, "Naşit, tut" derdi bana. İnanılmaz, hepsini ezberlemiş olurdu o anda. Şaşkınlıkla yü-

züne bakardım. “Hala, nasıl ya?” diye sorardım. “Ezberledim oğlum” derdi. Karakterini oturtur, sete hazır giderdi halam. Tiyatroda da öyleydi. (Özcan 2018)

Tiyatronun Adile Naşit’in yaşamında yeri hep özeldir. Henüz çocukluk çağındayken, 1944’te adım attığı ve çok sevdiği tiyatro sahnelerinden 1975 yılında artık iyice yoğunlaşan film çalışmaları nedeniyle ayrılmak zorunda kalır ama tiyatroya olan aşkı ve tutkusu hiç dinmez. Bir söyleşisinde tiyatroyla bağını ve sinemaya yaklaşımını şu sözlerle anlatır:

Sinemaya 1971 yılında “Beyoğlu Güzeli” adlı filmle geçtim.²⁶ Bugüne kadar tam otuz bir filmde oynadım. Sinemayı çok seviyorum. Fakat tiyatronun yeri de başka. Ben tiyatrodan dünyaya gelmişim. Bu yüzden tiyatroyu da çok severim. Ancak tiyatrodan maddi manevi birçok imkânsızlıklar var. İşte bundan dolayı tiyatroyu bırakıp tamamen sinemaya geçtim. İleride imkân olursa tekrar kendi adıma bir tiyatro kurup çok iyi şeyler verebileceğime inanıyorum. (Naşit 1976)

Adile Naşit’in Yeşilçam’ın 1960’lı yıllarındaki sinema oyunculuğu sınırlı olur. Tiyatro çalışmalarına yoğun olarak devam etmekte olan Naşit, 1947 yılında “Yara” filmiyle başladığı sinema serüvenine 1960’larda “Cumbadan Rumbaya” (1960) ve “Son Karar”²⁷ (1964) filmlerini ekler.²⁸ İlk filminden 1959’daki filmine dek geçen 12 yıllık sürede 6 filmde oynamış, 60’lı yıllar boyunca da bu kesintili tempo değişmemiştir. Anlaşılabacağı üzere Naşit’in sinemada kendini kabul ettirme süreci 1960’lar boyunca da devam etmiş, az sayıda filmde rol almıştır. 1960’ların sonuna kadar değerlendirildiğinde, toplam 8 filmde oynamış, bunların dördü dram türündeyken, dördü komedi-mace-

26 Adile Naşit’in sinemada rol aldığı ilk film 1947 yılındaki “Yara” filmi olsa da esas sinema kariyeri 1971’deki “Beyoğlu Güzeli”nden sonra başlar. Nitekim bu filmin kendisi açısından bir milat olduğunu kendisi de, bu söyleşide olduğu gibi, tekrarlamakta; kariyerini bu filmle başlatmaktadır.

27 Cevat Okçuğil’in yazıp yönettiği “Son Karar” filminin sadece 7 dakikalık bir parçası günümüze ulaşabilmektedir.

28 Adile Naşit’in oynadığı filmler için bkz. <https://www.imdb.com/name/nm0621870>

ra ya da duygusal komedi türünde olmuştur. Bu dokuz filmin yönetmenlerinin farklı oluşundan da anlaşılabileceği gibi, henüz herhangi bir yönetmenin aslında Adile Naşit'i tam anlamıyla keşfetmiş olmadığını söyleyebiliriz. Yine Türk sinemasında gayrimüslimlere adeta "kendilerinin" oynatılması geleneğinin devamı niteliğinde, Adile Naşit'e de bu dönemde çoğunlukla, "Yara", "Abbas Yolcu" ve "Cumbadan Rumbaya" filmlelerinde olduğu gibi etnik vurgusu ön planda olan Madam rolleri verilmiştir.²⁹

Adile Naşit'in yolu, 1971 yılında "Beyoğlu Güzeli" filmini çeken yönetmen Ertem Eğilmez ve Arzu Film ile kesişecek, bu tarih onun sinema serüveninde milat olacaktır. Bu arada "Beyoğlu Güzeli" filminde de Adile Naşit'in Madam rolünü oynadığını belirtmek gerekir. Eğilmez'in, bu filmdeki performansından sonra, Naşit'i keşfetmiş olması muhtemeldir.

Oyuncululuğunun olgunluk dönemine adım atmışken, 1966'da hem Adile Naşit'i hem de ailenin tamamını darmadağın edecek ağır kayıplar yaşanır. Önce Adile ve Selim Naşit'in annesi Amelya hanım giderek artan sağlık sorunları sonucunda hayatını kaybeder. Daha onun acısı dinmemişken bu kez Adile Naşit-Ziya Keskiner çiftinin tek çocukları Ahmet'in, kalbindeki delik nedeniyle acilen ameliyata alınması gerekecektir. Adile Naşit, ömrünün en acı ve en zor günlerini yaşamaktadır.

Ahmet büyümüş, okullu olmuştu. Mutlu ailelerinin üzerine ilk gölge Ahmet ikinci sınıftayken düştü. Çünkü rahatsızlanması sonucu hastaneye götürdüklerinde kalbinin doğuştan delik olduğunu öğrendiler. Ahmet, uzun yıllar okula gidemedi. Dışarıdan bitirme sınavlara giriyordu. Böyle böyle ortaokula kadar gelmişti. Ahmet ortaokul bitirme sınavları sürecinde ciddi bir şekilde rahatsızlanmıştı ve doktorlar onun ameliyat olması gerektiğini söylüyordu. Ancak bu ameliyat o zamanlar Amerika'da yapılıyordu ve ne Adile'nin ne de Ziya'nın masrafları karşılayacak gücü vardı. Adile Naşit, sanat camiasında çok

29 Adile Naşit'in 1960'lı yıllarda oynadığı filmlerde canlandırdığı roller için bkz. <http://sinematurk.com/kisi/1009-adile-nasit/>



Amelya hanım, kızı Adile Naşit ve torunu Ahmet ile.
(Ergun Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, Sabah Kitapları, 1999)

seviliyordu. Sanatçı dostları yetiştirdi yardımlarına. O dönemde gerekli miktar 100 bindi. Sanat camiası, tiyatrolar, gazeteler ayaklandı. İstanbul Tiyatroları bir gecelik gelirini bağışladı. Üstüne bir de “Gece Yarısı Tiyatrosu” düzenlendi. Dönemin gazeteleri de paranın kalanını denkleştirmek için kampanyalar başlattı. (Karakuş 2017)

Adile Naşit, Ahmet’i ameliyat için Amerika’ya göndermeye karardır, hatta ameliyat için kampanya da sürmektedir. Fakat Ahmet’le ilgilenen doktorlar, “Ameliyatı biz de yapıyoruz” diyerek bir anlamda yurt dışına gidişine engel olurlar. Ahmet Naşit Keskiner, geçirdiği ameliyat sonrasında beklenmedik bir şekilde komaya girer ve 16 Haziran 1966 yılında hayatını kaybeder. Adile Naşit, oğlunun ölüm haberini turnede alır.

Oğluna çok tutkundu halam. Ama ne yazık ki, çocuk yaşta kaybetti. Ahmet öldüğü sırada halam turnede idi. Sahne-

ye çıktı, oyununu oynadı. Uçağa binme korkusu vardı halamın. Ölüm haberini alır almaz uçakla Ahmet'e gitti. Bir indi ki uçaktan, üstünü başını parçalamıştı. Ahmet öldüğünde 16 yaşındaydı. Ahmet'in doğuştan kalp kapakçıkları çürüktü. Artık 12 yaşına geldiğinde yürüyemez hâle gelmişti. Nefes nefese kalıp yatağa düşüyordu. Eve sinema makineleri kurulurdu. Filmler seyredilirdi. Çünkü Ahmet artık 14-15 yaşlarında yataкта kımıldayamıyordu. (Özcan 2018)

Adile Naşit oğlunun ölüm haberini Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü'yle beraber çıktıkları İzmir turnesinde tam da doğum gününden bir gün önce alacaktır. Sanatçı o akşam bu habere rağmen sahneye çıkar ve hayatı boyunca kendisini iyi eden tiyatrosuna sarılarak izleyenleri güldürür. Fakat bu ölüm zaten duygusal bir yapıya sahip olan sanatçıyı oldukça derinden etkilemiştir. Bu yüzden en şen kahkahalarında bile bir hüznün barındırır Adile Naşit. Çok sevdiği oğlunun erken yaştaki ve-

fatından sonra hayatında sinema ve tiyatro dışında pek bir şey bırakmaz. (İlkbahar 2017)

Annesi Amelya Hanım ve oğlunu aynı yıl içinde kaybetmesi Adile Naşit'i derinden etkiler. Oğlunu kaybettikten sonra bir daha hiç uçağa binmez ve doğum günü kutlamaz. Bu büyük kayıp, yaşamına damgasını vurur; kendini tiyatroya, sinemaya ve çocuklara adar. Oğlu Ahmet'in kaybını, kişiliğinde ve yaşamında bambaşka bir insanlık sevgisi yaratarak ve bu sevgiyi tüm çocuklara vererek karşılar adeta.



Adile Naşit oğlu Ahmet'in fotoğrafıyla.
(<https://assets.dogannet.tv/img/82/640x0/5ac68b5eae298b8e028b11fd>)

Biz ana, baba, çocuk değildik. Üç tane dosttük. Güzel bir arkadaşlık. Ölümüne hazırlamıştık biraz kendimizi. Açık kalp ameliyatı geçirdi. Ve yaşayamadı. Ondan sonraki beş sene benim için inanılmaz acılarla dolu. Elbette Ziya Bey için de. İşte sonra kuş, köpek, bebek böyle oyuncaklara tutkun olduk. Bahlıklar yaşadı, köpek kör oldu, çiçekler büyüdü, böyle gidiyor yaşamın geri kalan kısmı. (Naşit 1980)

1970’li yıllar: Adile Naşit hızla popülerleşiyor

12 Mart 1971’de ordunun verdiği muhtırayla hükümeti istifa zorlamasıyla başlayıp 12 Eylül 1980 askerî darbesiyle sonuçlanan on yıllık dönem siyasi istikrarsızlığın egemen olduğu bir dönemdir.³⁰ Demokrat Parti’nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi “sağ”, CHP “sol”, MSP “İslamî” örgütlenme içinde tanımladığı “Milli Görüş” ideolojisini, MHP ise “milliyetçi-İslamî” söylemleri temsil etmiştir (Akşin, 2002: 1941). 12 Mart’ı izleyen süreçte siyasal şiddet içinden çıkılmaz boyutlara ulaşmış, sürekli değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, üniversitelerde odaklanan radikal “sol” ve “komando” olarak adlandırılan “sağ” grupların eylemleri, İsrail Başkonsolosu’nun öldürülmesi, Kıbrıs Harekâtı gibi olaylar gerilimli, bunalımlı ve karmaşık bir dönemi yaratmıştır. 1970’li yılların ekonomisi, siyasi ortamın belirlediği koşullar çerçevesinde biçimlenmiş, petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışı bu olumsuz tabloyu etkileyen gelişmeler olmuştur. Dolayısıyla bu yıllara damgasını vuran bazı önemli gelişmelere kısaca değinmek hem 70’li yıllar sinemasını, hem de bu çerçevede Adile Naşit’in konumunu anlamamızı kolaylaştıracak.

1970-1980 yılları arasındaki on yıllık dönem adeta bir kaos dönemidir. 12 Mart’la başlayan süreçte, 1961 Anayasası’nın sağladığı temel hak ve özgürlüklerde kısıtlamaya gidilmiş, her türlü örgütlenme, toplantı ve seminerler yasaklanırken; şiddet eylemlerinin önüne geçmek amacıyla alınan önlemler ve yapı-

30 1980 darbesine kadar olan süreçte toplam on üç hükümet değişikliği gerçekleşmiştir.

lan anayasal değişiklikler, sendikalar, basın, radyo ve televizyon, üniversiteler, devlet konseyi gibi çeşitli kurumları etkilemiştir (Ahmad 1999: 181). 1970’li yıllar, anti-demokratik baskıların yoğun olduğu ve yasalara, kurumlara olan güven duygusunun sarsıldığı oldukça çalkantılı ve hareketli yıllardır.

12 Mart 1971 askerî darbesi nedeniyle toplumsal muhalefet üzerindeki baskılar iyice artmış, toplumun yaşadığı umutsuzluk, ekonomik kriz ve yoksullukla birleşince, şiddet sokağa taşmıştır. Darbe sonrası süreçte muhalif görüşlü pek çok aydın, sendikacı ve öğrenci tutuklanmış, gözaltı ve tutuklamalarla muhalefet susturulmak istenmiştir. Darbeyle birlikte anayasada yapılan değişikliklerle TRT’nin özerkliği kaldırılmış, memurların sendika üyelikleri yasaklanmış, hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi tanınmıştır. 1972 yılında dönemin gençlik hareketinin sembol ismi Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edilmesi öğrenci gençlik mücadelesini farklı bir boyuta taşımış; dünya petrol krizi, sürekli artan enflasyon ve 1974 Kıbrıs müdahalesi gibi sorunlar ekonomik ve siyasi durumu iyice çıkmaza sokmuştur. 1 Mayıs 1977’de Taksim’de miting için toplanan halka ateş açılarak 37 kişi öldürülmüş, ertesi yıl 1978’de Maraş’ta resmî kayıtlara göre kontrgerilla eliyle 111 Alevi yurttaş katledilmiş, saldırılar Malatya ve Çorum’a da sıçramış, 1979 yılında gazeteci Abdi İpekçi’nin katledilmesi gibi cinayetlerle derin devlet örgütlenmesi gündeme taşınırken, şiddetin çapı ve yarattığı toplumsal yıkım büyümüştür. (Toprak 2002: 295)

1970’li yıllarda, sinemanın da dahil olduğu kültürel ortamı etkileyecek önemli bir sosyolojik olgu da köylerden kentlere göçün iyice hız kazanması ve “gecekondu” olgusunun artık önemli bir “kent sorunu” haline gelmesidir.

Bütün bu siyasi ve ekonomik alandaki gelişmeler Türkiye’yi hızla yeni bir askerî darbe ve daha anti-demokratik bir süreç sürüklemiştir. Nitekim 12 Eylül 1980’de gerçekleşen askerî darbenin ardından sıkıyönetim ilan eden Milli Güvenlik Konseyi siyasi partileri kapatmış, siyasi parti liderlerini Hamza-köy’e sürgüne göndermiş, örgüt ve derneklerin faaliyetlerine

son vermiştir. Aralarında öğretim üyeleri, gazeteci, yazar, bilim insanı ve sanatçıların da bulunduğu çok sayıda kişi tutuklanmış, 1983 seçimlerine dek ülke askerî rejim tarafından yönetilmiştir. (Toprak 2002: 519)

Değindiğimiz gibi 1970’li yıllarda siyasi ve ekonomik olarak ülkeye hâkim olan olumsuz hava sinemaya da doğrudan yansır. Zeynep Çetin Erus’a göre, Türk sineması 1970’lerde duraksama dönemine girer. 1974’te özellikle yabancı seks filmleri patlar ve bunu takiben de ucuz seks-komedi filmleri çekilmeye başlanır. Bu durum, ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmasına yol açar. Böylece seyirci, aile ve erkek seyirci olarak ikiye ayrılır. 1970’li yılların sonlarına doğru gerek televizyonun yaygınlaşmasıyla gerek ekonomik sorunların etkisiyle seyirci sinema salonlarından iyice uzaklaşır. Türk sinemasının kendini toparlaması ve yüksek gişe rakamlarına ulaşabilmesi için 1980’li yılların ikinci yarısını beklemek gerekecektir. (Erus 2015: 55-56)

1970’li yılların sonlarında “aile”yi yeniden sinemaya çekmek için seks filmleri yanında genellikle dönemin ünlü şarkıcı ve türkücülerinin başrollerini üstlendikleri şarkılı/türkülü filmler akımı başlamış ancak bu filmler de aileleri ve kadınları yeniden sinema salonlarına çekmeyi başaramamıştır. Önceleri sadece müzik alanında görülen “arabesk” olgusu mevcut ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel şartların bir araya gelmesiyle Türk sinemasında 1970’li yıllarda ve özellikle 12 Eylül darbesini izleyen 80’li yıllarda yoğun olarak görülmüştür. Bu anlamda Türk sinemasında arabesk furiasının, 1970’lerin başında Lütfi Ömer Akad’ın yönettiği ve Orhan Gencebay’ın başrolü oynadığı “Bir Teselli Ver” ile başladığı belirtilebilir (İlbuğa 2017: 390). 1970’lerin sonlarına doğru Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi arabeskin diğer önemli isimleri de sinemada arzı endam edeceklerdir.

Arabeskin “baba”sı Orhan Gencebay’ın, arabesk filmler furiasının ilk yıllarında, Münir Nureddin yahut Zeki Müren benzeri bir rakipsizliği söz konusudur. Esasında, 1970’lerin ikinci yarısına kadar Gencebay’ın yılda bir film çevirdiği ve onun tar-

zına yakın şarkılı film olmadığı düşünöldüğünde ilk yıllarda arabesk filmlere furya yakıştırması yapmak için henüz erkendir. Ama şüphesiz, her biri o senenin Gencebay hit'inin ismini taşıyan filmlerin gişesi ve etkisi büyüktür; plak ve kasetlerden kentlere yayılmaya başlayan arabeskin perdede görünür olması önemlidir: Bir Teselli Ver (1971), Sev Dedi Gözlerim (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Dertler Benim Olsun (1974), Batsın Bu Dünya (1975), Bir Araya Gelemeyiz (1975) gibi filmler izleyiciye senenin şarkılarını sunarken, odasının duvarına yahut minibüsünün camına resmini astığı kahramanıyla özdeşleşmesini de sağlamaktadır. (Pekman 2013: 38)

Öte yandan 1970'lerde sadece arabesk müziğin idolleri değil, müzik dünyasından diğer ünlü isimler de sinemaya yönelmişlerdir: Emel Sayın, Ahmet Özhan, Neşe Karaböcek, Kamuran Akkor, Selda, Selçuk Ural, Behiye Aksoy, Gülistan Okan, Gökben, Füsün Önal, Esin Avşar, Gülden Karaböcek, Barış Manço, Ali Rıza Binboğa, Gönöl Akkor, Sezen Aksu gibi birçok yıldız, hatta Cici Kızlar ve Beyaz Kelebekler gibi sanatçılar ya da müzik grupları da çoğu bir veya birkaç kereliğine beyazperdede görünmüştür.

TRT'nin 1960'ların sonlarında başlayan ve 1970'lerde yaygın biçimde izlenip popülerleşen yayınları da Türk sinemasını derinden etkilemiştir. Türk sineması, 1974 sonrası dünyayı ve dolayısıyla Türkiye'yi vuran ekonomik krizle boğuşurken, televizyonun rekabetiyle de karşı karşıya kalmış ve duruma uygun refleksler geliştirmiştir: Televizyonla rekabette önemli bir yöntem, televizyonun izleyicisine sunmadığı veya sunamadığını, beyazperdede sunmaktır.

Bu dönem aynı zamanda Yılmaz Güney ve onun izindeki "Genç Sinemacılar"ın o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekmeye başladıkları dönemdir. Esen, bu dönemi "karşıtlıklar dönemi sineması" olarak nitelendirmekte haksız değildir. (Esen 2010: 133-138). Yılmaz Güney'in başlattığı politik/devrimci sinema hareketi, aslında 1960-65 yılları arasında yer alan toplumsal gerçekçilik akımının devamı ola-

rak nitelenebilir. Kuşkusuz 1970'li yılların en önemli sinemasal olayı olan Yılmaz Güney sineması, eleştirel ve politik ton açısından çok daha sert gerçeklere ve sorgulamaya yaslanmıştı: Güney 1960'larda, hem oyunculuğunu, hem de yönetmenliğini üstlendiği popüler "Çirkin Kral" filmleriyle film çekmeyi öğrenmiş, bir yandan sinema dilini yetkinleştirirken diğer yandan da kitlelere kendini sevdirmiş, 1970'teki "Umut" filmiyle birlikte daha entelektüel bir seyirci kitlesine yönelmiştir. (Esen 2010: 135)

Bu dönemde sinemamızın bir diğer kilometre taşı olan Lutfi Ömer Akad da Yılmaz Güney'le eş zamanlı olarak Türk Sineması'nı belirlemeye devam edecektir. Yılmaz Güney "Acı" (1971), "Ağıt" (1971) ve "Arkadaş" (1974) filmlerini çekerken, Akad "Yaralı Kurt" (1972), "Irmak" (1972), "Gökçe Çiçek"



Adile Naşit ve dönemin diğer önde gelen isimleri Türkiye Filmciler Derneği üyeleri arasındaydılar. (Ses, 17 Nisan 1976, sayı 16)

(1973), “Gelin” (1973), “Düğün” (1973) ve “Diyet” (1974) filmleriyle bireysel, tarihsel ve toplumsal dramları sinemaya taşımaya devam etmiştir. Süreyya Duru, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Ömer Kavur da anılmadan geçilmemesi gereken, dönemin önemli yönetmenlerindendir. (Yaylagül 2014: 37)

Burada çektiği filmlerle salonları yeniden “aile” seyircisiyle doldurabilmiş ve ötesinde Adile Naşit’i “keşfetmiş” Ertem Eğilmez’e özel bir parantez açmak gerek. 1970’li yılların Eğilmez filmleri, genellikle duygusal-komedi olarak adlandırılabilir güldürü filmlerdir. Ertem Eğilmez, dönemin sevilen güldürü oyuncularını üzerine kurduğu öykülerde yoksul insanları merkeze alıp, sosyal eleştiri yönü olan ve sistemin aksayan yanlarını komedi tarzında işleyen filmler yapmıştır. Pekman, Eğilmez’in özellikle bu dönemde yaptığı filmlerle bir “halk sineması” ortaya çıkardığını, arkasındaki ekibin de 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 temaşadan bildiğimiz biçimde, Eğilmez komedisi de hep belli ölçüde bir sosyal eleştiriye ve kıssadan hisseyi barındırmış, küçük insanın yanında durmuş, bu anlamda da izleyenine belli bir “rahatlama” sağlamıştır. (Pekman 2012: 80-81)

* * *

1970’lerin karışık, siyasal şiddetin ön planda olduğu, güvensizlik dolu yıllarında, Adile Naşit’in oynadığı “Gülen Gözler”, “Aile Şerefi”, “Neşeli Günler”, “Oh Olsun”, “Sev Kardeşim”, “Ah Nerede”, “Bizim Aile” gibi filmler seyirciyle sıcak bağlar kurmuştur. Sinema salonu dışındaki sokak çatışmaları, siyasi ya da mezhepsel düşmanlıklar, yoksulluğun yarattığı sınıfsal çelişkiler karşısında Adile Naşit temsili güvenli, korunaklı ve sevgiye dayalı bir dünya sunmaktadır. Adile Naşit sağ-sol, Alevi-Sünni gibi kamplara bölünmüş 1970’lerin Türkiye’sinde toplumu, toplum olmanın gereklerini işaret eden rolleri canlandı-

rarak; emek, sevgi, yardımlaşma, dayanışma ve hoşgörüle özdeşleşmiş, oyunculuğunun en verimli yıllarını yaşayarak popüler olmuştur.

Bu bağlamda 1970'li yılların Adile Naşit'in sinema serüveni açısından büyük önem taşıdığını söyleyebiliriz. 1970'te 40 yaşında ve sanatının olgunluk çağındaki Adile Naşit'in, büyük seyirci kitlesi tarafından bu dönemde keşfedilmiş olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Ertem Eğilmez'in 1971 yılında çektiği "Beyoğlu Güzeli" filmiyle birlikte Eğilmez ve Arzu Film ekibine katılan Adile Naşit, bu filmde başlamak üzere, sergilediği performansla her filmde biraz daha öne çıkar. İlki 1975 yılında çekilen "Hababam Sınıfı" filmleriyle³¹ de seyirciyi kendine bağlar. 1976'da Altın Portakal Ödülü'nü alması da bu durumun teyidi gibidir. Adile Naşit, 1970'li yıllar boyunca bitmez tükenmez bir enerjiyle 53 filmde oynar;³² abartısız, doğal ama etkileyici oyunculuğuyla seyircileri kendine hayran bırakır. Çoğu filmde rol arkadaşı Münir Özkul ile birlikte "iyi insan"ı oynayan Naşit, bu yıllarda oynadığı bazı filmlerde de artık Adile adını kullanmaktadır.³³

1970 yılında Ülkü Erakalın'ın yönetmenliğini yaptığı "Vur Patlasın Çal Oynasın"dan sonra Adile Naşit'in yolu, hayatının kalanını değiştirecek yönetmen Ertem Eğilmez ile kesişir: Ertem Eğilmez'in yönettiği, senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı "Sev Kardeşim" (1972), onun sinema kariyerinin gerçek anlamda başlangıcı olur. Bu filmde Mesude karakterini canlandırarak Tarık Akan, Hülya Koçyiğit ve Münir Özkul ile birlikte oynar. Münir Özkul ile sonraki yıllar boyunca da pek çok film-

31 Altı filmlik orijinal "Hababam Sınıfı" serisinin beşi 1970'li yıllarda, sonuncusuysa 1981'de çekildi. Serisi 2000'li yıllardan başlayarak çeşitli yönetmenlerce yeni filmler de eklendi. Adile Naşit'in ölümünden çok sonra yapılan, orijinal kadrodan bazı oyuncuların da zaman zaman yer aldıkları bu filmler kitabın konusunun dışında elbette.

32 <https://www.imdb.com/name/nm0621870/>

33 Adile Naşit, ilk kez 1974'te çekilen "Mavi Boncuk" filminde, kendi adını kullanır; filmde, Mıstık'ın annesi Adile'dir. Bu filmle birlikte toplam 12 filmde Naşit'in kendi adını kullandığı görülür. Belli ki seyirci, pek sevdiği Adile Naşit'i filmlerde kendi ismiyle görmeyi de sevmiş ve yapımcılar da bunu dikkate almışlardır.

de birlikte oynayacaklardır. Bu filmi 1973 yapımı, yine Eğilmez'in yönetip Şendil'i senaryosunu yazdığı "Canım Kardeşim" izler. Naşit, filmde duyarlı bir öğretmen karakterini oynamaktadır. Aynı yıl bir başka Ertem Eğilmez filmi olan "Oh Olsun" filminde Ferit'in (Tarık Akan) annesi rolüyle hafızalara kazınan Naşit, 1974 yılında "Salak Milyoner", "Mavi Boncuk" gibi gişe başarısı yüksek filmlerde oynayarak seyircinin gönlündeki yerini sağlamlaştırır. Artık Eğilmez'in film ekibi oturmuştur; senaryocusu, oyuncular, yönetmeni ve çalışanlarıyla Eğilmez ekibi, uzunca süre yüksek gişe başarılı, seyirci tarafından tutulan filmler yapacaklar, Yeşilçam'ın unutulmaz kült filmlerine imza atacaktlardır.

Seyirciyle artık tam anlamıyla kucaklaştığını söyleyebileceğimiz Adile Naşit, Atıf Yılmaz'ın yönettiği, Uğur Dünder ve Hül-ya Koçyiğit ile oynadığı "İşte Hayat" filminde canlandırdığı Makbule rolüyle 1976'da 13. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazanır.

Ancak Adile Naşit'in esas patlaması yine Arzu Film bünyesinde çekimlerine başlanan ve Ertem Eğilmez'in yönettiği



Adile Naşit 13. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde. (<https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/5NLD8dzN00-OM8n7BW62sQ.jpg?width=960&mode=crop&scale=both>)

"Hababam Sınıfı" filmleriyledir. "Hababam Sınıfı" serisinde Adile Naşit, müstahdem Hafize Ana rolünü canlandırarak, seri içinde en önemli ve akılda kalan karakterlerden biri olacaktır. Filmde, bir yatılı okulda (Çamlıca Lisesi) hademelik yapan Hafize Hanım'ın okulun en yaramaz ve tembel sınıfıyla birlikte yaşadıkları maceraları izleriz. "Hababam Sınıfı" filmlerinde ne Mahmut Hoca'nın, ne Hafize Ana'nın, ne de öğrencilerin aslında gidecek yeri vardır; Çamlıca Yatılı Lisesi, bir anlamda kader birliği yapmış

küçük bir topluluğun son sığınağı olarak belki de yakın dönem Türkiye'si'ni ve ruh halini anlatır. Hafize Ana, bütün haylazlıklarına ve tembelliğine karşın, Hababam Sınıfı'nın maceralarına yataklık yapmayı adeta gönüllü kabul etmiştir. Bütün öğrencileri çocukları olarak kabul eden, onların her ihtiyacına koşan Hafize Ana saf, iyi niyetli bir görünüm çizer ve tüm okulun neşe kaynağı durumundadır.

Bu noktada Adile Naşit'in hayatında ve kariyerinde çok önemli bir yeri olan, Türkiye'de yapılan "en sevilen filmler" listelerinin neredeyse hepsinde kendine yer bulan "Hababam Sınıfı"na biraz daha yakından bakabiliriz.

Ertem Eğilmez, Rıfat Ilgaz'ın *Dolmuş* adlı dergide parça parça yayımlayıp 1957 yılında roman haline getirdiği *Hababam Sınıfı* hikâyelerinden iyi bir film çıkacağı görüşündedir ve 1973'te dönemin sevilen ikililerinden Zeki Alasya ve Metin Akpınar ile görüşmelere başlamıştır. Fakat ikiliyle anlaşılmayınca filmin çekimlerine bir süre ara verilir. Kemik kadroyu Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Tarık Akan, Halit Akçatepe gibi önemli oyuncularla şekillendiren Eğilmez, filmde oynaması gereken çok sayıda genç öğrenci rolü için daha önce görülmemiş bir reklam kampanyası başlatır. İstanbul'un tüm sokakları, caddeleri, gazete ve dergiler oyuncu alımı için tasarlanan afişlerle dolar ve oyuncular kısa sürede bulunur. Eğilmez'in, ekibin tamamlanmasıyla 1 Nisan 1975 yılında gösterime giren filminden fazla beklentisi yoktur. Ancak film beklenmedik şekilde seyircinin yoğun ilgisiyle karşılaşır ve rekor kırarak yirmi sekiz hafta vizyonda kalır. Bu başarı üzerine hemen ertesi yıl devam filmi "Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı" çekilir.³⁴ Seride Hafize Ana'yı canlandıran Adile Naşit, gerçek hayatından da yansıttığı kesitlerle, tüm çocuklara annelik yapan merhametli Hafize Ana olarak seyircinin kalbinde taht kurar. Recep İlkbahar, edebiyat ve sinemanın en başarılı işbirliği örneklerinden biri olan "Hababam Sınıfı"nın başarısında atlanmaması gereken esas noktanın, ülkenin gençlerinin çatışmaların içinde kayıp olduğu 1970'li

34 Bu film Yeşilçam'ın iki büyük devi Şener Şen ve Kemal Sunal'ın birlikte rol aldıkları ilk film olması sebebiyle de önemlidir.

yıllarda filmin, çocuklara ve gençlere verilmesi gereken değerin tüm halk tarafından hissedilmesini sağlamış olması şeklinde yorumlamaktadır. (İlkbahar 2017)

“Hababam Sınıfı” filmleri daha önce aile filmlerinde bir arada oynayan Münir Özkul-Adile Naşit ikilisinin rol arkadaşılığının taçlandığı filmler olur. Seyircinin sevdiği ve birlikte görmek istediği ikili “Gülen Gözler” (1977), “Neşeli Günler” (1978) ve 1980’li yıllardaki “Gırgıriye” (Kartal Tibet), “Gırgıriye’de Şenlik Var” (Kartal Tibet) filmlerinde de bir arada başarılı karakterlere imza atarlar.

Sinemada Arzu Film ve Eğilmez’in oturmuş kadrosuyla başarılı çizgisini sürdüren Adile Naşit’in bu dönemdeki diğer önemli çalışmaları arasında “Süt Kardeşler” (Ertem Eğilmez-1976), “Tosun Paşa” (Kartal Tibet-1976), “Şabanoğlu Şaban” (Ertem Eğilmez-1977), “Kibar Feyzo” (Atıf Yılmaz-1978), “Erkek Güzeli Sefil Bilo” (Ertem Eğilmez-1979) ve “Davaro” (Kartal Tibet-1981) gibi filmler sayılabilir. Bu filmlerde, Adile Naşit oyunculuğu açısından dikkat çeken husus, Naşit’in İstanbul’un mahallelerinde geçen aile filmlerinde olduğu kadar köyü ana mekân olarak alan filmlerde de başarılı, yetkin bir oyunculuk sergilemesidir. Naşit, canlandırdığı karakteri “giymekte”, şivesini tutturmakta en ufak zorluk yaşamaz. Mahalle kadınına da, köylü kadını da, sosyeteyi de büyük bir doğallıkla canlandıran Adile Naşit, çoğunlukla duygusal aile filmleri ya da köy hayatının acımasız gerçeklerini eleştiren filmlerde yer almış, aile filmlerine göre kırsal konulu filmlerde yer yer daha sert çizgiler içeren rolleri de başarıyla oynamıştır.

Adile Naşit’in kayda değer bir başka yönü de, sinema ve tiyatro yanında müzikallerde de aranan oyuncuların olmasıdır. “Bu dönemde sinemadaki yoğun mesaiden vakit artırabildiği ölçüde sahne çalışmalarını da sürdürmüştür. Bu süreçte Hisse- li Harikalar Kumpanyası, Neşe-i Muhabbet, Şen Sazın Bülbülleri ve Yedi Kocalı Hürmüz gibi müzikallerde de rol alır.” Kara (2014: 91)³⁵

35 Adile Naşit sayılanların dışında “Hababam Sınıfı”, “Sezen Aksu Aile Gazinosu”, “Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra” gibi müzikallerde de rol almıştır.



Adile Naşit, 1981 yılında "Hisseli Harikalar Kumpanyası" Ege turnesinde Erol Evgin'le birlikte. (<https://i4.hurimg.com/i/hurriyet/75/770x0/5996b4f9d3806c1a284ccc6b>)

Perde kapanıyor

Adile Naşit'in özellikle çocuklar konusundaki duyarlılığı kendisini, 1981'de Türkiye'de çocuklar için yapılan programların ilk örneklerinden olan "Uykudan Önce"ye taşır. "Uykudan Önce", TRT Ankara Televizyonu prodüktörlerinden İlhan Şengün'ün hazırladığı ve Adile Naşit'in sunduğu 1980'li yıllara damgasını vuran bir çocuk programıdır. Adile Naşit'in televizyon ekranlarından çocuklara masallar anlattığı program çocuklar tarafından çok beğenilir. Sanatçı, kendisinin de-yimiyle, her programın başında isimlerini teker teker saydığı "kuzucuklar"ının "Masalcı Teyze"si olur: "Her programın açılışında kadrja onu izleyen çocukların isimlerini seslenerek giren sanatçı 1981 yılındaki ilk bölüme kaybettiği oğlu Ahmet'in ismini de anarak başlar." (İlkbahar 2017) Bütün çocukları oğlu Ahmet'in yerine koyarak, onlara en güzel masalları anlatır; pek

çok kuşakta, çocukluğun masum dünyasına ait unutulmaz izler bırakır. Öyle ki, 1985'te "Yılın Annesi" seçilir. Program ayrıca 1980 ve 1981 yıllarında, *Günaydın* gazetesinin "Yılın En Başarılı Çocuk Programı" ödülleri almayla hak kazanır.

"Uykudan Önce" hiçbir gerekçe gösterilmeden ve haber bile verilmeden yayından kaldırılır. Öyle ki, Adile Naşit programın yayından kaldırıldığını televizyon ve gazete haberlerinden öğrenir. Bu olay, dönemin magazin basını ve günlük gazetelerinde de eleştirilir. 20 Eylül 1982 tarihli *TV'de 7 Gün Dergisi*'nde, "Uykudan Önce"nin kaldırılmasına dönük şu değerlendirme yapılır: "... bugüne kadar başarılı yapımları hiçbir gerekçe göstermeden veya sudan sebeplerle ekrandan uzaklaştıran, başarısızlıklara yeşil ışık yakma eğilimindeki TRT kurumu yöneticilerinin bu tutumunu anlamak kabil değil..." (Akt. Biret 2005: 167)

1982 Temmuzunda Adile Naşit bir kayıp daha yaşar: Eşi Ziya Keskiner kalp krizi sonucu hayatını kaybeder. Oğlu Ahmet'i kaybedişinden on altı yıl sonra, can yoldaşı, hayat arkadaşı Ziya Keskiner'i de kaybetmek tarifsiz bir acı verir.

Adile Naşit bu dönemde, ekranlardaki en başarılı çalışmalarından biri olan "Kuruntu Ailesi"nin (1983) ilk bölümlerinde daha önce birlikte tiyatro yaptığı Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü gibi usta oyuncularla yer alır.

16 Eylül 1983'teyse, özel hayatında önemli bir gelişme olur, Cemal Ince ile kimseye duyurmadan evlenir.³⁶ Hem özel yaşamını magazin malzemesi haline getirmeme isteğinden, hem de ilk eşi Ziya Keskiner'in ölümünün üzerinden henüz bir sene geçmiş olması yüzünden böyle bir tercih yapmıştır muhtemelen.

Cemal Ince, Naşit ve Keskiner'in şoförüdür. Hatta Ziya Keskiner'in son anlarında da Ince yanındadır:

Adile hanım tiyatrodaki çalışıyordu. Adile hanımın eşi ile (ilk eşi Ziya Keskiner) birlikte onları sete getirir, götürürdüm. Ziya bey rahatsızlandı. Bana dedi ki, "Cemal sırtımı ovar mısın?"

36 "Adile Naşit'in eşi Cemal Ince zor durumda", <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/adile-nasitin-esi-cemal-ince-zor-durumda-29432761>; "Adile Naşit'in eşi Cemal Ince vefat etti", <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/adile-nasit-in-esi-cemal-ince-vefat-etti-29434115>

Sırtını bana dayadı. “Nasılsın?” demeye kalmadı ağzından kan gelmiş. Hemen Adile’yi aradım. Geldi. Ama Ziya beyi çoktan kaybetmiştik. (İnce 2015)

Cemal İnce ile Adile Naşit, Naşit’in yakın dostu Erol Simavi’nin evinde nikâh kıyarlar. Simavi, aslında İnce ile Naşit’in beraberliklerinin ilk destekleyenisidir de:

Adile Hanım’la evlendim. Getirip götürüyordum zaten onu, Erol Simavi’ye beni beğendiğini söylemiş. Ben de hemen evlilik söz konusu olunca kabul ettim, nikahı da Erol Simavi’nin evinde kıydık. Erol Simavi ile Müjde Ar nikâh şahitliğimizi yaptı. (İnce 2015)

2017’de vefat eden Kore Gazisi Cemal İnce son günlerini, memleketi Balıkesir’e bağlı Güre’de bir yaşlı bakımevinde geçirir. Adile Naşit’e yönelik duygularını, “O kadar çok sevdim ki, tekrar evlenmeyi hiç düşünmedim” şeklinde açıklar (İnce 2013). Kısa süren ve bir kısmı da Adile Naşit’in hastalığıyla geçen evlilikleri boyunca birbirlerini epey sevdikleri anlaşılır. Hastalığı döneminde, ona bir şey olursa köyüne döneceğini söyleyen İnce’ye, “Evlenir, beni unutursun” deyince İnce’nin verdiği cevap bunun tescili gibidir: “Merak etme köyüme döner, başka biriyle evlenmem, seni de unutmam!” (İnce 2013)

Cemal İnce’nin çizdiği Adile Naşit portresi, sanatçının filmlerde oynadığı rollerle adeta aynı gibi:

Eli o kadar açıktı ki paraya hiç değer vermezdi. Bir gün Sezen Aksu geldi. “Adoş yüzüğün ne güzel” dedi. Çıkardığı gibi, zaten bana yakışmıyor diyerek ona hediye etti. Sezen Aksu, Müjde Ar, Emel Sayın, Türkan Şoray kimler gelmiyordu ki, Adile’nin evi dolar taşardı. Ne eğlence, ne eğlence. Para sıfırdı onun için. (İnce 2015)

Para ile hiç işi olmazdı. Hatta birçok yerden alacağı vardı. Kazandığını dağıtırdı, hiç kimseyi geri çevirmezdi. (İnce 2013)

Yeğeni, Selim Naşit Özcan da benzer şekilde anlatıyor halasını:



Adile Naşit, Barış Manço ve Müjde Ar ile birlikte. (<https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/4ltGMxQVRkaQ1ha19o76wg.jpg?width=1000&mode=both&scale=both&v=1576044091608>)

Onunla çok kavga ederdim. Yığınla senetleri vardı. Parasını alamadığı işlerdi bunlar. “Hala, hakkını iste” deyince, “Aman, onu mu kıracağım şimdi, zaten sıkışıklar” derdi. Halam hiç kimseden hiçbir şey talep etmezdi. Erol Simavi halamın dostuydu mesela. Çok severdi halamı Erol Bey. Parasız öldü rahmetli. Parasız öldü ama hayatı boyunca yaşadığı bir zorluk olmadı. Çevresi çok genişti. (Özcan 2018)

İkinci evliliğinden birkaç yıl sonra, son filmi “Annem/Bırakmam Seni”nin (1987) çekimleri sırasında rahatsızlanarak hastaneye giden Adile Naşit’e bağırsak kanseri teşhisi konulur. Daha önce hiçbir filmde ölmeyen Naşit’in rol icabı ölmesi gereken bu son filmdeki rol arkadaşı Canan Perver setteki oyuncuyu şöyle anlatır:

Adile Abla, genellikle komedilerde oynadığı için hiçbir filminde ölmemişti. Ama o filmde ölmesi gerekiyordu. Bu arada kanser bütün vücudunu sarmış; birkaç aylık ömrü kalmıştı. Biliyordu öleceğini. Çekim aralarında sık sık “Acaba bu filmi bi-

tirebilecek miyim?” diye sorardı. Sıra o sahneye geldiği zaman gözyaşları içinde öylesine dokunaklı oynadı ki, sanki ölümün provasını yapıyordu. Son repliği de şuydu: Sevenlerim beni hep gülerек ve neşeyle hatırlasın. (Çapa 2014)

Yurtdışında tedavi olması gereken Naşit’i bu dönemde çok sevdiği sanatçı dostları bir an bile yalnız bırakmazlar; Münir Özkul, Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü ve özellikle kendisine “Adoş” diye hitap eden, kızları gibi gördüğü Müjde Ar ve Sezen Aksu hep yanındadır. Adile Naşit’in uçak korkusu olduğundan Erol Simavi arabasını tahsis ederek, Naşit’i refakatçileri Müjde Ar ve Sezen Aksu ile birlikte Fransa’ya gönderir. Adile Naşit’in üst kat komşusu olan, dostu Leyla Umar, o günleri şöyle anlatır:

Sezen ve Müjde (Ar), Adile’nin en yakın dostlarıydı. Erol Simavi, Sezen’le Müjde’nin emrine verdiği arabasıyla Adile’yi Paris’e götürmelerini ister. Çünkü Adile’nin uçağa binmesi imkânsızdı. Bu iki genç kadın bütün programlarını iptal etti; Adile’lerini önemsiz bir hastalık geçirdiğine inandırarak Paris’e götürdüler. Orada aylarca bir anne şefkatiyle Adile’ye baktılar. Ümit kalmadığını öğrenince hayatlarının en iyi rollerini oynaya oynaya İstanbul’a getirdiler. (Umar 1999)

Aksu ve Ar, İstanbul’a döndükten sonra da Adile Naşit’in yanından ayrılmaz, Alman Hastanesi’ndeki odasında nöbet tutarlar. Ancak hastalık hızla ilerler ve Naşit hayata tutunmayı başaramaz.

Tarihler 11 Aralık 1987’yi gösterdiğinde TRT’nin ertesi gün yayımlanacak olan “Bir Cumartesi Gecesi” adlı programının çekimleri için Adile Naşit’in de rol aldığı Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü ile hafızalarda yer edinmiş “Kuruntu Ailesi”nin dizi setinde röportaj planlanmıştır. Fakat kameralar dizi setini anlatması için Gazanfer Özcan’a çevrildiğinde sanatçı çok sevdiği dostu Adile Naşit’in ölüm haberini gözleri yaşlı bir şekilde Türk halkına verir. Gazanfer Özcan o konuşmasında şöyle söyler: “Adile Hanım, doğduğu günden vefatına kadar şanssız bir insandı. Hep güldürdü, kendi gülmedi, hiç gülmedi, gülü-



Adile Naşit ve Sezen Aksu Heybeliada Deniz Harp Okulu sinema salonundaki gösteride, bahriyeli kıyafetiyle. (Hürriyet, 23 Mart 1983)

yor gibi gözükte; tabii ki zaman zaman tebessüm etti ama o bilindiği gibi her dakika kahkahalar atan, neşe içinde mutlu bir insan değildi. Sadece çevresindekileri mutlu görmeye, onları mutlu etmeye çalışan bir insandı.” (Ilkbahar 2017)

Adile Naşit, 11 Aralık 1987’de, İstanbul’da, 57 yaşındayken bağırsak kanseri sonucu yaşamını yitirir. Karacaahmet Mezarlığı’nda oğlu Ahmet Keskiner ve ilk eşi Ziya Keskiner’in yanına defnedilir. Cenaze töreni izdiham derecesinde kalabalık geçer. Ölümü, bütün Türkiye’yi ağlatır. Sinema ve tiyatro tarihimiz açısından yeri doldurulamayacak bir sanatçı, geride oynadığı filmleri, canlandırdığı unutulmaz karakterleri, değdiği insanları ve insanlık sevgisini bırakarak aramızdan ayrılır.



Cenazesine binlerce kişi katıldı

Çevirdiği sayısız filmle büyüklerin, masalların ile de çocukların gönlünde taht kuran ünlü oyuncu Adile Naşit'in Şişli Camii'ndeki cenaze törenine binlerce kişi katıldı. Evinin balkonundan töreni izleyen küçük bir kız ise, "Adile Teyze"sinin sessizlik içinde sonsuza uğurlarken gözyaşlarını zor tutuyordu.

● (Fotoğraflar: Kenan ERÇETİNGÖZ / Derya İZBUL)

Güle güle Adile Teyze



Perran Kutman-Şevket Altu

Adile Naşit'in cenaze törenine kahkahan sanatçılar arasında Perran Kutman ve Şevket Altu da bulundu. Büyük bir üzüntü içinde olan iki ünlü sanatçı tören boyunca hiç konuşmadılar.



Uzun uzun ağladı

Cenazeye Atilla Özdemiroğlu ile birlikte gelen Müjde Ar, uzun süre direndi, ancak sonunda gözyaşlarını tutamadı. Adile Naşit'in cenazesi omuzlara alındığı anda hicrara hicrara ağlamaya başladı.



Kemal Sunal ↑ perişan oldu!

"Hababam Sınıfı" filmle-
rinde Adile Naşit'in rol
arkadaşı Kemal Sunal
çok bitkindi. Acı haberi
en önce duyanlardan
biri olmasına ve üzerin-
den iki gün geçmesine
rağmen kendini toparla-
yamamıştı.

Cenazeye ↙ ulaşamadı

Bülent Ersoy, büyük iz-
diham nedeniyle cene-
zeye ulaşamayacağını
anlayınca, bir köpeye
çektirdi ve yaşa gözlerle
töreni uzaktan izlemeyi
tercih etti.

YEŞİLÇAM SİNEMASI VE ADİLE NAŞİT

Yeşilçam sinemasının temel özellikleri

Yeşilçam aslında Beyoğlu'nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokağın adı olsa da bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret eden (Kırel 2005: 179) bir “kavram” haline gelmiştir. “Yeşilçam” için Türk sinemasının halkla bağının en yoğun olduğu dönemde Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır diyebiliriz..

Halit Refiğ, Yeşilçam kavramının genellikle televizyon öncesi Türk sinemasının bütününe anlatmak için kullanıldığını belirtirken (Refiğ 2008); Tunç Yıldırım, “Yeşilçam” kavramını 1960’ların ikinci yansından itibaren, standart tür filmleri üreten ticari sinema olarak tanımlar, ona göre Yeşilçam kelimesi, tür sinemasıyla göbek bağı olan genel bir çerçeve anlamına gelmektedir (Yıldırım 2015: 35-38). Sultan Gencer’e göreyse Yeşilçam, nostaljik bağların kurulduğu, hem bireysel ve kolektif belleğin başvuru kaynağı hem de yeniden üretildiği aktif bir alandır. İnternet, sosyal medya ve dijital kayıtlar aracılığı ile Yeşilçam kendine özgü geçişken bir zamanı temsil eder. Başka

bir deyişle şimdiki zamanda, Yeşilçam'ın geçmişine ilişkin anlatılan hikâyeler ve zengin görsel malzemeler, Yeşilçam'ın gelecek söylemini oluşturur. Yeşilçam sinemasal bir dönemin adı, bir sokak ismi olmakla birlikte, aynı zamanda bir sinema konsepti ve referans noktasıdır (Gencer 2016: 10).

Sonuç olarak baktığımızda Yeşilçam hem popüler Türk sinemasını, hem de belirli bir kalıplaşmış film anlatı dilini işaret eden bir kavramdır.

Sinema tarihimize dönük kimi çalışmalardaysa kendi başına bir dönemi ifade etmek üzere kullanıldığı görülür. Bu konuda en somut belirlemeleri yapan isimlerden biri Engin Ayça'dır. Ayça'ya göre, Türk sinema tarihi üç döneme ayrılır: İlk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasında başlayan ama özellikle 1950 sonrasında 1970'lerin sonlarına kadar getirilebilecek Türk sinemasının Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evreyse 1970'lerin sonlarından başlayarak özellikle 1980'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemi, yani yönetmenler dönemidir. Bu değerlendirmeye göre, Yeşilçam sineması ikinci aşamayı temsil eder. İlk dönem, tiyatrocuların ve Muhsin Ertuğrul'un etkisinden dolayı kentli ve yüzü Batı'ya dönükken, Yeşilçam dönemi halkın ve yeri gerçeğine hitap eden, yerel bir sinemadır (Ayça 2016: 182). Yeşilçam'ı Türk sinemasında 1950-1960 yılları arasını kapsayan dönem olarak ele alan kaynaklar da vardır. (MEB 2011: 10)

Yeşilçam sinemasının beslendiği toplumsal kültür

Yeşilçam sineması, Hollywood merkezli "klasik anlatı" sinemasının kalıplarını benimsemiş bir sinema olarak tanımlanabilirse de tamamen taklit veya kopya olarak değerlendirilmesi de doğru değildir. Dışarıdan aldıklarıyla birlikte, içinden geldiği toplumun kültürel tarihinden süzülen birtakım özellikler ve yapımcıların ticari kaygıları nedeniyle yöneldikleri popülizmin harmanlanması, Yeşilçam'ın geleneksel anlatı kalıplarının ve kimliğinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

Genel olarak Türk sinemasının olduğu kadar, özel olarak incelenen Yeşilçam sineması döneminin de, imparatorluk artığı üretim ilişkilerini tasfiye edemedi, devlet eliyle yukarıdan yeni bir ekonomik –ulusal kapitalist– düzene geçiş yapan bir ülkede gerçekleşmiş olmasının temel belirleyici faktör olduğu- nu söyleyebiliriz. Bu bağlamda temel ulusal yapı ve kurumların, modern sınıflar –kapitalist çağda burjuvazi– öncülüğünde değıl de merkeziyetçi bir şekilde yukarıdan aşağıya devlet eliyle tesis edilmesi dolayısıyla neredeyse her önemli alanda devlet himayesi ve kuruculuğunun görölmesi söz konusudur. Bu durumda feodal imparatorluktan, Batı Avrupa’da olduğu gibi burjuvazi öncülüğünde bir sınıfsal devrimle kapitalizme geçilmiş, dolayısıyla sanayileşme de gerçekleşmemiştir. Ulusal kuruluş mücadelesinin öncülüğünü ordu gerçekleştirmiş, kuruluş sonrasında devlet, kendi dinamikleriyle gelişen yatırımcı bir sermaye sınıfı olmadığından, bu sınıfın rolünü üstlenerek bir yandan bu sınıfı yaratırken, diğeri yandan da temelde tarım ülkesi olarak kapitalist dünyaya eklemelenmiştir. Yeşilçam sinemasının kendi ayakları üzerinde duran, bağımsız, zanaattan sanata uzanan bir çizgide gelişememesi ve seyirciye bağımlı kalışında, ülkenin belirtilen ekonomi-politik durumu belirleyici olmuş, diğeri alanlarda olduğu gibi sinema alanında da bir sanayileşme yaşanmamıştır. Batı’da sinema, sanayileşmeye doğru yol alan bir toplumun ürünüyken, Türkiye’de sinema tekniğı, anlatım biçimleri, teorisi ve her şeyiyle ithal edilmek zorunda kalınmıştır.

Batı’da bir sinema sanayisi vardır. Yeşilçam sanayileşmemiştir. Batı kapitalist bir sanayi toplumudur. Öz sermayesi vardır, yatırım yapar, pazarlar. Türkiye’de durum böyle değıldir. Batı’da yazılı kültüre çok çok önceleri geçilmiştir. Bizde hâlâ sözlü kültür etkilidir. Batı toplumlarında “birey” ortaya çıkmıştır, bizde bu hâlâ söz konusu değıldir. 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

inde 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. (Ayça 2016: 351-352)

Bu noktada altını çizmemiz gereken bir konuysa şu: Genç cumhuriyet, çağdaşlaşma hedefi uyarınca yüzünü Batı'ya dönerek ulusal kimliğin inşasına dönük sanat dallarında kurucu ve en önemli destekçi olma konumunu sürdürürken, sinemaya dönük böyle bir yaklaşım sergilememiştir. Bunun nedeni, sinemanın doğuşunda hemen tüm coğrafyalarda karşılaştığı, “yüksek sanat”tan sayılmaması ve ucuz halk eğlencesi olarak görülmesi olabilir. Aslında bu durumun, aynı zamanda yeterince değerlendirilememiş bir fırsat olup olmadığı da tartışılabilir. Şirket (sermaye) ve devlet yatırımının olmadığı koşullarda sinemanın toplumsallaşması neden gerçekleşmemiştir?

Yönetmen Ertem Eğilmez, yukarıda belirttiğimiz gibi, bu durumu fırsat olarak değerlendirmekle birlikte bu fırsatın kaçırılmasını Türkiye aydın ve entelektüellerinin sinemaya yanlış yaklaşımına bağlar, hatta bu nedenle aydınlara karşı öfke de duyar:

Resim, müzik, edebiyat gibi sanatlar hep bu entelektüellerin elindeymiş. Halk fazla ilgi duymuyor. Çünkü okuryazarlık ve eğitim gerektiriyor. Sinema önce bunların elinden kurtulmuş. Şansı da şu olmuş... Sinemanın sanat niteliği taşıdığını çakamamışlar. Sinema halk eğlencesi gibi doğmuş. 1905'ten 1925'e kadar özgürce doğduğu halkın kucagında gelişmiş. Sonra bunlar birden sinemanın sanatını keşfetmişler. Eyvah... Bir sanat eseri var ki, biz bunu halka kaptırdık. Nasıl geri alalım? Ayırırsın, “halk sineması, sanat sineması” diye. Halk sinemasının

adı da kolay: Ticari sinema. İşte ondan sonra sinemanın içine edilmiş... (Eğilmez 1986: 7)

Bu konuda Eğilmez'in yaklaşımına yakın düşünceler taşıyan Ayça'ya göreyse Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı'nın reddi üzerinden var olmaya çalışır ve yüzünü Batı'ya çevirir. Batı modellerine ve ölçülerine göre yeniden yapılanmaya çabalar. Bu bağlamda sanat ortamı da Batı'ya açılarak Batı sanatına eklemlenmeye çalışır. Böylece sinema dışındaki sanat ortamı Batı'daki gelişmelerin peşine takılır, yerel motif ve renklerle, daha çok folklorik düzeyde kalarak Batı'ya eklemlenir. Bugün de geçerliliğini sürdüren bu çizgi daha çok, belli azınlığa yönelen, seçkin bir tavrı içinde taşır. Oysa sinema halkın "eğlencesi" olarak geniş kesimleri hedeflemekte ve ancak böyle var olabilmektedir. Devlet, sahne sanatlarını ve orkestraları parasal olarak desteklerken, sinema alanını ticaret ilişkileri içinde gelişmeye bırakmıştır. Bunun sonucu olarak, Yeşilçam ticari, dolayısıyla halk kitlelerinin isteklerine, beklentilerine uyan, popüler filmler üretmek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu durum, Yeşilçam'ı giderek, dönemin siyasetiyle de uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye kadar götürür. (Ayça 2016: 171)

Yeşilçam'ın aydınlarca dışlanması, aşağı ve hor görülmesi Yeşilçam'ın geriliklerini besleyen etkenlerden biri midir? Yeşilçam sinemasının düşün insanları, aydınlar ve eleştirmenlerin yeterli ilgi ve desteğinden yoksun olduğunu savunan Serpil Kirel'e göre, aydınların beklentilerine karşılık veremeyen Yeşilçam, halkla bütünleşmesinin en üst seviyede olduğu 1960'lı yıllarda ülke entelektüellerinden en fazla eleştiriyi alır. Bu durum adeta bir kısır döngüye dönüşerek, sinemayı sadece geçim kapısı olarak gören yapımcıların hâkimiyetini güçlendirir. Seyircinin en geri yanlarına hitap edebilecek, kolay tüketilebilecek ve neredeyse tamamen seyircinin belirlediği yapımlar artar. Zaten yapımcılar yeterli sermaye birikimleri olmadığından işletmecilerin borç karşılığı verdikleri avanslar ve bonolarla film üretmektedirler. Vedat Türkali de 1974'te kendisiyle yapılan bir söyleşide şunları belirtir:

Türkiye’de sinemada da kapitalizm yoktur, özgür, rekabetçi ve bu rekabet alanı kapitalistin lehine olarak açık tutulan bir sinema olamamıştır. Sinemamız bugün, bölge işletmecilerinin, tefecilerin, hammadde ithalatçılarının, stüdyocuların ve sinema salonu sahiplerinin baskısı altındadır. (Anlar vd. 1974: 47)

Türk sinemasının simgesi haline gelmiş Yeşilçam sineması, özellikle revaçta olduğu yıllarda kopyacılık, taklitçilik, kişiliksizlik ve yozluk gibi olumsuz nitelemelerle eleştirilmişse de bu eleştirileri haksız bulan kuramcılar, Yeşilçam’ın içinden çıktığı toplumun kültürel değerlerini yansıttığını ısrarla belirtmişlerdir. Yeşilçam sinemasının, üretilen eserler toplamına bakıldığında, sanatsal yapıtlar ortaya koyup koymadığı tartışmalıdır. Ayça, “Yeşilçam Sineması her şeyden önce bir kültürel olaydır. Sanatsal olay değildir. Yeşilçam’ı bir bütün olarak kültürel boyutta görmek gerekir” (Ayça 2016: 350) derken, bu gerçeğe işaret etmektedir. Bu, önemli bir tespittir ancak bu “kültürel olay” içinde barındırdığı maneviyat dilini ve ahlâkı vurgulayan içeriklerle belli bir ideolojik işlevi de yerine getirmektedir. Tam da bu noktada anaakım sanat ortamıyla paylaştığı, egemen olandan, çoğunluktan, resmî görüşten yana bir tutum sergilemektedir. Örneğin “ötekiler” ne kadar vardır Yeşilçam’da? Adile Naşit ve tiyatro/sinemaya emek vermiş ailesi, Yeşilçam’da kendi kimliğiyle ne kadar temsilini bulabilmiştir? Ayça’nın bahsettiği kültür nasıl bir kültürdür ve ne kadar toplumsaldır? Yani ne kadar toplumsalın üretimiyle şekillenebilmiştir? “Halk böyledir; bu, halkın kültürüdür ve Yeşilçam bunu temsil etti” demek, sinemanın halka karşı sorumluluğunu, ondan beslendiği kadar onu etkileme gücünü ortadan kaldırmayacağı gibi, ‘halk kültürü’nün bütünüyle olumlu değerlerden oluşmadığı, milliyetçi, gerici, bağınaz yanlarının da bulunduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Bütün bunlar gözetildiğinde, o dönemler Yeşilçam kadrosunun “zanaatçı” olduğunu belirlemesi doğrudur; el yordamıyla bir şeyler kotarmışlar, halkın beğenisine hitap etmeyi başarmışlardır. Burada bilinç, toplumsal sorumluluk ya da sanatsal kaygı aramak, gerçeği hiç görmemek anla-

mına gelir. Yeşilçam toplumsal kültürden çok, toplumun veri-li sosyolojik gerçeğini yansıtmıştır ve bu durum çok önemlidir.

Yeşilçam sineması, daha önce de belirtildiği gibi, 1950 son-rasının bir ürünüdür ve bu dönemin toplumsal, siyasal, kültü-rel olguları gözetilerek tanımlanmalıdır. 1950’li yıllarda yaşı-an iç göç büyük oranda Yeşilçam anlatı kalıplarını belirlemiştir. Göç nedeniyle kentler kırsallaşmış ve gecekondü olgusu ül-kenin temel sorunlarından biri haline gelmiş, göç hareketi kül-türel alanda da önemli sonuçlar yaratmıştır. Sinemanın, kırsal alanda, yani Anadolu’da yaygınlaşmasına göçle birlikte kentler-deki “kırsala” da hitap etmesi eşlik etmiş, seyircinin beklenti-leri temel alınarak filmler yapılmak zorunda kalındığı için kır-sal halkın geleneksel sözlü kültürü Yeşilçam’ın şekillenmesin-de önemli yer tutmuştur. Sevim, okuma yazma alışkanlığının zayıf olduğu bir toplumda kitlelerin hayatla bağını kuran Yeşil-çam sinemasının, sözlü kültür ürünlerinin mirasına yaslanan bir sinema olduğunu belirtir. (Sevim 2016: 31)

Geleneksel Türk tiyatrosu meddahlarla, türkölü hikâyeler-le, masal, destan anlatıcılarıyla, Karagöz gösterileriyle, seyir-lik oyunlarla, ortaoyunuyla sürüp gelmiş, bütün bunlar sözlü kültürün içinde toplumun ortak katılımı ve yaratıcılığıyla üre-tilip yaşatılmıştır. Geleneksel sözlü kültür film anlatım tarzla-rını etkilemiş, Yeşilçam Türk halkının sözlü kültür mirasına ait gölge oyunu, ortaoyunu, meddahlık, masal, destan anlatı-cılığı geleneğini sürdürmüştür. Serpil Kirel’in aktardığına gö-re, Yeşilçam’ın yüzlerce filminde katkısı olan senaryocu Bü-lent Oran, Türk insanının masal ögesi taşıyan filmleri, yani ge-leneksel sözlü kültür öğelerini filmlerde görmek istediğini, bu-nun seyircinin “kanına işlemiş bir alışkanlık” olduğunu vur-gular. Gerçekten de gişe yapmış filmlerde Karagöz’ün, Nasred-din Hoca’nın, Keloğlan’ın, Köroğlu’nun örtük izlerine rastla-nır. Bülent Oran’a göre, “Filmlerimizin, ıllıllıllı suçlanan ko-nularının altında yatan neden budur”. Ayrıca 1950’li yıllardan ödünç alınan sinemasal miras 60’lı yılların seyirci beklentisi-ni belirleyen bir etken olarak yorumlanabilir. Mısır filmlerinin melodram filmlerine kaynaklık etmesi ve uzun yıllar popüler



Geleneksel tuluat tiyatrosunu modernleştiren ilk sanatçı olan Adile Naşit'in babası "komik-i şehir" Naşit bey ve canlandırdığı çeşitli roller.

kültürde melodram etkisinin görülmesi rastlantı değildir. (Kırel 2005: 175-178)

Gölge oyunu, ortaoyunu ve meddah kentsel eğlencelerdir; kent insanını, İstanbul'u ve "mahalle" olgusunu konu edinirler. Yeşilçam da başından beri İstanbullu'dur ancak bölge işletmeciliği sisteminde avansla çalıştığı ve çoğu kez ısmarlama filmler çektiğinden Anadolu seyircisine hitap etmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam sinemasının İstanbul'daki meddah geleneğiyle Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini kaynaştıran bir tarz yarattığını söyleyebiliriz. Henüz yönetmen sinemasının olmadığı, daha çok oyuncu/yıldız ya da yapımcı sinema-

sının geçerli olduğu koşullarda, seyirciyi bağlama/tutma kaygısıyla anonim bir tarz oluşmuş ve yıllar içinde Yeşilçam'a özgü hâkim bir anlatım tarzına dönüşmüştür. Bu nedenle Ayça, Yeşilçam sinemasını meddah, masalcı bir sinema olarak tanımlar. Kaldı ki, bir anlamda Yeşilçam'ı yaratan seyirci zaten filme konusu için değil, oyuncularını için gitmekte, oyuncunun değişmeyen tipleri canlandırmasında ısrar etmekte, aynı masalın –sonu bilinmesine rağmen– binlerce kez dinlenebilmesi örneğinde yaşanan özdeşleşmeyi, bu kez filmlerde yaşamakta, bıkmadan aynı konular etrafında işlenen hikâyelerde aynı oyuncuları izleyebilmektedir. (Ayça 2016: 164)

Bu çerçevede Yeşilçam sinemasının, görsel anlatım dilini yaratmaktan çok sözlü anlatıma –diyaloglara– ağırlık verdiğini söylemek yanlış olmaz. Bugün klişeleşmiş Yeşilçam repliklerinin çoğu da bu durumdan kaynaklanmaktadır aslında. Seyircinin hatırında –masallarda olduğu gibi– sahnelerden çok sözler, replikler kalır. Masallarda tekrarlanan kalıp sözler gibi, Yeşilçam filmlerinde de kalıp replikler vardır: “Senin annen bir melekti yavrum”, “Hayır yavrum, ağlamıyorum, gözüme toz kaçtı”, “Seni sevmiyorum, seninle oyun oynadım”, “Güzeldüğü kadar küstahsınız da”, “Anneciğim, ben bu amcaı çok sevdim. Ona baba diyebilir miyim?”, “Reca ederim, bu bahsi kapatalım”... Oğuz Adanır'ın da değindiği gibi, çoğu zaman görüntüler olay akışını sağlama işlevini yerine getirmekten öteye geçmediği gibi, filmlerin içerik olarak da eski halk edebiyatından alınmış kahramanlık destanları üzerine kurulduğu ve seyircinin beklentileri doğrultusunda yapıldığı belirtilebilir. İyikötü çatışması, bir çocuğa anlatır gibi, film boyunca değişmeyen, gelişme göstermeyen tipler ve basit karşıtlıklar üzerinden verilir. (Adanır 1994: 184, 186 ve 221)

1940'lı yıllarda dublajcılar, özellikle Ferdi Tayfur, yabancı filmleri, yerli seyircinin beklentilerine göre seslendirmiş, diyalogları yerli kültürel anlayışa göre esprilere ve konuşmalara dönüştürmekte sakınca görmemiştir. Örneğin Laurel-Hardy filmlerinde seslendirdiği komik karakterlere Türkçe espriler yazarak, bunları da onların ağız hareketleri ve jestlerine uydurarak

başarılı Türkçe adaptasyonu, tamamen kendisinin yarattığı aksan, tonlama ve esprilerle, onları “bizden” tipler haline dönüştürmüştür (Yılmazsoy 2013: 22-23). Sadece bu örnekten yola çıkarak dahi, Yeşilçam’ı salt taklitçi olarak tanımlamanın eksik bir değerlendirme olacağını, dışarıdan aldığını bir şekilde yerleleştirerek geleneksel kültüre yedirdiğini ileri sürebiliriz.

Karagöz, ortaoyunu, meddah ve kukla gibi geleneksel halk eğlenceleri uzak geçmişte kalmış kültürel öğeler değildir; bazı özellikleriyle Yeşilçam sinemasında yaşamaktadır: Yeşilçam hikâyeyi görüntü yerine söz üzerinden anlatmaya ağırlık verir. Görüntüler, akışı destekleyecek ve güçlendirecek şekilde ele alınır, oysa diyaloglar uzundur ve film hikâyesi çoğunlukla diyaloglarla verilir. Yine Karagöz tiplemesindeki abartılı konuşmalar, Yeşilçam’ın sonradan klişeleşen meşhur diyaloglarını andırır. Bunlar, gerçek hayatta karşılığı olmasa da, ısrarla sürdürülen, seyircinin de tepki vermediği, hatta süreçle sevdiği klasikleşmiş diyaloglardır.

Bir Türk buluşu¹ 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, girizgahı ve mukaddemesidir. (Erksan 1997: 4)

Gölge oyunu ve ortaoyunu daha çok güldürü üzerine kuruludur ve karakter-tiplere dayanırlar. Ayça, Metin And’ın yaptığı Karagöz tiplmeleri (And 1985: 276) listesini referans alarak Yeşilçam sinemasıyla ortaklıklar tespit etmiştir. Başkışilerden Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu diğer karakter-tiplerden farklı konumdadırlar. Bunlar genel, daha soyut, herkesi içine alabilecek tiplerdir. Diğer tipler ise toplumdaki farklı kesimleri, kişileri yansıtır ve daha somut tiplerdir. Oysa Anadolu masallarının başkahramanları mitik-tiplerdir, kahramanlık öyküleri,

1 Erksan’ın bu belirlemesi tartışmalıdır. Karagöz, Türk halk edebiyatı ve sanatının ayrılmaz bir parçası olsa da Metin And’a göre, coğrafyamıza nereden geldiğine ilişkin çeşitli tartışmalar ve veriler mevcuttur. Bkz. And, M. (1968), “Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar”, *Türk Dili Dergisi*, No: 207.

acıklı öyküler anlatırlar, dramatik bir yapıları vardır. Gölge ve ortaoyunu erkek başkişilere dayanırken, Anadolu masallarında kadın başkişiler de bulunmaktadır. Yeşilçam sineması bu iki ucu birleştirmiştir. Anadolu masallarının başkişileri modelinde mitik-tipleri başoyunculara verirken, diğer tipler karakter-tipler olarak yerlerini almışlardır. Ortaoyunu ve gölge oyunundaki başkişiler (Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu) Yeşilçam'da karakter grubu içinde dağılarak varlıklarını sürdürürler (Ayça 2016: 172). Konular değişse de başkişiler, onların davranışları, konuşmaları, hatta giyim tarzları bile aynı kalır. Olaylar karşısındaki tepkileri de değişmez. Aynı değişmezliği mekânlarda da görmek mümkündür; tıpkı ortaoyunu ve Karagöz'de mekânların değişmeyip aynı kalması gibi, Yeşilçam filmlerinde de değişmez mekânlar kullanılır. Bu mekânların filmler boyunca seyircide yarattığı algı hikâyeyi sürdürmede kolaylaştırıcı, pekiştirici bir işlev görür: Haydarpasha Garı, Eyüp sırtları, çay bahçesi, Eminönü gibi filmlerde yüzlerce kere aynı amaçla kullanılan mekânlar İstanbul'u Yeşilçam'ın doğal bir platosu haline getirir.

Ancak Yeşilçam güldürülerinin, ortaoyunu ve gölge oyunlarından çok Keloğlan masallarının bir çeşit devamı olarak geliştiğini belirtebiliriz. Masallar, öncelikle sözlü kültürle aktarılan soyut bir dünya yaratır. Bu kurmaca dünyada gerçeklik olmayabilir ya da abartılı verilir. Masalın nerede ve ne zaman geçtiği belirsizdir, rüyalara da uzanan semboller dünyasında, kurmaca-gerçeklik'in sahici olmak gibi bir sorunu yoktur. V. Propp, fıkra, öykü ve fabl gibi geleneksel türlerin aksine, masalın yaratılmasında gerçekliğin oynadığı rolün çoğunlukla abartıldığını belirtir (Propp 2008: 207-208). Bu anlamda masallar, gerçekten çok kurmacaya/hayale yakındır. Sinema, özelde de Yeşilçam sineması, halkın sözlü kültür ürünleri olan masallar, gölge ve ortaoyunundan beslenirken, hem gerçeklik algısını kırılmaya uğratarak seyirciyi –masallarda olduğu gibi– oyalamakta ve rahatlatmakta, hem de halka masallardan günümüze uzanan yeni bir uzam sunmaktadır. Gerçekliğin abartılması ya da yok sayılması, bu yanı sıra rüyaya yaklaşılması Yeşilçam'ın yarattığı geleneksel tarzın içinde başat bir öge olarak görülür.

Yeşilçam filmlerinin içeriklerinin masal/rüyaya yaklaşması ve sözlü kültürden beslenmesi konusunda Giovanni Scognamiglio ise “mitoloji”den söz eder: “Kent üçe ayrılmıştır: gecekondu, mahalle ve üst zengin çevre. Bu üç mekan arasında sürekli bir alışveriş vardır, ister olumlu, ister olumsuz. Gecekondu mahallesinden çıkan genç kız günün birinde ses yıldızı olur, kenar mahalle delikanlısı tetikçi ya da soyguncu. Toplumsal basamakları tırmanmak trajediler ya da güldürüler doğurur, kentin ışıkları aldatıcı olur.” Popüler filmlerin anlatısının üzerine oturduğu eksen gerçekten de kent içinde bir araya gelen üç farklı dinamiğe işaret eder. Kente yeni göçenler, kentliler ve orta halli mahalle sakinleri. Günlük hayatta yaşanan bu dinamizm, sinemada yerini elbette bulacaktır. (Kirel 2005: 288)

Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı ve baskın tür melodram

Yeşilçam sineması, geleneksel olarak melodram kalıpları içinde değerlendirilebilecek özellikler taşır. Yeşilçam’da birçok farklı film türü (avantür filmler, köy filmleri, salon güldürüleri, şarkıcılı filmler, yabancı filmlerin/popüler aşk romanlarının uyarlamaları, çocuk yıldızlı filmler) olsa da, bu “tür” filmlerinin geleneksel melodram kalıbı içinde kendine has bir anlatım dilini ortaya çıkardığını görürüz.

Melodram, sadece 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türk sinemasına egemen olmuş bir tür değildir, aynı zamanda çeşitli dönemler boyunca etkinliğini sürdürmüş bir anlamlandırma biçimi ve bir tarzdır. Akbulut’un da belirttiği gibi, “Sinema tarihinde önemli bir yeri olan melodram, farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak tanımlanır. Bu formatlar, edebiyattan operaya, tiyatrodan dinsel metinlere dek çeşitlilik gösterir (Akbulut 2012).” Üzerine pek çok çalışma yapılmış melodram konusunda uzlaşılan ortak tespit, melodramın hem bazı dönemler kendi başına bir tür olarak varlık gösterdiği, hem de –deyim yerindeyse– tüm zamanlarda çeşitli film türleri içinde

bir anlatım tarzı olarak geçerliliğini sürdürdügüdür.

Rekin Teksoy'a göre 1931 yılında Adile Naşit'in babasının da oynadığı "İstanbul Sokakları" filmi Türk sinemasındaki melodram geleneğinin tohumunu atar (Teksoy 2007: 9). İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'dan film getirilmesinin oldukça zor oluşu nedeniyle Mısır filmleri seyirci üzerinde etkili olurken, şarkılı melodram niteliğindeki filmlere ilgi giderek artar. Kaldı ki, melodram kelimesi de köken olarak Yunanca *melos* (müzik) ve *drama* (oyun) sözcüklerinden gelmektedir. (Teksoy 2012: 156)

Sinem Evren Yüksel, melodramın kavramsal çıkış ve bir tür olarak gelişimine ilişkin farklı kaynakları işaret ederek, melodramın kendinden önceki pek çok anlatı geleneğinden beslenerek, özellikle 19. yüzyıldan sonra giderek popüler hale geldiğini, kökenlerinin Ortaçağ'a özgü ahlâk oyunlarına ve sözlü geleneğe dayandığını belirtir. Melodram geleneği 18. ve 19. yüzyıl Fransız romantik oyunları ve yine aynı dönemdeki İngiliz ve Fransız duygusal romanları tarafından canlandırılmıştır. Melodram sözcüğünün bu anlamdaki ilk kullanımının Jean Jacques Rousseau tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir: Rousseau, "Pygmalion" adlı oyununu İtalyan operasından ayırabilmek, oyunun sözel ve görsel öğelerine işaret etmek üzere melodram terimini kullanmıştır. Terim yayılmış ve "duygusal yoğunluk, mübalağa, aşırılık, ahlâki kutuplaşma, kötülüğün ortadan kaldırılması ve iyiliğin zaferi" gibi nitelikler üzeri-



Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı "İstanbul Sokakları" nda (1931) filminin afişi. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/1/1f/İstanbul_Sokakları%27nda_1931_film_afişi.jpg)

ne kurulu bir drama türünü anlatmak üzere kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri daha çok tiyatro oyunlarını nitelemek üzere kullanılan melodram ve melodramatik sözcükleri zamanla edebiyat ve sinema yapıtlarını da kapsayacak biçimde genişlemiştir. (Yüksel 2016: 19-20)

Akbulut, melodramı tarihsel süreç içinde izah etme çabalarına, Schatz ve Elsaesser'ın görüşlerinden yararlanarak katılır. Buna göre Schatz melodramı, “merkezde baskıcı ve eşitlikless toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatı” olarak tanımlar. Kadın ve erkeğin birlikteliğine ilişkin sorunları ele alan Hollywood sinemasında romantik melodramlar, aile melodramları, eril melodramlar gibi alt-türlerini de yaratmış olan melodram, daha çok aile melodramları biçiminde görülür. Elsaesser ise melodramın bir çeşidi olan aile melodramlarından yola çıkarak, bu türün daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede başarısız olmuş kahramanı konu edindiğini belirtir. Kahramanın engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılar ve çoğu kez, izleyicileri gözyaşlarına boğar. Melodramlar, merkezlerinde kadın karaktere odaklanmalarıyla ve izleyicilerinin büyük bir kısmının kadınlar olmaları nedeniyle önceleri “kadın türü” olarak değerlendirilir. Bu tanımlamaysa melodramın, uzun yıllar boyunca “değersiz bir tür” olarak görülmesine neden olmuş ve onu film kuramlarında görünmez kılmıştır. (Akbulut 2012: 92)

Melodrama ilişkin önemli çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Thomas Elsaesser'in, Fransız Devrimi ile melodram geleneği arasında kurduğu ilişkiye dikkat çeken Sinem Evren Yüksel, Elsaesser'in bu geleneğin popüler hale gelmeye başlaması ve ortaya çıkan yoğun toplumsal ve ideolojik kriz arasında bağ kurduğunu belirtir. Elsaesser'e göre, melodram geleneğinin temelinde yatan ve devrim öncesi dönemde ortaya çıkan duygusal romanlar –örneğin Rousseau'nun *Yeni Heloise* roma-

nı– burjuva bilincinin, feodalizmin kalıntılarından kurtulmaya yönelik direnişini ortaya koymakta; bu roman ve oyunlarda ideolojik çatışmalar kişiselleştirilerek, sınıf çatışması metaforik olarak cinsel sömürü ve yağmalamayla açıklanmaktadır. Bu durum, sinema dahil daha sonraki tüm melodram formları açısından önemli olmuştur. (Yüksel 2016: 21)

Öte yandan melodram, tüm zamanlarda belli bir nostalji değeri taşır. Eğitimsiz, yoksul, gelecekte kaygılı ve temel ihtiyaçlarının karşılanması konusunda umutsuz insan, geçmişini idealize eder ve geleceğe ilişkin somut çözümler üretme imkanı olmadığı için kaderciliğe sarılır. Gelecekte uzak, geleceği karşılayabilecek değişim, donanım ve bilgiden yoksun insan, geçmişte ideal bir yaşam arayarak geleneklerin geri ama korunaklı dünyasında kendini anlamlandırmaya çalışır. Böylece melodram geleceğe/yenilenmeye/modernleşmeye ve değişime bir tepki olarak da kitlelerden destek bulur. Bütün bunlar, melodramın özelliklerini belirler. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* adlı kitabında (1976), sözcüğün çeşitli yan anlamlarını şöyle sıralamaktadır: Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlâki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü (Brooks 1976: 12). Bu yan anlamlar, melodram olarak etiketlenen filmlerin çoğunda bulunur ancak bu filmlerin alçaltıcı biçimde görülmesine de neden olur.

Melodram, bir tür olmanın yanında daha çok bir tarz, bir anlamlandırma biçimi olarak varlığını sürdürmüştür. Melodramı salt bir tür olarak algılamamanın yarattığı sınırlı bakış açısı ortadan kalkınca, melodramın salt edebiyat, tiyatro ya da sinema alanları ile değil, tüm kültürel alan için geçerli olan bir katlanma estetiği (gerçekte olmayanın estetik telafisi) ya da boş biçim olduğu da anlaşılır. Modernleşmenin birey üzerinde yarattığı kırılma, sürekli endişe ve güvensizlik hali, melodramın tüm zamanlarda geçerli travmatik yaşam alanını yaratmıştır ve bu süreç devam etmektedir. Melodramatik söylem kentte boğulan ya da kentin çeperinde kent tarafından kabul edilmeyi bek-

leyen “çaresiz” insan için korkuları, yarılmaları canlı tutan ve hatta kaşıyan yapısıyla, bir yandan bireyin korkularını dile getiren, diğer yandan hayallerini ve fantezilerini gerçekleştirmesine kapı açan yapısıyla günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Dünyada olduğu kadar Türkiye’deki modernleşme serüveninde de kitlelerin melodrama sürekli kulak verir durumda olmasının nedenleri, bu açıdan bakıldığında anlaşılabilir.

Bu çerçevede bakınca, özellikle köyden kente göçün yoğunluk kazandığı 1960’ların Yeşilçam melodram anlatısının en belirgin biçimde yaygınlaştığı dönem olduğu düşünülürse, bu durumun nedenleri çok daha iyi anlaşılmaktadır. Kaldı ki, modernleşme ve Anadolu insanı arasındaki gerilimli, çelişkili ilişki film konularına ve hikâyelerin işleniş biçimlerine de yansımıştır. Önceleri Batı tipi melodramları büyük oranda taklit eden yerli melodramlar, giderek kendi kültürel kodlarıyla kendine has bir anlatım dili yaratmış ve konularını da yaşamdan çıkarmaya başlamıştır. Çoğu Yeşilçam filminde görünürde aşk öyküsüne yedirilmiş ortak bir hikâyeye ele alınır. Bu hikâyeye, yabancı/Batılı olana, yani modernleşmeye –tüm kurumlarına, alışkanlıklara, gündelik yaşama sirayet eden yeniliklere– karşı bir tepkiyi ve direnci ifade eden, mevcut “biz”e sarılan ve onu kutsayan ortak hikâyedir.

Yeşilçam filmlerinin ezici çoğunluğunun konusunu mutlaka bir aşk hikâyesi oluşturur; anlatının merkezinde kadın ve erkek baş karakterin “imkânsız” aşkı vardır. İlk dönemlerinde ve ‘erken-Yeşilçam’da Batı melodramlarına öykünen ve onları taklit eden Yeşilçam, sonraları halkın kültür gelenekleriyle buluşarak kendi tarzını ortaya çıkarmıştır. Bu tarz, aile ekseninde olsa da bireyi merkezine alan Batılı melodramlar gerçeğinden uzaklaşarak merkezine aileyi alan Doğulu melodramlar içerisinde yerini bulmuştur. Bu filmlerde ailenin öneminin, ‘biz’den uzaklaşmanın getireceği olası yıkım ve tehlikelerin daha çok kadın kahraman üzerinden anlatıldığı görülür. Bu durum, Doğulu geleneklerle ve kadının “namus” ya da ümmetin/milletin/ailenin/babanın/kocanın malı mülkü olarak görülmesi anlayışıyla uyum içindedir. Gerek modernleşme arzusu, ge-

rek modernleşmenin getireceği olası tehlikeler kadın karakter üzerinde anlatılır. Kadın kandırılmaya, yoldan çıkmaya, yanılmaya, hataya/suça/günaha açıktır; iffetini koruyabilmesi için kocanın/ailenin himayesine muhtaçtır. Bu filmlerin “kötü” kadın karakteri Batılılar gibi giyinen, zengin, partilerde eğlenen, yüksek sesle kahkahalar atan, geleneklerle uyumsuzluğu “aşırı” davranışlarla karikatürize edilerek anlatılan çirkin kadındır. Esas kadın karakter mutlaka güzel, el değmemiş ve saf olandır. El değmemişlik önemli bir ahlâki gösterge ve derstir.

Yeşilçam sinemasının bir melodram sineması olduğunu söyleyebiliriz. Ancak melodram bir tür olarak değil, bir anlatım biçimi olarak rol oynar. Aile, film anlatı yapısında önemli bir yere sahiptir. Açık çatışma genellikle kavuşamama, ailenin parçalanması, hastalık, iftira, yanlış anlaşılma, sınıfsal uçurum gibi öğelerle verilir. Aslında bu çatışmalı durumlarla esas çelişkilerin üzeri örtülür. Filmler genellikle âşıkların kavuşması ve mutlu sonla biter. Burada masallara, masallardaki iyi karakterin mutlaka kazanmasına, kötülerin kaybetmesine ve “Onlar ermiş muradına...” şeklindeki klasik son kalıbına atıf vardır. Filmin akışını sağlayan temel olaylar kalıplaşmıştır. İyi ve kötü karakterler, baş kişiler yanında gerilimi azaltan ve seyirciyi rahatlatan erkek komik tip ve saygın baba tipi genellikle değişmez. Kişiler değişmezler, neden ve koşullardan bağımsız olarak kendiliğinden iyi veya kötüdürler. Diyaloglarda dil gündelik yaşamda kullanılmayan bir abartı ve duygusallıkla verilir, onların gerçek hayatta değil Yeşilçam masallarında yaşadıkları seyirciye açık olarak anlatılır gibidir; kaldı ki, seyirci de gerçek hayattan kaçıp Yeşilçam masallarına özenmekte, filmlerin sunduğu dünyaya sığınmaktadır. Filmin sonunda âşıklar mutlaka bir araya gelir, iyi ile kötü arasındaki mücadelede kazanan iyiler olur, aile birleştirici, toparlayıcı ve sığınak olarak ele alınırken aile dışına düşen kaybeder. Yeşilçam melodramları, temelde birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin, yanlış anlama, rastlantı, yalan, giz, kötülerin araya girmesi, sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği, sonunda çiftlerin zorlukları aşarak “mutlu son”a ulaştığı bir türdür.

Hollywood'a benzer biçimde çocuk melodramları, annelik melodramları, eril melodramlar gibi alt çeşitlemeleri de olan Yeşilçam melodramları, 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar altın çağını yaşamış, film sektöründe yaşanan bunalımla birlikte arabesk müziğin daha yoğun kullanıldığı şarkılı melodramlara dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Türk sinemasında üretilen film sayısının düştüğü, Yeşilçam'ın geçmişte kaldığı 1990'larda, melodramatik kip, Türk sinemasının kendisini değerlendirdiği "Arabesk" (Ertem Eğilmez/1990), "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" (Atıf Yılmaz/1988) gibi kimi filmlerde Yeşilçam'ın parodisi olarak kullanılmıştır.

Yeşilçam sinemasının kimliği

Yeşilçam sinemasının kimliğini, aslında modernleşme-Batılılaşma eksenindeki gerilim ve çelişkilerin belirlemiş olduğunu belirtebiliriz. Kimlik sorununun, sinemanın da parçası olduğu kültür alanında temel olarak iki noktadan hareketle tartışıldığını belirten Nezih Erdoğan, bunları, Türkiye'de Batılılaşma çabalarını eleştirerek öz değerlere dönülmesini savunanlar ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşabilmek için Batılı normların benimsenmesini savunanlar olarak sıralamaktadır. Erdoğan'a göre çeşitlemeler görülmekle birlikte her iki anlatının da Batı'yı referans alıp merkezde konumlandırması dikkat çekicidir. Burada özneyi kuran dışarıda kalmışlık duygusudur; yani özne öteki olarak kurulur ve Batı bir arzu nesnesi olarak ortaya çıkar (Erdoğan 1995: 182-185). Bu çerçevede 1960'lı yıllardaki ulusal sinema tartışmalarıyla iç içe geçen kimlik sorununun, temel olarak modernleşme-Batılılaşma ekseninde ele alındığı görülmektedir.

Yeşilçam sinemasının mevcut sınıfsal çelişkilerin üzerini malsalı ve melodramatik bir anlatımla örterek kitleleri avutan, tesselli eden, kaderci ya da şükretmeye yönelten bir yaklaşımla gerçek yaşamdan uzaklaştırma işlevi olduğu ortadadır. Kaldı ki, kapitalizmin şafağında sanayi toplumu ve kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan sinemanın da genel olarak böyle bir işlevi söz

konusudur. Nitekim Akbal'a göre sinema, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayi kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişimleri, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek; birlik ve beraberliğin tarzlarını, kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendiriliyordu. (Akbal 2004)

Yeşilçam'ın kimliğinin yerel, yerli bir kimlik olduğunu, kırsal kökenli ve seyircilere göre biçimlendiğini ileri sürenler olsa da (Ayça 2016: 206) Yeşilçam'ın "yerli" oluşu onun sınıfsal konumunu ve sahip olduğu ideolojik yaklaşımı ortadan kaldırmamakta, sadece halkçı oluşunu anlatmaktadır. Halkçılıksa, ilerici-lik yerine popülizme ve halkın geri eğilimlerine teslim olmayı anlatmaktadır. Yeşilçam'ın toplumsal eşitsizliklere dair bir meselesi yoktur. Filmlerde yoksullar etrafında bir masal dünyası yaratılmakta, her türlü sınıfsal eşitsizlik "mutlu son"la yok sayılmaktadır. Öte yandan Yeşilçam melodramları genellikle hikâyelerini, "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir toplum" söylemi üzerine kursa da bakış açısı sınıfsal bir tavır taşır: "Yeşilçam filmlerinin sınıfsal çatışmaları çoğunlukla yok saymaya meyilli ve sınıf atlamanın mümkün olduğunu anlatmaya özen gösteren anlatıları boşuna sinema perdelerini doldurmamıştır" (Kırel 2005: 116). Nitekim Yeşilçam, sınıfsal köken olarak küçük burjuva dünyasına yakındır; çıkarıcılık, muhafazakârlık, uyumluluk, koşullara entegrasyon yeteneği, güç karşısında biat etme özelliği, sınıf atlama umudu ve yoksulların safına düşme kaygısı küçük burjuvazinin özelliklerini ve ruhsal durumunu anlatır. Bu konuyla bağlantılı olarak Faruk Kalkan, Yeşilçam'ın 1960'lı yıllardan sonra yapılan filmlerde ilk kez sınıfsal sorunlara değindiğini ve sınıf atlama, iyi yaşama umudu taşıyan insanların ilk kez bu dönemde gerçekçi bir şekilde ele alındığını, işçi-işveren ilişkileri, işsizlik sorunu, kenar mahalle çevresindeki insanların dayanışma ve işbirliği içinde olması, kentte başıboşluğa itilmiş, sahipsiz çocukların durumu, töresel gerçeklerle kadının toplumsal konumu, tecavüz edilen kadınlar, ağalık olgusu, toprak sorunu, köy ve köylülüğe daha gerçekçi yaklaşımların yer aldığını belirtir. Bazı istisna örnekler haricinde ("Göç



Adile Naşit bir film setinde. (Ses, 1981)

Üçlemesi”, “Umutsuzlar”...) yönetmenlerimizin gerçekçi, toplumcu-gerçekçi ya da “sorunsal” olarak tanımlanabilecek yapımlarının çoğu zaman “melodram” yaklaşımından kurtulamadığını belirtir. (Kalkan 1988: 214)

Sinemanın hem kimliklerin yeniden yaratıldıkları bir alan hem de bu yeni kimliklerin gündelik yaşamda yavaş yavaş yerleştirilmesi için bir araç olarak işlev görmeye başladığını belirten Akbulut, Yeşilçam

filmlerinde de bu doğrultuda gericilerle mücadele ederek “geri kalmış” Anadolu’da aydınlanma ateşini yaymaya çalışan idealist genç öğretmenler, doktorlar, kaymakamların boy gösterdiğini belirtir. Anadolu, “kalkındırılmayı” bekleyen uzaktaki “bizim köy” olarak tanımlanır. Bu idealist gençler, “doğruyu” Anadolu’ya taşımaya çalışırken kimi engellerle (feodalite, ağırlık düzeni, töreler vb.) karşılaşsalar da yılmazlar. İyi ve kötünün net biçimde ayrıldığı “Tatlı Dillim” (Ertem Eğilmez/1972) gibi bazı melodramlarda da bu karşıtlıklar, aşk ilişkileriyle işlenir. Bu türün başka çeşitlemelerindeyse Türk sinemasının çatışmadan uzak, uzlaşmaya dayalı yapısı belirgin bir biçimde kendisini gösterir. Zengin ve yoksulların birlikte yaşadığı yalılar, mahalleler, “kutsal bütün”e duyulan arzuyu yansıtır. Bu filmlerde sınıfsal, kültürel farklar aşk, sevgi ve evlilik gibi manevi değerlerle çözülür. Özellikle Münir Özkul’lu Adile Naşit’li kalabalık aile filmleri bu türün en güzel örneğini oluşturur. Kalabalık ve yoksul ailenin güzel kızıyla fabrika sahibi ba-

banın oğlu birbirlerine âşık olur. Zengin baba, başlangıçta onların evlenmesine karşı çıksa de sonunda sevgi, sınıfsal engelleri aşar. Böylece zengin ve yoksul, alt sınıf ve üst sınıf, “kutsal bütün” içinde kaynaşarak sınıfsız bir kitle özelliğini kazanır. Herkes bu bütün içinde ömürlerinin sonuna dek mutlu yaşar. (Akbulut 2012: 13)

Türk sineması, bu “birleşme/birlik” dilini sözlü halk kültürünü de arkasına alarak en iyi yaratmış ulusal sinemalardan biridir. Oysa gerçekte yaşanan durum bu değildir. Gerçekte görülen, aslında bu tür bir birliğin başarısızlığı ve bir toplum olma konusunda halen sancıların yaşandığıdır. Yeşilçam “ulusal sinema” olmanın gereği olarak ve kendisini besleyen siyasal, kültürel etkiler nedeniyle “birlik” diline çokça yaslanmışsa da iktidarların sorunları yok sayma tutumunu ne yazık ki, sinema alanında sürdürmüş, seyircilere bir anlamda “birlik” ve “biz” masalı anlatmıştır. Toplumu tek kimlikle tanımlayan resmî politikaların sinemadaki yansımalarını Yeşilçam’ın söylemlerinde rahatlıkla görmek mümkündür. Toplum tek tip olamamış, gerçekler tarihsel süreç içinde yakıcı sorunlar olarak kendilerini dayatmış, Yeşilçam tüm bu sorunların estetik telafisi olarak ulus-devlet, üst kimlik ve ahlâkçı çizgi olarak ideolojik işlevini yerine getirmiştir. Sadece Kıbrıs filmleri furyası bile Yeşilçam’ın bazı dönemlerde kolayca iktidara angaje olmakla kalmayıp, savaş borazanını öttüren baş aktör haline geldiğini ortaya koymaktadır. Yeşilçam, neredeyse halktan önce askere koşmuş, askerleşmiş, bu dönem çekilen bütün filmler benzer temalar etrafında işlenerek, “Rumların kahpeliği”, “alçaklığı” ırkçılık düzeyinde hamasi mesajlarla ortaya konulmuştur. Bu filmlerin hemen tümünün Kıbrıs gerçeklerini ve Rum ve Türk’üyle Kıbrıs insanını yansıtmaktan uzak, sanatsal açıdansa oldukça vasat filmler olduğunu belirtmek gerekir. Yılmaz Güney’in de oynadığı “On Korkusuz Adam” filminde geçen “Pis domuzlar! Allah onları kahretsin!” belirlemesi, onlarca Kıbrıs filminden gündelik yaşama taşan en hafif düzeydeki ırkçı repliklerdendir. Bu durum özellikle 1990’lı yıllarla birlikte Kürt sorunu karşısında gösterilen benzer yaklaşımlarda da kendini gösterir.

Yeşilçam, azınlıkları sadece film içeriklerinde ötekileştirmemiştir; sektörün, kendi bünyesinde her alanda yer alan azınlık halklardan bireylere karşı da ötekileştirici bir hâkim kültür geliştirmiştir. Aslında bu ötekileştirme kültürü Yeşilçam'ın icadı değildir tabii ki; Yeşilçam, yerleşik toplumsal eğilimleri doğal olarak sinemaya taşımıştır. Fakat sinemanın kitleler üzerindeki yoğun etkisi ve manipüle edebilme gücü nedeniyle bu durum önemli sonuçlara yol açmış, toplumun bir arada yaşama kültürünün güçlenmesine hizmet etmemiştir. Türkiye toplumunda olduğu gibi, Yeşilçam'da da azınlık olmanın ne derece zor olduğu açıkça ortadadır.

Oysa gayrimüslimlerin yapım-dağıtım, film ithalatı ve işletme alanlarında olduğu gibi kamera önü ve arkasındaki önemleri tartışılmazdır. Erken dönem filmlerin oyuncu kadroları çoğunlukla, o dönemin oyunculuk açısından en yetkin grupları olan Ermeni tiyatrocülardan oluşmaktadır. Film üretiminin yükselişe geçtiği 1950'li yıllardan itibaren, özellikle Yeşilçam döneminde sinema sektörüne yeni gayrimüslim oyuncular dahil olsa da bu dönemin milliyetçi atmosferi sebebiyle çoğunlukla Ermeni kökenli olan bu oyuncular –Nubar Terziyan gibi az sayıda örnek dışında– etnik kimliklerini gizleme ihtiyacı hissetmişlerdir. (Balcı 2013: 73-74)

Yeşilçam'da bazı gayrimüslim oyuncular, seyirci nezdinde edindikleri saygınlık ve sevgiyi kaybetmemek, bundan da öte dışlanmamak ve “öteki” ilan edilmemek için kimliklerini gizleme gereği duymuşlar; buna karşılık bazı Müslüman/Türk oyuncular ve aileleri gayrimüslim sanılma endişesiyle davranmışlardır. Ayhan Işık'ın ölümünden sonra, kendisiyle sıcak ilişkileri olan Nubar Terziyan'ın gazeteye vermiş olduğu başsağlığı ilanına cevaben Ayhan Işık'ın ailesinin yayımladığı ilan bu duruma verilebilecek en iyi örnektir: Işık'ın ölümü üzerine gazeteye bir ilan veren Terziyan, “Oğlum Ayhan. Dünya fanidir ölüm herkeşe nasip ama, sen ölmedin zira geride bıraktığın bizlerin ve milyonların kalbinde yaşıyorsun. Ne mutlu sana (...) Amcan: Nubar Terziyan” der. Bunun üzerine Işık'ın ailesi bir düzeltme ilanı yayımlama ihtiyacı hisseder: “Önemli bir düzeltme. ‘Amcan

Nubar Terziyan' imzasıyla çıkan ilanla sevgili varlığımız Ayhan Işık'ın hiçbir ilişkisi yoktur. (...) Gördüğümüz lüzum üzerine üzüntüyle duyururuz. Ailesi." İlandan da anlaşılabilirceği gibi, Ermeni bir sanatçının mecazen "Amcan" sıfatıyla verdiği ilan, aileyi endişeye sürüklemiş ve "üzmüş-tür". Çünkü gerçek yaşamda Ermeni ya da herhangi bir azınlık topluluğun kimliğiyle yaşamamanın "üzücü" sonuçları bulunmaktadır.

Yeşilçam sinemasının kimliğini oluşturan önemli öğelerden biri de egemen erkek söylemidir. Yeşilçam erkek egemen kültürün filmler yoluyla tekrar tekrar üretildiği, yayıldığı ve yaygınlaştırıldığı ya da meşrulaştığı bir üretim alanıdır.



Adile Naşit, özellikle ilk dönem filmlerinde çoğunlukla, "etnik vurgusu" ön planda olan "Madam" rollerini canlandırmıştı. (Bülent Kızır arşivi)

Sektörün başlangıçtan beri yapısal olarak erkek egemen bir oluşumu vardır. Sektörde senaryo yazarları, yönetmenler, yapımcılar erkektir ve filmlerde yaratılan dünyaların da bu oluşuma paralel bir içerikte olması doğaldır. (...) Erkek senaryo yazarlarının yarattığı dünyalar egemendir sinemada. Edebiyat uyarlamalarından yola çıkılarak, canlandırılan romanslar ise erkeklerin ellerinden tekrar yazılarak film haline gelirler. Kadın senaryo yazarlarının azlığı birçok açıdan önemli bir sorundur. Altmışlı yıllarda kadın seyircinin istekleri anlatıyı biçimlendiren en önemli etkenlerden biri olmuştur. Kadın, kendisini saran "sıkışık", "değişmeyen", "sıkıcı", "baskı-

cı”, “erkek egemen” dünyadan sıyrılmak için sinemaya sığınmıştır. Ancak, muhafazakar kodlar ve erkek egemen bir sinema ortamında yaratılan filmlerin varlığı yüzünden aslında dışarıdaki dünyadan çok fazla uzaklaşamamıştır. Dönemin popüler sinemasında birbirini doğuran ve birbirinden doğan, birbirini üreten bir muhafazakar kodlar egemenliği yaygındır. (Kirel 2005: 169-170)

Yeşilçam filmleri baskın bir şekilde, geleneksel cinsiyet rollerini ve kadının eşitsiz toplumsal durumunu onaylayan bir söylemin devamcısı ve temsilcisi olmuştur. Yüksel, bu konuya değişik bir bakış açısı getirerek, sorgulamayı derinleştirir. Melodram ya da ulusal kimlik söz konusu olduğunda dikkat çeken noktalardan biri de, Cumhuriyet’e geçişle yaşanan ve Doğu-Batı, eski-yeni, geleneksel-modern gibi kutuplaşmalarla ve bölünmüşlük-parçalanmışlık hissiyle ortaya çıkan korkunun simgesel olarak toplumsal cinsiyet kimlikleri alanına, özellikle de kadın kimliğinin kurgulanışına aktarılmış olmasıdır (Yüksel 2016: 91). Yani Yeşilçam sineması kadınlık ve erkeklik temsilleri üzerinden modernleşme sürecine dönük ahlâki tutumun ağır bastığı bir söylem geliştirirken kadın meselesi, genellikle korku ve kaygıların dile getirildiği bir alan olmuştur. Bu söylem, ataerkil ideolojiyi yeniden üretirken, kadını geleneğin, geçmişin, toplumsal kültürel alışkanlıkların güvenli kollarından çıktığı ve “yeni”den yana tutum alıp değişime uğradığı takdirde başına gelecekler konusunda uyaragelmıştır. Yeşilçam filmlerinde etkin erkek, edilgen kadın; güvenli aile, tehlikeli ve kötü dışarı; kandırılan, yoldan çıkarılan ve yoldan çıkaran kadının imgeleri bolca kullanılmıştır. Kadın, annelik ve bir erkeğin karısı olmak rollerini fedakârca üstlendiği takdirde “iyi”, isyan ettiği, kaçtığı, değiştiği, cinselliğini yaşadığı takdirdeyse net bir şekilde “kötü”dür. “Yıkıcı” kadın karakter kötü olarak konumlandırılırken, kötülük inşası Batılılık, yabancılık, kentlilik, zenginlik ve seks üzerinden temellendirilir. Aileyi/toplumu/ulusu bütünleştirme işlevi üstelenen kadınsa “kötü kadın”ın aksine Doğulu, yerli, taşralı ya da köylü, yoksul ve cinsellik yerine

annelik vasıfları ön planda olan kadındır. Arslan, ‘modern ama milli olmaya’ sabitlenmiş Yeşilçam’ın imge ve ses repertuarının aslında Batı’yla mücadeleden çok içeriye, yani ulusal kimliğin kendi içindeki etnik, sınıfsal, cinsel bölünmelere ve çatışmalara karşı işlediğini belirterek önemli bir noktaya dikkat çeker. Yeşilçam’ı daha çok ulusal heteroseksüelliğin üretildiği bir hâkim anlatı olarak tanımlar. Bu anlatıda sadece neyin kadın, neyin erkek olduğu belirlenmemekte, ama aynı zamanda kadın ve erkek bedeninin sınırları çizilirken, “ulusun bedeni nasıl olmalıdır” sorusuna da cevap verilir. Yani çok fazla taşralı olmayacak, taşralı gibi kaba saba olmayacak, ama aşırı modernleşmeyecek de, çünkü çok fazla modernleşirse ruhunu kaptırır. Yeşilçam, Arslan’a göre, züppe aleyhtarlığıyla taşralılığa kilitlenmişlikten koparan bir ulusal beden tarifi yapar. (Arslan 2018: 49)

Yeşilçam’ın kimliğini belirleyen kültürel öğelerin içinde seyircilerin Yeşilçam’ın üzerindeki baskın etkisini ve yönlendirmesine de değinmeliyiz. Yeşilçam seyircisi sanıldığı kadar pasif bir seyirci değildir; Yeşilçam anlatısının oluşumunda seyirci beklentisi önemli bir değişken olarak karşımızdadır “Aşinalık” ve tekrar olgusu Yeşilçam anlatısının önemli dayanaklarından birini oluşturur. Etrafını saran dünyanın hızla değiştiğini gören seyircinin kendini güvende hissedebilmesi için kimi şeylerin aynı kaldığını hissetmeye ihtiyacı vardır. Bu bakımdan, seyirciyle Yeşilçam filmleri arasında yaşanan ilişki aslında etkin bir oyun oynama haline benzer. Yeşilçam filmlerindeki anlatının abartılı özelliğinin ve gerçekliğe uygunsuzluğunun farkında olduğu kabul edilebilecek seyircinin yaşadığı şey tarihsel, toplumsal, ekonomik hızlı değişimlerin anaforu karşısında filmlerin anlattığı “bilinen” ve “tanıdık” dünyada soluklanmak isteğidir. (Kirel 2005: 118)

Sonuç olarak baktığımızda Yeşilçam’ın, orta sınıf tavrına denk düşen bir ideolojik ve siyasal kimliği vardır; hem sektörün kendi iç yapısına dönük ürettiği kültürde, hem de filmler aracılığıyla topluma yansıttığı mesajlarda bu kimliğin argümanları rahatlıkla görülür. Toplumsal sorunlar karşısında, devletin ve iktidarların “resmi” politikalarının dışında bir tutum

belirleyemediği gibi, sorunları ve “sorun” teşkil eden öğeleri yok sayma eğilimi baskın çıkmıştır. Sınıfsal eşitsizlikler karşısında “ne zenginden, ne yoksuldan yana” şeklindeki uzlaşmacı tavrı, azınlık hakları gibi “milli” sorunlar söz konusu olduğunda ortadan kalkar ve iktidarların ötekileştiren, yok sayan, kimi zaman ise saldırganlaşan söylemlerini sahiplenir.

Yeşilçam sinemasının ekonomi-politiği

Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950’li yıllara kadar az sayıda yapım ve dağıtım firmasının faaliyeti söz konusuyken, “Yeşilçam dönemi”nde bölge işletmelerinin baskın olduğu bir yapım ve dağıtım ağı oluşmuştur. Sinema-seyirci bütünleşmesi anlamında en parlak dönem sayılan bu dönemde “1961 yılında İstanbul’da 68’i kapalı, 145’i açık hava sineması olmak üzere toplam 213 sinema salonu varken, bu sayı yetmişli yıllarda daha da artarak, toplam sayı 137’si kapalı, 236’sı açık olmak üzere 373 salona ulaşmıştır” (Kirel 2005: 40-41). Ancak 70’li yılların sonuna doğru, üretilen film sayısı anlamında ciddi bir düşüş yaşanır: Ülkedeki siyasal krizin yanında, televizyonun evlere girmesi ve ailelerin sinema salonlarından çekilmesi bunda belirleyici olmuş, yürürlüğe giren sansür yasasının da etkisiyle bu sürecin sonunda Yeşilçam’ın parlak yılları sona ermiştir. Zira çok uzun dönem varlığını sürdüren bölge işletmeciliği sistemi 1970’lerden itibaren özellikle televizyonun gündelik hayata giderek egemen olmasıyla birlikte aşılmıştır. Televizyon, çok daha ucuz bir eğlence olmasının yanı sıra 70’li yıllar boyunca sokakları teslim alan çatışma ve kaosu etkisiyle evlerine kapatan seyirci kitlesini çatışmalı ortamın risklerinden de uzak tutmuştur. Böylece özellikle 60’lı yılların “aile eğlencesi” olan sinemanın yerini televizyon hızla ele geçirmiştir.

1960’lar, sinema sektöründe işletmeci egemenliğinin kurulduğu yıllardır. Erus’a göre, bölge işletmecileri aracılığıyla Anadolu’daki seyirci, merkezde yani İstanbul’da ne tip filmler üretileceğini belirlemeye başlamıştır. Böylece Türk sinemasını –sermaye ya da devlet desteği olmaksızın– bir şekilde seyirci-

nin belirlediği söylenebilir. Anadolu seyircisinin nabzını tutan bölge işletmecileri bu dönemde sektörün önemli bir finans kaynağı ve dolayısıyla egemen aktörleri haline gelmişlerdir. Nitekim bu dönemde yerli film üretimi ve seyirci sayısının artmasında bölge işletmeciliği sisteminin önemli bir rol oynadığı inkâr edilemez. Ancak bölge işletmeciliği, sektörün büyümesinde sağladığı avantajlar kadar Yeşilçam'ın ticari sinemadan sanatsal sinemaya doğru gelişim göstermesine de büyük oranda ket vurmuştur. (Erus 2018: 15)

En büyük pazar olan İstanbul'da, başlıca sinema salonları, kombin adı verilen sistemde üç, dört yapımeviyle sezonluk anlaşma içindedir. Bu salonlarda yapımcılar bütün sezon boyunca sadece kendi filmlerini gösterirler. Bunu yaparken de riski azaltacak şekilde yüksek ve düşük maliyetli filmleri bir liste halinde sunarlar. Bu sinemalardaki ilk gösterimler filmin çoğu zaman maliyetini çıkarır. Sezonun 36 hafta sürdüğü ve bir filmin çoğunlukla bir, nadiren iki veya üç hafta gösterildiği bu yıllarda, kombin veya ayak sistemi adı verilen bu yapı, yapımcının iyi ve kötü çok sayıda filmi göstermesine olanak verir, riskleri azaltarak yapımcıları ayakta tutar. (Erus 2007: 8)

Yeşilçam'ın hitap ettiği seyirci kitlesinin ikinci büyük ayağı olan Anadolu'da dağıtım, önceleri bizzat film yapımcılarının görevlendirdiği kişiler tarafından yapılır. Bu kişiler film kopyalarını şehir şehir dolaşıp dağıtıp, bilet satışlarından %50 civarı komisyon toplayarak bunu yapımcı şirkete getirir. Pursantaj ismi verilen bu sistem, 1950'lerden sonra zamanla bölge işletmeciliği sistemine dönüşmüştür. (Erus 2007: 8)

Bölge işletmeciliği sisteminde belirleyici aktör, dağıtımcıdır. Bölge işletmecileri, yapımcılara seyircinin taleplerini ileterek, daha çok yıldız oyuncu üzerinden film sipariş ederler. Ismarlanan bu filmlerin yanında, "çerez" sayılabilecek ve çok daha ucuza mal edilen filmler de eklenerek bir liste oluşturulur. Memduh Ün, bu süreci şu şekilde anlatır: "... biz daha evvelen işletmeciyile bir anlaşma yapıyorduk. Ben şu starları oynatacım, kim tutuluyorsa, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Hülya Koçyi-

ğit... Dört film yapacağım bana avans ver. Sen bunun altına kof-ti filmler alacaksın, listeni yapacaksın.” (Erkılıç 2003: 95-96)

Anadolu’nun bölge işletmeleri seyircinin eğilimine göre İstanbul’daki yapımcılara sipariş vermekte, hangi başoyuncuları istediğini bildirmektedir. O oyuncular üzerine yatırım yapmakta, para koymaktadır. Başoyuncular mitik-tipler, proto-tipler olduğu için zaten öyküler de az çok belirlenmiş olmaktadır. Gerisi bir çeşit meddahlık işlevini (rolünü, konumunu) üstlenmiş Yeşilçam’ın seçeceği tür ve öykü çerçevesinde oyuncunun (prototip-mitos) “maceralarıdır” (...) Halk “Türkan”ı istediğinde, “masalcı Yeşilçam” uygun “Türkan öyküsü” anlatır, halk Cüneyt’i ya da Yılmaz’ı istediğinde de Yeşilçam bir Cüneyt ya da Yılmaz öyküsü anlatır. (Ayça 2016: 175-176)

Daha önce de değindiğimiz gibi Yeşilçam’ın ekonomi-politiği büyük özel sermayelere ya da devlet desteğine dayanmamış, yapımcıların hatırı sayılır sermayelerle değil, el yordamıyla, imkânsızlıklarla, borçla girdikleri “film çevirme” işinde esas yatırım sahibi ve dolayısıyla belirleyici olan küçük Anadolu sermayedarları olmuştur. Dolayısıyla Yeşilçam daha çok “kendi yağıyla kavrulan” bir yapı kurmuş, zaman içinde tüm kadrolarıyla, sinema dilini yaratmasıyla vs. sektöre dönüşmüş ancak küçük mali bütçelerle hareket etme zorunluluğu nedeniyle endüstri haline gelememiş, dışa açılmayı hayal bile edememiştir. 1970’lerin sonundan başlayarak ve özellikle de 1980’lerdeyse seyirci sayısı azalmış, bölge işletmecileri ve salon sahipleri sıkıntılı bir döneme girmiştir. Yaşanan mali buhran nedeniyle bölge işletmecileri yapımcılara avans veremez duruma gelmiş, pek çok yapımcı firma iflas etmiştir.

Popüler Yeşilçam sinemasında ve aile filmlerinde Adile Naşit

Adile Naşit, 1947 yılında başlayan sinema macerasında 1970 yılına kadar sadece altı filmde yer alır; bu filmlerin her birinin yönetmeni de ayırdır. Ertem Eğilmez’le çalışmasına kadar, sözü geçen

filmleri çeken yönetmenlerle sadece bir film boyunca çalışmasına, dolayısıyla yönetmen-oyuncu ilişkisinde devamlılığın sağlanamamasına bakarak aslında sinemada Adile Naşit'i Eğilmez'in keşfettiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla da 1947-1970 arasındaki süreci Adile Naşit'in beyazperdede görünmeye başladığı, giderek piştiği, karakter yelpazesini oluşturduğu, dönemin ünlü yönetmenlerinin dikkatini çektiği bir süreç olarak değerlendirebiliriz.

Adile Naşit sıradan bir oyuncu olmadığı gibi, Ertem Eğilmez de herhangi bir yönetmen değildir. Adile Naşit ile Ertem Eğilmez'in buluşması, günün koşulları içinde farklı bir duruma yol açmış, 1970'li yılların ikinci yarısında Yeşilçam'ın içine girdiği krizli yıllarda çıkış noktası oluşturmıştır. Tam da bu noktada seyircinin Adile Naşit'i, hafızasında kazılı olan karakterlerle özdeşleştirmesine neden olan Ertem Eğilmez ve ekolüne yakından bakmakta fayda var.

Arzu Film ve Ertem Eğilmez ekolü

Ertem Eğilmez girişimci, ele avuca sığmaz kişiliği, muazzam hayat tecrübesi ve seyirci/halk gerçekliğini çok iyi tanımasının yanında çalışma tarzıyla da bugün dahi sinema alanında önem-



"Süt Kardeşler" (1976) filmi setinden. (Bülent Kırır arşivi)

li bir kişilik. Yaratıcılık, kolektif çalışma, kalıpların dışına çıkabilme becerisi ve durmaksızın çalışma prensibinin “Eğilmez tarzı”nı oluşturduğu söylenebilir. Eğilmez’in kolektif çalışma tarzını, ekibin tümünün öneri ve enerjisini işin içine katabilme becerisini Türkiye sinemasında çok az yönetmen yakalayabilmiştir. Öte yandan yıllardır Yeşilçam’da süregelen “yıldız sistemi”ni değiştirmek, sürekli kendi yıldızlarını alışılmış kalıpların dışına çıkararak yaratabilmek de Eğilmez’e özgü bir tarzdır. Eğilmez’in yarattığı Arzu Film ekolünün imza attığı onlarca film, bugün bile seyircinin bıkmadan defalarca izlediği ve unutamadığı yapıtlar. Peki bu filmlerin bu denli popüler olmasını ve yıllara meydan okumalarını sağlayan ne?

Bu neden, örneğin Kemal Sunal gibi sevilen bir oyuncu muydu, Sadık Şendil gibi usta bir senarist mi, yoksa Melih Kibar gibi bir müzik adamı mıydı? Türk halkının geleneksel olarak komediye yatkınlığı mı, gülerek unutmaya çalışması mı, geçmişe özlem duygusu mu? Pek çok neden gösterilebilir, pek çok faktör tartışılabilir ve bütün bunların bu “yapıt”ı oluşturduğu söylenebilirdi. Oysa fazla dillenmeyen, göz önünde olmayan bir kesişim noktaları vardı bu filmlerin; hepsinin yapımcısı ve çoğunun yönetmeni, bu yapıtın perde arkasındaki yaratıcısı Ertem Eğilmez’di. (Pekman 2010: 3)

Pekman’a göre, Eğilmez’in 1960’larda “el yordamıyla” girdiği sinema macerası, ölümüne değin Türk sinemasının ulaştığı en büyük hasılatları getiren filmlerle sürmüştü, ölümünden sonra da “Eğilmez etkisi” televizyon/sinema sektöründe belirleyici olmuştur. Sevilen kimi yerli dizilerde (“Bizimkiler”, “Perihan Abla”, “İkinci Bahar”, “Süper Baba”, “Ekmek Teknesi”, “Hayat Bilgisi” gibi) ve komedi türündeki filmlerin çoğunda Eğilmez yapımlarından, doğrudan (yeni Arzu Film “Hababam”ları, “Maskeli Beşler” serisi vb.) veya dolaylı (okul, dersane, hapishane, askeriye konulu komediler vb.) etkiler vardır.

Eğilmez sinemacılığının ipuçlarının aslında hayat hikâyesinde gizli olduğunu düşünebiliriz. Bu açıdan kısaca da olsa hayatını aktarmak yararlı olacak. Ertem Eğilmez 1929 Trabzon do-

ğumludur. Zeki bir çocuk olduğundan dört yaşında ilkokula başlar. Doktor olan babasının görevi gereği çocukluğu Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçer. 1944'te üniversite öğrenimi için İstanbul'a gelir ve baba mesleğini tercih ederek Tıp Fakültesi'ne kaydolur. Ancak tıbbı ısınamaz ve bırakıp İktisat Fakültesi'ne geçer. İktisat fakültesi yılları Eğilmez'in atak, hareketli ve sürükleyici özelliklerinin belirginleştiği yıllar olur; 1945 Tan olayı, 1950 Nâzım Hikmet'e Özgürlük kampanyası gibi politik kampanyalara katılır. İkinci sınıf öğrencisiyken 1947'de evlenir. Bir yandan okurken, bir yandan da ticarete atılır; Kadıköy Moda'da, Doğruluk Bakkaliyesi adında bir bakkal dükkânı açar (Pekman 2010: 12). Fakülte bittiğinde askere gider ve burada Refik Erduran ile yakın arkadaş olur, bu arkadaşlık yıllarca sürer. Askerlik sonrası bir süre ticaretle uğraşsa da akli yayıncılıktadır. Çalıştığı şirketin sahibini ikna ederek, askerdeyken tasarladığı ve "oradan buradan toparlayıp" yazdığı *On Derste Cinsiyet* kitabını basar. Kitap, beklenmedik şekilde üst üste baskılar yapar. Sonra yine müstehcen sayılabilecek bir takvim basarlar. Bu arada Erduran da askerliği bitirip gelmiştir. Eğilmez yayıncılıkta belli bir tecrübe kazanmış olduğundan birlikte kendi yayınevlerini kurmak üzere kolları sıvarlar. Böylece Çağlayan Yayınevi kurulur. Çağlayan, cep kitabı boyutunda, renkli plastik kapaklı (Eğilmez'in icadı), Amerikan cep romanları ayarında kitaplar basar. İlk kitapları, Refik Halit Karay'ın *Yeraltında Dünya Var* (1953) olur. Kitap çıktığı gün biter, onlarca baskısı yapılır. Çağlayan Yayınevi yerli-yabancı polisiye, romantik, erotik ve macera türünde pek çok popüler kitap basar. (Onaran 1995: 82; Pekman 2010: 4)

Bu dönemde elde edilen başarıyla başka projeler de gündeme gelir. Bunlardan biri de 1954 yılında yayınevinin çıkarmaya başladığı mizah dergisi *Tef*'tir. Sahibi Ertem Eğilmez olan dergi geniş bir yazar-çizer kadrosuyla işe başlar ve kısa zamanda 30 binlere ulaşan tirajıyla çok satan mizah dergilerinden olur. *Tef*, 54 sayı çıkararak 1955'te yayımına ara verir. Sonra 1960'da 48 sayı daha çıkacak, ancak ihtilal övgüsü ve yeni hükümet taraftarlığı dergiyi mizahtan alıkoyduğundan dergi kapanacaktır:

“Muhalefet yapmadan mizahçılık da yapılamıyor.” (Akt. Akçura 1990)

İkinci *Tef* girişiminin kısa sürede sonlanması ardından Eğilmez, büyük bir boşluğa düşer. Yeni Melek Sineması’nın girişinde bir lokanta açmak, İstanbul’daki langırt makinelerinin patentli üreticisi ve işletmecisi olmak, plastik işine girmek gibi başka ticari girişimlerde bulunur. Sonunda aktör arkadaşı Münir Özkul’un da desteğiyle bir film yapmaya karar verir. Babıali’den dostu Fazıl Ünverdi’nin finansmanı sağlaması ve Münir Özkul’un başrolü bedelsiz oynamasıyla 1961 yılında ilk filmi “Yaman Gazeteci”yi çeker. Senaryoyu Bülent Oran yazmış, Burhan Bolan yönetmenlik, kendisi de prodüktörlük yapmıştır. Bu film mali olarak başarısızdır. Film işine devam eder ancak sonraki dört filmi de yine başarısız olur.

1964’te Arzu Film’i kuran Ertem Eğilmez aynı yıl “Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi” filmiyle ilk kez yönetmenlik yapar ve ilk başarısını kazanır. Eğilmez, yapımcılık ve yönetmenliğinin ilk yıllarında daha çok popüler komedi ve popüler yıldızlara (sinema dışından Metin Oktay gibi şöhretlere de) yer verir. Yönettiği ilk üç filmin ortak özelliği cinselliğe ve absürde dayalı bir mizah anlayışı içermesidir. Bu içerik, akla hemen Çağlayan Yayınevi ve *Tef* dergisini getirir. (Pekman 2010, s.15-19)

Arzu Film’i büyük seyirci kitlesiyle buluşturan ve Ertem Eğilmez’i seyircinin gözünde adeta bir yıldıza dönüştüren filmse, yönetmenliğini yaptığı Türkan Şoray’lı ikinci filmi *Sürtük* (1965) olur. Filmdeki hareketli kamerayla çekilmiş aksiyon sahneleri, kalabalık figürasyonlu gazino sahneleri, güzel siyah-beyaz fotoğraflar ve iyi oyuncu yönetimi, Eğilmez’in hiçbir şey bilmeden balıklama daldığı yönetmenlikte bir sene içinde hangi noktaya geldiğini göstermektedir. Nitekim bazı yazarlar, Eğilmez, eğer kariyerinin başında olmasa bu filmin “Vesikalı Yarım” ayarında kült filmlerden biri olabileceğine dikkat çekerler.² (İlgın 2015)

“*Sürtük*”ün yılın en çok hasılat yapan filmi olmasının getir-

2 Kaldı ki, Ekrem Bora bu filmdeki rolüyle 1966’da Altın Portakal En İyi Erkek Oyuncu Ödülü’nü almıştır.

diği güvenle üst üste filmler çeken, bir yılda altı-yedi filme imza atan Eğilmez çoğunlukla melodram tarzında filmlere yönelir; ilk dönem filmleriyle 1970 sonrası komedi filmleri arasındaki uzunca sürede yönetmenin komediden çok melodram ve tarihî/dinî kahramanlı filmler yaptığı, nadiren komediye döndüğü görülür. Bu dönemin sonlarına denk gelen “Kalbimin Efendisi” 1970 Antalya Film Festivali’nde kendisine En İyi Yönetmen Ödülü’nü getirir.

Ertem Eğilmez’in yarışa yeniden başladığını söylediği 1970’lere gelindiğinde bu dönemin ilk örneklerinde de “hep aynı mevzular”ın tekrar edildiği görülür. 1971’de yönettiği üç film, “Senede Bir Gün”ün renkli versiyonu, Kerime Nadir romanından uyarlanan “Son Hıçkırık” ve bir “Love Story” versiyonu olan “Beyoğlu Güzeli”dir.³ Bu filmde Arzu Film güldürülerinin temel taşlarından olacak Adile Naşit ve Halit Akçatepe’nin isimleri ilk kez bir Arzu Film yapımında belirir. Eğilmez filmlerinin vazgeçilmezi Münir Özkul, ayrıca Mürüvvet Sim de kadrodadır. Daha sonra Devekuşu Kabare topluluğunun genç ve güçlü oyuncularını Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Kemal Sunal da ekibe dahil olur. Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Emel Sayın da filmlerde başrollerde yer alır. Arzu Film güldürülerinin efsanevi kadrosu 1970’lerin başları itibariyle böylelikle bir araya gelir. (Pekman 2010: 23-26)

1970’lerin ikinci yarısında düşen hasılatlar ve geleneksel Yeşilçam seyircisinin, yani ailelerin ve kadın seyircilerin sinema salonlarından çekilmeye başlaması sektörün ciddi bölümünün seks filmlerine yönelmesi ve nitelikli film sayısının azalması sonucunu doğurur. Ancak bu süreçte Ertem Eğilmez ve Arzu Film hem nicelik hem de nitelik bakımından yükseliş gösterir, piyasada ayakta kalabilen sayılı isimlerden olur. Bunda Eğilmez’in sürekli arayış içinde olmasının ve sorunlara karşı kişisel uyanıklığının payı vardır. Söylemleriyle Yeşilçam star siste-

3 “Beyoğlu Güzeli” 1971’de Ses dergisinin yarışmasında birinci olup sinemaya adım atan Tarık Akan’ı Ertem Eğilmez ve Arzu Film ile buluşturması bakımından önemlidir. Akan, “Beyoğlu Güzeli”yle başlayarak 1976’ya kadar Arzu Film çatısı altında kalacak ve bu dönemde Türk sinemasının en popüler jönü olacaktır.



Adile Naşit, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Halit Kıvanç İstanbul Radyosu'nda bir programda. (<http://www.radikal.com.tr/radikalist/10-maddede-tarihin-mikrofonunu-tutan-adam-halit-kivanc-1296128/>)

minin ateşli bir karşıtı olan Ertem Eğilmez, bir taraftan da elindeki yıldızlara yaslanan filmler üretmek durumundadır. Arzu Film'in 1970'lerdeki çıkışının ve kriz ortamındaki kalıcılığının nedenlerinden biri geniş kadroyla ve klasik star kalıpları dışında bir dizi oyuncuyla çektiği filmlerde bir ölçüde bu sistemin dışına taşabilmiş olmasıdır. Arzu Film'in yönelimi kısa sürede Kemal Sunal ve Şener Şen benzeri alışılmadık starlar yaratan bir okul haline gelmesine yol açar. Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Perran Kutman gibi tiyatro kökenli oyuncular "yardımcı oyuncu" nitelemesini aşan konumlarda Arzu Film yapımlarını taşıyan diğer yıldızlar olmuşlardır.⁴ (Pekman 2010: 33-36)

Arzu Film ekolünün imza attığı filmlerin başarısı, hemen hepsi tiyatro kökenli geniş bir oyuncu kadrosuna yaslanması

4 Bilinen yıldız kalıplarının dışında kendi yıldızlarını yaratmasıyla ün kazanmış Eğilmez, sanatçı Münir Özkul'u da bu kalıpların dışında değerlendirerek, "Hababam Sınıfı" filmlerinde başrol vermiştir. Öyle ki, Özkul'un kızı Güner Özkul, "Hababam Sınıfı"ndaki Kel Mahmut rolünün babasının ilk başrolü olduğunu belirterek, büyük ustanın bir gün eve geldiğinde ağlayarak "15 yıldan sonra sinemada ilk kez başrol oynayacağım" dediğini anlatır (Özkul 2005).

kadar, filmlerin bu oyuncuların çoğunun da katıldığı, geniş bir senaryo ekibinin ürünü olmasından ileri gelir.

Senaryo ekibi deseniz bildiğiniz gibi değil. Yazıhaneye filan sığmıyor. Başta yılların senaristi Sadık Şendil, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, genç yönetmen Zeki Ökten, Amerika'dan gelen ve bu yıl Eğilmez'in ilk filmini yönetecek olan Mustafa Gürsel ve Ergin Orbey. (...) Aşağı yukarı bir aydan fazla çalışılıyor konular üzerinde. Herkes fikrini açık açık söylüyor, münakaşa ediliyor. Sonra ya vazgeçiliyor ya da konunun üzerine yürünüyor.⁵

Ekibe, "Hababam Sınıfı" serisinin ilk filmi sırasında dahil olan Umur Bugay, Eğilmez'in çalışma tarzını şu cümlelerle anlatır:

Bir grup halinde çalışıyoruz. Biz de çok şey öğrendik Ertem Eğilmez'den... Ertem Eğilmez tezgahı diyelim... O tezgahta rejisör oturur, baş aktör oturur, kış aktör oturur. Müzikçisi oturur, senaristi oturur, senaryoya yardım edecek laflar bulacak, hikâyeyi anlatacak insanlar oturur... Zaman zaman bu meclis yirmi kişiye kadar çıkar. (...) Böyle geniş geniş kurgu yapılır... Bir sinema hikâyesi, film hikâyesi çıkar. (Akt. Güler 2001: 135)

Adile Naşit de Ses dergisine 1976 yılında verdiği bir söyleşide, sinemadaki başarısında Eğilmez'in yönetimindeki ekip çalışmasının önemli payı olduğunu belirtir:

Uzun yıllar tiyatroda oynamamın, sinemada bana çok büyük faydaları oldu. Fakat asıl başarıyı çevreme ve bilhassa birlikte çalıştığım yönetmen Ertem Eğilmez'e borçluyum. Bence bir oyuncunun asıl başarısını sağlayan en büyük faktörlerden biri rejidir. Şu anda Arzu Film'le mukavelem var. Birlikte oynadığım arkadaşlarla çok iyi anlaşıyoruz. Oynayacağımız filmin senaryosunu bir ekip halinde hazırlıyor ve olayı yaşadıktan sonra gerekli düzeltmeleri yapıp ondan sonra sinemaya uyarlıyo-

5 "Senaryo Okulu Gibi", Ses, 22 Haziran 1974.



Adile Naşit ve arkadaşları Ertem Eğilmez'in Gümüşsuyu'ndaki evinde.
(https://im.haberturk.com/2019/09/21/ver1569229599/2524145_915a267ddebe9115fd02e872a23602f2.jpg)

ruz. Bu şekilde çalışmamız hem benim, hem de diğer arkadaşların sanat gücünü artırıyor ve başarılı olmamızı sağlıyor. (Naşit 1976)

Eğilmez, özellikle olgunluk dönemi filmlerinde toplumsal sorunlara güldürü tonunda gönderme yapmayı tercih eder. Alt-orta sınıfları ve bu sınıfların sorunlarını merkeze alan bir çizgi- de filmler yapar.

Ertem Eğilmez'in toplumsal güldürü geleneği ile ilişkisinin binlinçli ve eleştirel bir entelektüel yaklaşımdan çok günü takip eden yapımcı vasfı ağır basan, popüler kültüre ait ürünlerin üretildiği ortamın gereklerini iyi bilen ve seyircinin ilgisini iyi ölçebilen bir refleksle hareket ettiği düşünülebilir. Yönetmenin daha önce bir yayınevi olduğu ve popüler kitaplar yayınladığı göz önüne alınırsa, "tüketici"nin isteklerini önemseyen, günün ruhunu ve seyirci isteklerini yakalamayı becerebilen akıllı bir yapımcının refleksleri ile hareket edebilme becerisinin daha ön planda olduğu daha net anlaşılacaktır. (Kırel 2010: 6)

Eğilmez'in girişimci zekâsı, yetenekleri kadar sinemaya tutkuyla bağlı oluşu, çalışma tarzı olarak kolektif üretimin enerjisini harekete geçirme anlayışı, Türk seyircisinin nabzını çok iyi tutması, seyirciyi tanıması, filmlerini ortalama seyircinin dünyasına yakın kılacak sorunlara, yaklaşıma ve kültüre yaslama-sı onu sinema tarihimizin unutulmaz yönetmen ve yapımcılarından biri kılmıştır. Diyebiliriz ki, Eğilmez filmlerinin hemen hepsi klasikleşmiş, Yeşilçam tarihinde yerlerini almıştır. Ancak elbette bu filmlerden birine özel bir yer ayırmamız gerekiyor: Çekildiği günden bugüne Türk sinemasının muhtemelen en çok izlenen ve en popüler yapımı olan "Hababam Sınıfı".⁶

Hababam Sınıfı: Altın yumurtlayan tavuk

"Hababam Sınıfı"nın kitap olarak yayımlanışından filme alınışına dek geçen on yılı aşkın sürede ilginç bir öyküsü vardır. İlk kez 1956-1957'de İlhan Selçuk'un yayımladığı *Dolmuş* adlı mizah dergisinde Rifat Ilgaz'ın "Stepne" takma adıyla yazdığı, Turhan Selçuk'un resimlediği *Hababam Sınıfı* üç öykülük bir diziyle başlar. Yirmi öyküye ulaştıktan sonra kitap olarak basılır. Çok tutulan kitabın devamı gelir; ikinci kitap, üçüncü kitap derken 73 öykülük büyük yapıt çıkar ortaya. Rifat Ilgaz tarafından aynı zamanda oyunlaştırılan *Hababam Sınıfı* henüz tiyatrodan oynanmadan önce filme alınmak istenir. 1966'da Orhan Günşiray'la Atıf Yılmaz'ın sahibi olduğu Yerli Film yapımevi *Hababam Sınıfı*'nın çekim hakkını satın alır ancak yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yapacağı film sansür engelini aşamayınca çekimler ertelenir. Ulvi Uraz topluluğunun oyunu sahneye koyması ve ilgi görmesi üzerine yapımcılar yeniden iştahlanırlar. Bu kez Melek Film sahibi Şahan Haki, ardından da Tanju Gürsu, firmaları adına yazarla ayrı ayrı anlaşmalar yapıp, çekim hakkını satın alırlar. Ancak karşılıklarına bir kez daha sansür engeli çıkar. Alp Zeki Heper,

6 Burada Adile Naşit'le ilgisi dolayısıyla Ertem Eğilmez ve sinemasını ele aldık ancak Eğilmez araştırmalarında, bu kitapta üzerinde durulamayacak olan ("Hababam Sınıfı" filmleri sonrası çekilen) ve Eğilmez'in olgunluk dönemi filmleri olan "Namuslu" (1984) ve "Arabesk" (1989) üzerinde özellikle durulmalıdır.

Hulki Sane, Vural Pakel gibi birçok başka isim de her seferinde sansür duvarına çarparlar. Gerekçeyse hiç değişmez: Türk eğitim yönteminin taşlamasını yaparak kötü göstermek.

Rıfat Ilgaz bu yasaklamalardan, gecikmelerden hiç de yakınmaz: “Sözleşme yaptığım filmciler parasını ödüyorlar. İşin garip yanı, anlaştığım her kurum ve kişilerden, film çekilmediği halde parasını almış olmam. *Hababam Sınıfı* bana sadece adıyla para kazandırıyor. Böyle altın yumurtlayan tavuk görmedim.”

Tüm bu sansüre toslama hikâyesi nihayet Ertem Eğilmez’in Umur Burgay’a ismarladığı senaryoyu sansürün onaylamasıyla sona erer. Arzu Film yapıtın toplumsal içeriğini ve sınıfsal etkilerini geri plana itip, öyküyü eğlencelik bir komediye dönüştürmüştür.

1975’teki ilk filmin görülmemiş gişe başarısı üzerine, seri olarak altı film yapılır. Bunlardan “*Hababam Sınıfı*”, “*Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*”, “*Hababam Sınıfı Uyanıyor*”, “*Hababam Sınıfı Tatilde*”, “*Hababam Sınıfı Güle Güle*”nin yönetmenliğini Ertem Eğilmez “*Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*”unkini (1978) ise Kartal Tibet yapar.⁷

Atila Dorsay, “*Hababam Sınıfı*”nın başarısıyla ilgili şunları belirtir:

Piyasanın tam bir bunalım içinde olduğu, hiçbir filmin, hiçbir “star” oyuncunun sinemaları doldurmayı başaramadığı, filmcilerin kara kara düşünmekte olduğu, şirketlerin iflas, sinemaların kapanma söylentilerinin birbiri ardına yapıldığı bir dönemde, hem de mevsim sonuna rastlayan bir filmin Türk sinemasının şimdiye dek bildiği tüm hasılat rekorlarını altüst edişi, 11 sinemada ikinci haftaya girdikten sonra bunların üçünde üçüncü haftaya geçmesi... *Hababam Sınıfı* bu açılardan kuşkusuz bir “ticari başarı”dır ve yalnız şirketine değil, piyasaya da “moral aşısı” yapan bir olay olarak ele alınmaya değer... (Dorsay 1989: 192)

Türk mizahının artık klasikleşmiş yapıtlarından biri olan film bir yapısal soruna el atması itibariyle de önemlidir: İlk kez

7 Bilgiler için bkz. Gürkan 1993.

okulu, eğitim sorunlarını taşılama, güldürü görünümünü altında belli bir eleştiriye tâbi tutar. “Yanlış öğrenci yoktur yanlış eğitim ve tedrisat vardır. Bunun üzerine kuruldu film ve bunun üzerine kurulan film de hâlâ geçerli oluyor.” (Akçatepe 2004)

Rıfat Ilgaz’ın oğlu Aydın Ilgaz’a göre *Hababam Sınıfı*, Gündük Necmi’nin yani Rıfat Ilgaz’ın Kastamonu Muallim Mektebi anılarıdır. Kel Mahmut, Badi Ekrem, Inek Şaban, Kalem Şakir, Domdom Ali, Tulum Hayri, Hafize Ana... *Hababam Sınıfı*’nın kahramanları yoktan kurgulanarak yaratılmamıştır; hepsi Rıfat Ilgaz’ın sınıf arkadaşları ve öğretmenleridir⁸ (Ilgaz 2012). *Hababam Sınıfı*, bir eğitim yergisidir; Kopyaya, ezbere dayalı, öğrenciyi ezen sistemin mizah yoluyla eleştirisidir. Roman-da, okul yönetimi üzerinden sistemi oluşturan unsurların tutuculuğunun, eğitimi ticari bir kazanç kapısı olarak düşünen tüccar zihniyetinin ve sadece fiziken değil zihniyet olarak da “yaşlı” öğretmenler üzerinden sistemin köhneliğinin eleştirildiği görülür.

Romanla filmler arasındaysa bir mesafe olduğunu görürüz. Bu, herhangi bir uyarlamada görülebilecek mesafeden çok, eserin yazarının siyasi görüşlerinin onu “mimli” kılması ve daha önce denenmiş senaryolarının sansür kurulundan bir türlü geçemeyişi sonrasında Eğilmez’in eseri kuruldaki geçecek şekilde değiştirmiş olmasıyla ilgilidir. Nitekim bu konuda Rıfat Ilgaz’ın sert eleştirileri olur: “*Hababam Sınıfı* gibi yüz binlerce baskı yapmış, toplumca bilinen, sevilen bir güldürü romanının filmi ni çevirirken kendiliklerinden yeni tipler, yeni olaylar ekleyecek kadar sanatı hafife almaları görülmüş şey değildir. Eserin içeriğine tümüyle aykırı düşen bu davranışın çekilen filme bir şeyler kattığını ileri sürebilmeleri bence sanata da, sanatçıya da büyük bir saygısızlıktır. Verdikleri parayla yalnız kitabımdan senaryo çıkarma hakkını değil, beni de, bütün kişiliğimle satın aldıklarını sanıyorlar.” (Sönmez 2011: 55)

8 “Kel Mahmut” tipiyle romanda yer alan Nihat Dicle yıllar sonra öğrencisi Rıfat Ilgaz’la Ankara’da buluşur. Dicle gurur doludur çünkü öğrencisi ona herkesin çok sevdiği bir kişiliği layık görmüştür: Kel Mahmut. Filmin sansürden geçemediği başvurulardan birinde “Ben öğretmene ‘Kel’ dedirtmem” diyen bir öğretmenin karşı çıkışının etkili olması ironik bir durumdur.

“Hababam Sınıfı” filmleri, herkesin kendi okul hayatından bir şeyler bulacağı, Türkiye toplumunun sosyolojik olarak yatkın ve bağlı olduğu cemaat hayatına (okul, askerlik, hapishane, yurt, mahalle, köy gibi) göndermeleriyle nostaljik ve duygusal yanı ağır basan filmlerdir. 1970’lerin gündemde olan sosyal meselelerine ve eleştirel bakış açısına eğitim hayatındaki aksaklıkları ele alarak katkı sunduğu da belirtilebilir çünkü hikâye öğrencinin gözünden aktarılır ve hikâyenin başkahramanı da öğrencidir.

Arzu Film ekolü ve Adile Naşit

Çocukluk yıllarından itibaren tiyatro, yine gençlik yıllarında da tiyatroyla birlikte sinema dünyasına girmiş olmasına rağmen Adile Naşit’in kitleler nezdinde esas tanınırlığını Eğilmez ve Arzu Film’e borçlu olduğundan söz etmiştik. Günümüzde özellikle Ertem Eğilmez’in yönettiği “Hababam Sınıfı” (1974) ve “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı” (1975) filmlerindeki Hafize Ana rolüyle hatırlanıyor oluşu da bunun net yansımasıdır. “Hababam Sınıfı” serisi ve Ergin Orbey’in yönettiği “Bizim



Münir Özkuş ve Adile Naşit.
(Bülent Kızır arşivi)

Aile”yle (1975) başlayan yufka yürekli fedakâr anne rolleri “Aile Şerefi” (Orhan Aksoy/1976), “Gülen Gözler” (Ertem Eğilmez/1977), “Neşeli Günler” (Orhan Aksoy/1978) gibi filmlerle devam eder. Ardından Kartal Tibet’in yönettiği “Gırgıriye” ve “Gırgıriye’de Şenlik Var” (1981) gelir. Bütün bu filmlerde Münir Özkuş’la müthiş bir ikili oluştururlar. Bu filmlerdeki diğer rol arkadaşları da sinemanın son çeyrek yüzyılına

damgasını vurmuş oyunculardır: Şener Şen, Tarık Akan, Müjde Ar, Ayşen Gruda, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şevket Altuğ... (Kara 2014: 90-91)

Adile Naşit, özellikle 1970'lerin başında "Beyoğlu Güzeli" filminden başlamak üzere peş peşe çekilen popüler filmlerle "görünür" ve bilinir olsa da madalyonun diğer yüzü popüler olması ya da popüler filmlerde belli bir kalıbına mahkûm edilmesiyle birlikte daha özgür olduğu ve kendini gösterebildiği tiyatrodan kopmuş olduğu gerçekliğidir:

1971 yılında tiyatrodan koptum ya da kopmak zorunda kaldım. Bunun vebali biraz da sevgili Ertem Eğilmez'in. Benim yakama bir yapıştı, pir yapıştı. Ertem Eğilmez ile tanışmam tüm dünyamı alt üst etti. (Sekmeç 2013: 22)

Adile Naşit örneğinde, popüler kültürün sanatçıyı kitleselleştirme, genele mal etme gücünü rahatlıkla görebiliriz. Öte yandansa sanatçıya bir imaj yaratarak, bu imajın sınırları içine hapsetme durumu söz konusudur: Adile Naşit popüler olmasıyla birlikte sinemada belli bir rolle ve imajla sınırlandırılmıştır. Adile Naşit'i seyirciye sevdiren "sevecen, tonton anne" kalıbı, Yeşilçam'ın daha önce aktarmaya çalıştığımız belirli kalıplar kullanan, bunları sürekli tekrarlayan yapısı gereği yüzlerce filmde tekrar edilmiş; Adile Naşit, özgür ve parasız tiyatro yaşamına karşılık, belirtilen rol kalıpları içinde kısıtlı ve maddi yönden kısmen tatmin edici bir karşılığı olan Yeşilçam oyunculuğu arasında tercih yapmak zorunda kalmıştır. Bir söyleşisinde espriyle de olsa belirttiği, "Yakayı kaptırdık bir kere" sözünde, Yeşilçam melodramlarının kendisine biçtiği anne kalıbı dışına çıkamama durumuna karşı bir hayıflanma da yok değildir.

Bu noktada popüler kültürün ne olduğuna, popüler olmanın Adile Naşit'e kattıklarına ve kaybettirdiklerine yakından bakmakta yarar var.

Popüler sinema, yarattığı temsiller ve toplumun sosyolojik görünümünü sunması açısından önemlidir ancak "tür" kavramı da önemli ve irdelenmesi gereken konulardan biridir. Nilgün Abisel, popüler filmlerin, kapitalizmin kurallarına göre ya-

pılanan sinema endüstrisinin, yani yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleri olduğunu belirtir. Bu sistem, ilk günlerden itibaren film türlerini de devreye sokarak –gangster, western, hatta bilimkurgu bile olsa– sıradan, yaşanan, yaşanabilecek gündelik konularla bağlantılarını kurmuş ve kısa süre içinde milyonlarca insan tarafından benimsenmiştir. Tür filmleri yinelemelere dayanır ve kolay anlaşılırlar; soyut kavramları irdelemez, hakikatin sorgulanmasına yer vermezler; “benzersiz” olma kıstasına uymazlar. (Abisel 1995: 13)

Popüler kültür, hem egemenlik sistemi normlarını yeniden üretme, hem de bu normlardan kaçış olanakları sunar. İktidar normlarını tesis ve özellikle mizah yoluyla hicvetme durumu belirgindir. Uzlaşma dili ön plandadır, filmlerin “mutlu son”la bitmesi zaten çelişkinin kavga boyutuna sıçramamasının teminatıdır. Bu noktada mizah ikili bir özellik taşır: Hem uzlaşma dilinin rahatlıkla tesis edilebileceği uygun alan, hem de ezilenlerin elinde önemli bir silah.

Popüler kültürde mizahın ayrıcalıklı bir konumu bulunmaktadır. Popüler kültürün özünde vakit geçirmeye yönelik, haz duygusunun güdülediği ve eğlence amaçlı bir kültür olduğunu göz önünde bulundurursak; mizahın tam da bu noktada önemli bir konumda olduğu gözlemlenecektir. Mizah, ağırlıklı olarak popüler bir etkinliktir ve tam da popüler kültür gibi çelişkilerle, belirsizlikle doludur ve içerisinde tahakküm ve hegemonyanın mücadelesi söz konusudur. Mizah, iktidar ile halkın buluşma noktasıdır ve hegemonyanın en önemli aktörlerinden biridir; çünkü mizah halkın en önemli silahlarından biridir. Mizah kitleleri yanlış bilinçlendirerek yönlendirebileceği gibi, hiç umulmadık anlarda otoritenin biçimlendirdiği kamusal senaryoyu zaafa uğratabilir. Çünkü iktidarların en büyük korkusu mizaha yakalanmaktır. (Arık 2006: 125)

Nazlı Bayram’ın, mizah ve güldürü filmleriyle ilgili görüşleri şöylece şöyledir:

Güldürü filmleri, değerlerimizi, alışkanlıklarımızı, toplumsal ilişkilerin oluşturduğu yapıları sarstıktan hatta yıktıktan sonra çatışan öğeleri birbirleriyle uzlaştırp içinde bulunduğumuz toplumsal sisteme olan inancımızı ve güveni yeniden duyumsayabilmemiz için güven duygumuzu tazelemeye girişir. Bunu mutlu sonlarla, bütünleştirici bir anlatıyla yapar. Çatışan karakterleri uzlaştırmak, kötülerin yenilgisini ve iyilerin yengisini göstererek, iyilerin yeniden bir arada ve ayakta oluşlarını sunarak, mutluluk olanaklarını sergileyerek yapar. (Akt. Kirel 2010)

Eğilmez sineması, –özellikle 1970’lerde– tür sineması kapsamında değerlendirilebilecek, toplumsal güldürü ve hiciv özellikleri taşıyan, aileyi merkeze alan filmlerdir. Bahsedilen popüler filmler hem toplumsal sistemin çeşitli yönleriyle aksayan yönlerini hicvetmekte, hem de –zengin oğlan, fakir kız evliliklerinde görüldüğü gibi– aşkın, sevginin ve ailenin gücüyle bütün bu sorunların aşılabileceğini, fakir de olsa esas kazananın bu güce sahip olanlar olduğunu vurgulamaktadır. Dikkat edilirse, Adile Naşit’in seyirci nezdinde tanınmasına yol açan filmlerin de bu çerçevedeki yapımlar olduğu ortadadır.

Popüler sinema, seyircisiyle kurduğu ilişkide günceli takip etmekte, gündemi olay kurgularında, çatışma ve temsillerde yansıtmaktadır. Ancak dikkatli incelendiğinde popüler filmlerin yapıları gereği muhafazakâr, statükocu, mevcut egemen sistemin değerlerini ve işleyişini koruyan bir zeminde ilerlediği anlaşılır. Popüler güldürü filmlerinin de genellikle uzlaşmacı, dayanışmayı ön planda tutan ve mutlu sona meyilli bir anlatı yapısı kurmaya yatkın oldukları görülmektedir. Güldürünün eleştiriyi kurduğu bağ önemli bir dinamikken bir yandan da uzlaşmayı salık vermeleri nedeniyle dikkatle incelenmesi gerekir (Kirel 2010: 19-20). Kirel’in dikkat çektiği kaygan anlatı yapısı en çok aile kurumunun ele alınışında ortaya çıkmaktadır. Arzu Film ekolüne ait filmlerde aile genellikle dayanışmanın zeminiyken, örneğin son dönem filmlerinden “Namuslu”da aile farklı ele alınmış, bu kez sınıf atlamanın ve ikiyüzlülüğün, bireysel kurtuluş uğruna yalanların alanı haline gelmiştir.



1973 yapımı "Oh Olsun" filminde: Kemal Sunal, Hulusi Kentmen, Adile Naşit, Tarık Akan, Halit Akçatepe. (<http://earinna.blogspot.com/2019/02/oh-olsun-1973.html>)

Adile Naşit, rol aldığı Arzu Film imzalı pek çok filmde "anne" rolünü canlandırmıştır. İlk filmlerinde Ermeni/Rum "madam", öğretmen, mahalleden bir komşu gibi tiplerini canlandırmasına rağmen özellikle "Oh Olsun" (1973) adlı filmten itibaren genellikle başrol oyuncusunun annesi rollerini oynamış, popüler filmlerin yukarıda anlatılan değişmez, stereotipleştirilmiş tiplerini yaratma ve hikâyeleri bunlar üzerinden kurma geleneği nedeniyle bu tiplerinin dışına çıkma olanağı bulamamıştır. "Hababam Sınıfı" serisinde, okulda görevli müstahdemken bile çoğunluğu erkek olan yatılı okulun annesi Hafize rolündedir. Böylece Adile Naşit'in oyuncu kimliği bir yandan seyirci tarafından tutulan anne rolüne indirgenerek daraltılmış ancak diğer yandan sanat yaşamı boyunca ulaşamadığı kadar seyirciye ulaşmış, onlarla güçlü bağlar kurmuştur.

Birçok örnekte de beyazperdede yaratılan tiplere seyirci tarafından kabul görmüş olduğu için değışmeden sürdürölür fakat bu “aynılık” oyuncu ya da yıldızın hapishanesi olur. Örneğin hep iyi/melek kadın rollerinde izleyici karşısına çıkmış bir yıldızı, başka bir filmde kötü kadın olarak görmek geleneksel sinema seyircisini sarsar. Adile Naşit de seyircinin benimsediği pek çok filmde birleştirici, fedakâr, sevgi dolu “anne” rolünü oynamışken hiçbir filmde bu iyilik timsali imajın aksi bir rolde konumlandırılmamıştır. Bunda popüler kültürde seyirci algısının değışmez tipler, hatta değışmez hikâyeler üzerinden yaratılması gerçeği etkili olduğu kadar bu durumun yapımcıların işine gelmesi ya da Adile Naşit’in –özel yaşamını incelediğimizde– neredeyse doğaçlama olarak kendisini canlandırması gibi etkenlerin de payı olduğunu söyleyebiliriz.

Yakınları, dostları ondan söz açarken, dikkat ettiyseniz, insanları ne kadar çok sevdiğini, herkese iyilik etmek için çırpındığını söylüyorlar. Tıpkı sinemada çizdiği portre... (İleri 1987: 5)

Sonuç olarak baktığımızda Ertem Eğilmez ve dolayısıyla Arzu Film, Türkiye toplumunun bir parçası olan seyircinin sosyolojik ve kültürel temsil kodlarını çok iyi çözmüş ve adeta Yeşilçam sinemasının bunalımda olduğu yıllarda seyirciyi yeniden salona çekebilmiştir. “Arzu Film ekolünün kotardığı filmlere oyunculuğuyla katılan sanatçılarsa daha afişte adı görüldüğü andan başlayarak nasıl bir tipler karşılaşacağını[zı] hissettirir. Bu bilgi bizim o filmi görme isteğimizi ortadan kaldırmaz (Pekman 2010: 99)”. Seyirci bilir ki, afişinde Adile Naşit’in isminin bulunduğu bir film mutlaka naiftir, mutlaka güldürür, güldürürken düşündürür, mutlaka bizdendir, küçük insanın hem komik hem de dramatik hikâyesini anlatır. Seyirci belki yeni bir hikâyeye izlemeye değil ama bizden bir hikâyeye izlemeye gider; filmde Adile Naşit varsa seyircinin mutlaka içi ısınır, umut dolar, geleceğe ve kendine biraz daha inanır. Adile Naşit, Arzu Film ekolünün ana çizgilerini, oyunculuğunda öyle başarıyla temsil eder ki, onsuz bir “Hababam Sınıfı”nı düşünmek,

onsuz Münir Özkul'u izlemek, onsuz Arzu Film'in başarılı olması mümkün olmaz.

Adile Naşit filmografisinin değerlendirilmesi

Bu bölümde rol aldığı bazı önemli filmler üzerinden Adile Naşit'in oyunculuğunu değerlendirmeye çalışıp, sanatçının seyirciyle kurduğu bağı filmler üzerinden ele alacağım. Adile Naşit'in popüler olmasında "Hababam Sınıfı" filmleri büyük rol oynadığından değerlendirmeye –sonuncusu hariç hepsini Ertan Eğilmez'in yönettiği– altı filmlik "Hababam Sınıfı" serisinden başlayacağız.

Bu filmlerin ilki olan "Hababam Sınıfı" 1975 tarihli'dir. Jenerikte ilk beş ismin Münir Özkul, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Kemal Sunal ve Adile Naşit şeklinde sıralandığını görürüz. Hafize Ana rolündeki Adile Naşit her ne kadar beşinci sırada yer alsada daha ilk filmde oyunculuğuyla göz doldurduğu ve "Hababam Sınıfı" kadrosunun olmazsa olmazları arasında yer aldığı ortadadır. Filmde, genellikle sınıfta kalmış, tembel ve yaramaz öğrencilerden oluşan 6-A Edebiyat (namı diğer "Hababam") sınıfıyla hiçbir öğretmen ve okul idaresi başa çıkamamaktadır. Müdür Muavini Mahmut Hoca'nın (Kel Mahmut) gelişine kadar bu durum sürer. Mahmut Hoca, cumhuriyetin idealist, emekçi, adanmış öğretmen karakterini temsil etmektedir ve okulda o güne dek görülmemiş bir disiplin uygulayarak Hababam Sınıfı'nı "adam etmeye" çalışır. Eğilmez'in, serinin diğer filmlerinde de kah öğrenciler arasında, kah platonik düzeyde de olsa öğretmen-öğrenci arasındaki aşk temalarını ve okulda bebek unsurunu kullanarak seyirciye hitap etmeye çalıştığı görülür; nitekim bu filmde de yaşları epey ilerleyen öğrenciler içinden yirmi beş yaşındaki Ferit, baba olmuş ve mecburen bebeği okula getirmiştir. Seri, okulda geçtiğinden filme konu edilebilecek aşk unsurunun sınırlarını epeyce zorlamıştır. Öğretmenlerin genellikle çok yaşlı, Mahmut Hoca'nın bile kimsesiz olduğu, öğrencilerin zengin fakat ilgisiz ailelerin genellikle problemlili çocuklarından oluştu-

ğu bu filmde Özel Çamlıca Lisesi adeta bir sığınak gibi betimlenmiş, genel eğitim sistemi eleştirilmiştir. “Yanlış öğrenci yoktur, yanlış eğitim sistemi vardır” mesajını işleyen ilk “Hababam Sınıfı”nda Hafize karakteri, tüm öğrencilerin annesi ve işbirlikçisi konumundadır. Hafize, Hababam Sınıfı’nın her öğrencisini kendi çocuğu gibi severken anaç, biraz saf, emekçi bir karakteri canlandırmaktadır. Serinin altı filminde de değişmeyen, günümüzde Adile Naşit denildiğinde akla geliveren tipik bir görüntüsü vardır: Çenesinin hemen altına bağladığı siyah baskörtüsü, gri önlüğü, kafasını yerlere kadar eğerek selamlaması, elinde çay tepsisi ya da okul ziliyle karikatürize edilmiş sevimli bir kadın. Okul merdivenlerini elindeki zili çalarak koşarak iner, bir suç işlediğinde çocuk gibi utanır ya da kendini kontrol edemeyerek kıkırdarak güler. Hiçbir olayda tutumu değişmez; o, kuzularını affettirmenin peşindedir, onları doyurmaktan, mutlu görmekten sevinç duyar. Hademe değil de, çocukların anası gibidir.

1976 yılında çekilen “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı” filminin jenerikte yer alan ilk beşlisi sırasıyla Münir Özkul, Tarık Akan, Kemal Sunal, Adile Naşit, Halit Akçatepe’dir . İlk beş değişmesede Adile Naşit bu kez dördüncü sırada yer almış ancak Kemal Sunal öne çıkarken, Halit Akçatepe kısmen geri plana düşmüştür. Eğitim sistemiyle ilgili genel eleştirilerin taşlama to-

İKİNCİ ZAFER HAFTASI

RIFAT ILGAZ’ın ünlü eseri

HABABAM SINIFI

YÖNETMEN:
ERTEM EĞİLMEZ



Yarıdan itibaren

Beyoğlu

Feriköy

Çemberlitaş

Beşiktaş

SARAY

IDİL

IPEK

YUMURCAK

Karagömrük

Kadıköy

Üsküdar

K.M. Paşa

HAKAN

EFES

IŞIK

CAN

Şehremini

Mecidiyeköy

Bakırköy

MURAT

ÖZLEM

SAYANORA

sinemalarında

İlk “Hababam Sınıfı” filmi için verilen bir ilan.
(Hürriyet, 27 Nisan 1975)

nunda devam ettiği serinin ikinci filminde, bu kez veliler/aileler konusu işlenmiş, öğrencilerin başarısızlığının ailelerin ilgisizliği ve sorumsuzluğundan kaynaklandığı mesajı verilmiştir. “Tembel çocuk, hatalı çocuk, suçlu çocuk yoktur; hatalı, suçlu anne baba vardır” denilerek bu mesaj filmin sonunda verilir. Filmin merkezindeyse okula yeni gelen Semra öğretmenin Hababam Sınıfı’nın şaka ve tacizlerine maruz kalması vardır. İnek Şaban karakterinin ağzından öğretmene rahatsız edici aşk mektupları yazılır. Mahmut Hoca, sınıfı disipline verir ve okuldan atılırlar. Sonunda Semra Hoca sınıfı affeder. Bu filmde, ergenliğin dünyasından bakılarak cinsellik içeren konuların daha yoğun işlendiğı, öğretmen-öğrenci ilişkilerinde dejenerasyon sınırına varan davranışlar sergilendiğı fark edilir. Adile Naşit’in rolü biraz daha genişlemiş artık “Hababam Sınıfı”nın önemli figürlerinden biri haline gelmiştir.

Serinin üçüncü filmi 1977 yılında çekilen “Hababam Sınıfı Uyanıyor”un ana kadrosu Münir Özkul, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Şevket Altuğ ve Şener Şen’dir. Adile Naşit jenerikte dördüncü sıradaki yerini korurken, Kemal Sunal iyice öne çıkmış, Halit Akçatepe oyunculuğuna daha fazla yer verilmiştir. Ancak bu filmde artık Tarık Akan yoktur. Yıldız oyuncunun yarattığı boşluk Şener Şen ile doldurulmaya çalışılmıştır. Şener Şen, serinin ilk iki filminde de bulunmasına rağmen üçüncü filmde çok daha fazla öne çıkmıştır. Serinin tümü içinde “Hababam Sınıfı Uyanıyor” en didaktik olanıdır. Hayta askere gitmiştir; izin gününde asker kıyafetiyle okula gelir, ayrılırken asker selamı verir. Yine hep birlikte yüksek sesle Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi’nin okunduğı bir sahnede “Hababam Sınıfı da olsak Gençliğe Hitabe’yi ezbere biliriz” mesajı verilir. Sınıfın yeni öğrencisi, köyden gelen Ahmet çok çalışkandır; Hababam Sınıfı, Ahmet’le epey uğraşır. Zengin ve sorumsuz çocukların, hayatın zorlukları içinde yetişmiş yoksul fakat yetenekli bir öğrenciye karşı sınıfsal olarak küçümseyici, dışlayıcı davranışları görülür. Köy okuluna yardım gönderme sahnesinde, Hababam Sınıfı yardım kolilerinin içine aşağılayıcı şeyler, hatta müstehcen içerikli yayınlar koyar. Sonunda Ah-

met mezun olup öğretmen olarak bir köy okuluna atanır, Hababam Sınıfı da Ahmet'e kendilerini affettirmek için köy okulunun tadilatında çalışır. Filmde esas olarak cumhuriyet ideali olan aydınlanma fikri üzerinde durulmakta adeta "Köylü, milletin efendisidir" denmektedir. Kısacası, "Hababam Sınıfı Uyanıyor" seri içinde milliyetçi, muhafazakâr ve ulusal değerlere en çok atıfta bulunan filmidir.

Serinin dördüncü filmi "Hababam Sınıfı Tatilde" 1978 yılında çekilir. İlk beşli Münir Özkul, Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen ve Ayşen Gruda şeklindeyken Naşit'in üçüncü sırada yer aldığı görülür. Halit Akçatepe kadrodan çıkmış, onun yerine Ayşen Gruda öne çıkarılmıştır. Daha ziyade "erkek" filmleri olan "Hababam Sınıfı" serisine bu bölümde kadınların girmesiyle "karma" bir hava yaratılmaya çalışılır. Okula kız öğrencilerin gelmesiyle yaşanan çekişmeler ve karşılıklı şakalarla yeni hikâyeler kurulmuş, film yarısından itibaren izci kampı sahneleriyle sabit mekândan da çıkılarak belli bir rahatlatma yakalanmaya çalışılmıştır. Adile Naşit'in canlandığı Hafize karakteri kızlarla erkeklerin çekişmesinde erkeklerden yana olan "erkek annesi" pozisyonundadır. Filmde kılık kıyafeti, bıyıkları vs. ile "solculara" benzeyen idealist edebiyat öğretmeni, Hababam Sınıfı tarafından kandırılarak Mahmut Hoca'yla karşı karşıya getirilir ancak sonunda Mahmut Hoca'yı ne kadar yanlış tanıdığını anlar. Bu arada okulun mülk sahibiyle sorun yaşanır ve okul boşaltılır. Hababam Sınıfı, okulun dört duvar olmadığını, eğitimin her yerde yapılabileceğini öğütleyen Mahmut Hoca'yı izleyerek, açık havaya derslik kurarak dersleri orada yapmaya başlar. Mahmut Hoca, eski öğrencisi olan okulun sahibiyle görüşerek bu duruma çözüm bulur ve mesele tatlıya bağlanır.

"Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor" serinin beşinci filmi olarak yine 1978 yılında çekilir. Ana kadro Münir Özkul, Şener Şen, Adile Naşit, Perran Kutman, İlyas Salman ve Şevket Altuğ'dan oluşmaktadır; Şener Şen daha fazla öne çıkarken, Adile Naşit üçüncü sıradaki yerini korur. Bu filmdeki büyük değişim kadroda Kemal Sunal'ın yer almamasıdır. Bu önemli eksiklik başka bir "halk komiği" yaratılarak, İlyas Salman'la kapatılmaya çalışılır.

Sınıfa bir aşiret reisinin oğlu olan Bilo'nun (İlyas Salman) gelip kendini ağa ilan etmesiyle kızlı-erkekli öğrenciler onunla hem uğraşır, hem de "eğlenir". Sınıftaki iki öğrenci arasında bir aşk başlar. Hababam Sınıfı, önceleri bu aşkla alay etse de, sonradan çifte sahip çıkar. Ancak bu masum aşk ilişkisinin sonunda beklenmedik biçimde doğan bebek sorun olur: Sene sonu müsameresi sürerken kız öğrenci arkadaşlarının yardımıyla gizlice doğurur. Yakalanmalarına rağmen Mahmut Hoca'nın, yardım bekleyen bir çocuğun yüz üstü bırakılamayacağı mesajıyla film biter.

Serinin son filmi "Hababam Sınıfı Güle Güle" ise 1981'de çekilir. Ana kadroda İlyas Salman, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Mehmet Ali Erbil, Savaş Dinçel ve Şevket Altuğ bulunmaktadır. Bu filmde diğer beş filmin en önemli oyuncusu olan Münir Özkul'un yer almayışı Adile Naşit'le dengelenmek istenmiş, Naşit'e film hikâyesi içinde daha fazla yer verilmiştir. Nitekim filme Hafize Ana'nın kızı Ayşegül tiplemesi sokulmuştur. O da Hababam Sınıfı'nda okumaktadır, ancak annesinden utanmakta, kimliğini gizlemektedir. İlyas Salman'ın canlandığı Mehmet öğretmen de yoksulluktan geldiği için Hafize'nin kızını kendisiyle yüzleştirmeye çalışır. Ayşegül, yaşadığı sınıfsal çelişkiler ve arkadaşlarına özenmesi nedeniyle hırsızlık yapar. Sonunda kendi gerçeğinden utanmaması gerektiğini anlar. İlk kez bu filmde Adile Naşit'in komik olmadığı; hüznü, dokunaklı sahneleri de başarıyla canlandırabildiği görülür. Bu filmde Adile Naşit'in ayrı bir hikâye ekseninde filme girmesi ve rolünün sınırlarının genişletilmesi önemlidir. Filmde mehter takımı görünümleri olduğu kadar, Cumhuriyet'in eşit vatandaş prensibiyle yetişmiş, köylü fakat okumuş bir kahraman olan İlyas Salman'ın canlandığı edebiyat öğretmeni karakteri de bulunmaktadır. Cumhuriyet'in modernleşme fikri ve aydınlanmacı ideali adeta filmin subliminal mesajını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak baktığımızda birçok yıldız arasında "Hababam Sınıfı" serisinin altı filminde de oynayan tek ismin Adile Naşit olması dikkat çekici olduğu kadar sanatçının seyirciyle kurduğu bağ açısından da anlamlıdır.

"Hababam Sınıfı" serisi dışında Adile Naşit'in rol aldığı, Arzu

Film bünyesinde çoğu Ertem Eğilmez tarafından çekilmiş çeşitli filmlere de kısa kısa bakalım:

1971 yılında çekilen “Beyoğlu Güzeli” filmini Ertem Eğilmez yönetmiş, senaryosunu Sadık Şendil yazmıştır. Filmin başrolle-
rinde Tarık Akan ve Hülya Koçyiğit oynamaktadır. Film, çadır
tiyatrosunda ailesiyle birlikte çalışan Alev’in, tıp öğrencisi Fe-
rit’e âşık olması ve ondan gerçek işini saklamasıyla ilerler. Film-
de Adile Naşit, madam rolünde Ermeni şivesiyle kırık bir Türkçe
konuşan Ferit’in ev sahibi iki kız kardeşten birini canlandırırken
Münir Özkul, Mürüvvet Sim ve Halit Akçatepe de rol almaktadır.

1972 yılı yapımlarından olan ve yönetmenliğini Ertem Eğil-
mez’in yaptığı “Sev Kardeşim”de zengin bir fabrikatörün oğlu
olan Tarık Akan, Hülya Koçyiğit tarafından canlandırılan fab-
rika işçisi kız tarafından oyuna getirilir. Arkadaşlarıyla iddiaya



Nedret Güvenç, Adile Naşit, Münir Özkul, Tarık Akan, Hulusi Kentmen, Hülya Koçyiğit, Turgut Boralı, Halit Akçatepe ve Necdet Yakın “Sev Kardeşim” setinde. (<https://www.evrensel.net/haber/347980/adile-nasit-munir-ozkul-filmlerinin-matematigi>)

giren genç kız fabrikatörün oğlunu kendine âşık edebilirse bu iddiayı kazanacaktır. Ancak sonunda Ferit'e karşı bir şeyler hissetmeye başlayacak, kızın ailesinin maddi durumu sorun olacaktır. Adile Naşit bu filmde kulakları duymayan Mesude karakterindedir.

1974'te çekilen ve yine Ertem Eğilmez'in yönettiği, senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı "Salak Milyoner"de Adile Naşit, bu sefer Münir Özkul'un karısı Mesude karakterini canlandırmaktadır. Mesude, kafayı defineye takmış, evde hazine olduğunu sanan, hafiften deli bir kadındır. Kocası dahil kimse kendisine inanmaz fakat define gerçekten de evin altında çıkar. "Salak Milyoner", Naşit'in anne rolleri dışında deli, evde kalmış "kız kurusu", dul ya da marjinal başka bir karakteri canlandırdığı filmlerden biridir.

"Ah Nerede", 1975 yapımı Orhan Aksoy'un yönettiği ve senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı bir filmidir. Başrollerde Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu varken Hulusi Kentmen, Halit Akçatepe, Gazanfer Özcan gibi isimler de rol almıştır. Adile Naşit bu filmde hafif meşrep bir kadın (Huriye) karakterini canlandırmaktadır. Huriye evde kalmış yaşı geçkin bir "kız kurusu"dur. Abisinin baskısı altında evde kapalıdır, balkona çıkması bile yasaktır; mahallede işportacılarla, çıraklarla bakışmakta, kendince çapkınlık yapmaktadır. Filmde Tarık Akan'ın (Ferit) aldattığı sevgilileri birleşerek ondan intikam almak için tuzak kurarak onu, Huriye'nin abisinin korkusuyla Huriye'yle evlenmek zorunda bırakırlar. Son anda Ferit'i, ailesi "kurtarır". Adile Naşit'i, Huriye karakterinde tülbentsiz ya da başörtüsüz görürüz; saçları kısa, açık kıza boyalı, dar bluz ve etekli, kırmızı ojeli, makyajlı, "genç" ve kadınsı bir görüntüsü vardır. Hafif meşrep, tatlı ve marjinal denilebilecek Huriye karakterini başarıyla oynar.

Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği ve senaryosunu yine Sadık Şendil'in yazdığı "Neşeli Günler"deyse (1978) Adile Naşit, turşuculuk yapan Saadet Hanım'dır. Münir Özkul'un canlandırdığı Kazım Efendi'yle yıllar önce basit bir "turşu" tartışması yüzünden boşanmışlar, iki farklı turşucu dükkanı aç-

mışlardır. Adile Naşit, bu filmde çocukları için yaşayan fedakâr ama başı dik anneyi temsil etmekte, tıpkı Kazım Efendi gibi inatçı bir karakteri canlandırmaktadır. Kılık kıyafeti, canlandırdığı anne rolünün gerektirdiği davranışlarla diğer filmlerinden de seyircinin aşına olduğu ve sevdiği Adile Naşit'tir. Ancak özellikle filmin ortalarından itibaren kendisine sinemada daha karakteristik ve ruhsal derinliği olan roller verilseydi, ortaya nasıl bir performans çıkabileceğine dair ipuçları verir.

1978 yılında çekilen bir başka film olan "Sultan" daysa (yön. Kartal Tibet) Adile Naşit, mahallenin ebesi Hatice rolünü canlandırır. Filmde Türkan Şoray ve Bulut Aras başrollerdedir. Mahalle dokusunun oldukça iyi verildiği filmde, Adile Naşit mahalleden bir figürü canlandırmakta, Şoray'ın dostu, akıl hoca-sı ve mahallenin sevilen "ablası" şeklinde konumlanmaktadır.

1986 yapımı, Ertem Eğilmez'in yazıp yönettiği "Milyarder", Eğilmez'in artık olgunluk dönemi filmlerinden biridir. Şener Şen de Badi Ekrem gibi karikatürize edilmiş komik rollerden çıkıp, oyunculuğunun sonraki dönemlerinde örneklerine sıklıkla rastlanacak karakter derinliği olan bir istasyon şefini canlandırmıştır. Bu filmde Adile Naşit'in rolü küçüktür: Konuşamayan, kımıldayamayan, sürekli yatakta görünen bir felçli karakteri oynamaktadır. Naşit'in filmde bu kadar sınırlı şekilde yer almış olmasının hastalığıyla bağlantısı olabilir, çünkü 1987'de bağırsak kanserinden yaşamını yitiren Adile Naşit'e hastalığının teşhisi 1986'da "Annem/Bırakmam Seni" adlı son filminin çekimleri sırasında konulmuştur. (Çeliker 2016)

1987 yılında çekilen, yönetmenliğini Temel Gürsu'nun yaptığı ve senaryosu Arda Uskan'a ait olan "Annem/Bırakmam Seni" adlı filmse Adile Naşit'in son filmidir. Filmin başrolünde dönemin arabesk müzik yıldızlarından Küçük Ceylan vardır. Adile Naşit'in önemli bir yer tuttuğu bu filmin sonlarında Naşit rol gereği ölür. Diğer filmlerinde yaşanmayan bu rol icabı ölüm, ne yazık ki aynı yıl gerçek olacaktır.

Adile Naşit'in Arzu Film bünyesinde çekilen diğer filmlerden bazılarında oynadığı rolleri şöyle sıralayabiliriz: "Mavi Boncuk"ta (1974) Emel Sayın'ın kaçırıldığı evin sahi-

Tiyatrodan bir yıldız kaydı...



Ekranda sesliye yaşayacak "Kurum Ailesi"nin "Adile Hanım" da Adile Nisli uzun süreden beri emarttığı gazeteleri aylarınca kuruk duydu. Başında yememeli, sırında baama emarttığı büyük küçük baskıya neşeli dakikalar geçirdi. Adile Nisli gizli-ri kapadı, emarttığı sırada, ekranda yaşayacağı devam edecek. Gazeteler Özcan baskılarını özümü göyle açıkladı: "Yahucı dillerde olduğu gibi elin veya aynanın bir sanatçıya dillerde kalmamasına gözlememizi razı olmadı. Adile, sesliye de olsa ekranda sürüleli yaşayacak."



Özgür düşünceli Adile Naif televizyona çıkmaya başladıktan sonra pek çok gazete ve dergideki öğü hâzede. Onun yaşamında en çok değeri verdiği öğülerden biri de 1975 yılında çevirildi "İşle Hayat" adlı filmle, 1975 yılında Antalya'da En Başarılı Kadın Oyuncu dalında Akademi Ödülü'ne, Emekçi Adilliliği Çınsızı Arzını birlikte almıştı.

'Adile Teyze' öldü

İSTİHBARAT SERVİSİ
DİLE Nağdi. "Kazancuklu-
A"nın weda etti. Türk yur-
tunun dışına gelen kağıt
sanatçılarının olan Adile Nağdi,
tubben henüz çare bulamadığı kan-
serle yengiz denges. Nağdi, bir süre
önce geçirdiği ağır bir başgımsak ope-
rasyonundan sonra girilmiş kemedi
çıkarmak ve dört saat 11.15'te Al-
man Hastanesi'nde yengimini yitir-
di. Nağdi'nin ölümü, sanat dünyası-
da olduğu kadar tüm sevdiği ve
göçtürükler arasında da büyük ızdır-
tı yarattı.



Eyl portigon oldu
Adile Naşit, 1982 Temmuz'unda 94. doğumunu yitirdi. Sonatçı 16 Eylül 1983'te Cemal İnce ile gizlice evlendi. O tarafa dönme kararı Adile Naşit'in vatanında bir canlığı bile aydınlatmayan Cemal İnce, eşinin ölüme katliamı olduğunda şüphelenilerek tutulmuştu.

Türk tiyatrosu ve sinemasının büyük sanatçısı olan Adile Naşit, geçirdiği bağırsak operasyonundan sonra girdiği komadan çıkamadı ve 57 yaşında hayata veda etti.

Adile Nağdi'nin anıymazına yapılan ve başkanı üzülen Prof. Dr. Kemal Akdemir'den, oğlu sanıncı kanımdan ödünç aldığını söyledi. Akdemir'den, "Yaklaşık bir 20, diğer 3 yıl önce iki ameliyat geçirmişti. Her ikisi de kansere bağlıydı. O yüzden bugüne sanımda devam ettiler. Kanser her yıl üç tedaviyle gideriliyor. Ancak son zamanlarda sağlığı iyice bozulmuştu. Başvevvelan şüphesizdir. Çok kısa sanıydı, yapsıdı ve birkaç kışkıkta uşukardı. Ancak kırılmıyordu" dedi.

Adile Nağıl'ın ağabeyi oyuncu Selim Nağıl Özen da, "Adile, sen sanatçısında bide, 'Ah, Bir oyuncuya düşebilsem' diyerdu. Tımsı teğil sahneye çıkmak" diye koruydu.

"ÇOK ÜZGÜNÜZ"

Türk tiyatrosu ve film sanatının büyük kaybı Adile Nağıt'ın ölümü üzerine, sinema ve tiyatro sanatçıları duydukları acıyı dile getiren mesajlar dediler:

GAZANFER ÖZCAN:
"Adile, bizim bir parçamızdı.
Aileden biriydi. Tam 12 yıl bizim
iştirakimizde güvce yaptı. Tam 12
yıl gıve ve güdüdüz birliktedir oldu.
Yeri doldurulamayacak bir boşluk.
Çok özlem."

ÖZGÜR ALAY: "Ne kadar ilginç bir noktaya. Gazeteler dediği gibi, 12 yıl gibi uzun bir süre baskı altında kaldık. Bunun dışında hiç düşünmedik. Fikrimiz bir kere, hayatta ama doğru değil."

Yaşamı da çok severdi. Ne kadar
kırıltıldığını anlatıyorum."

ALTAN BRÜLAK: "Demir, Türk tiyatrosu seyirci ve oyuncusu, mihmanı kaybedti. Büyük komedyen Nâsit Bey'in kızı Aâle Nâsit, onun mihmanıydı. Utuqluqları bahârindeâs sâlmâ ve ayrıldıqla lâk görmedikâi bir yâni vardı."

İsmet İnönü: "Bence, Türk siyaseti ve idaresi, en büyük yoldaşları, bütün de küçükleri bütün en büyük dostumuzu kaybettiler. Çok acıdır."

KALDIRIM DÖRÜMÜ.
"Çok azılılık. Çok sevdiğim 70
kim dostumda. En azlık, en 70
insanlardan biriydi. Osa 70
oyunda yitirdim. Karpıklı oyun
mayı hep düşündürmüştük. Ama ki
wet olmadı. Çok üzülüm."



bi; “Bizim Aile”de (1975) üç çocuk annesi dul Melek Hanım; “Aile Şerefi”nde (1976) Münir Özkul’un eşi Emine; “Süt Kardeşler”de (1976) konağın sahibi Melek Hanım; “Tosun Paşa”da (1976) Telliogulları ailesinden Adile Hanım; “Gülen Gözler”de (1977) Yaşar Usta’nın eşi Nezaket Hanım; “Kibar Feyzo”da (1978) Feyzo’nun annesi; “Davaro”da (1981) Hammo Ana. Görüldüğü gibi Naşit bu filmlerde sürekli eş, anne, dul, ev sahibi gibi tiplerini oynamış, bu rollerin dışına çıkması mümkün olmamıştır. Sözü edilen filmlerin ezici çoğunluğunun senaryosu Sadık Şendil’e aitken, yönetmen koltuğunda Ertem Eğilmez bulunmakta, yönetmen değilse yapımcı olarak filmde yer almaktadır. Bu ekibin Adile Naşit’i uygun gördüğü roller seyircinin tuttuğu, benimsediği rollerdir. Bu noktada seyirci beğenisi riske edilmek istenmediği için Adile Naşit’e farklı bir rol verilmemiş ya da verilememiştir.

Arzu Film, Adile Naşit imgesini öyle kalın ve belirgin çizgilerle oturtmuştur ki, 1970 ve 1980’li yıllarda Arzu Film dışındaki film şirketlerinin yapımcılığını üstlendiği filmlerde de aslında durum pek değişmemiştir. Bu filmlere de hızlıca bakabiliriz.

1975 yılında çekilen “İşte Hayat” filmi Adile Naşit’i Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde “En İyi Kadın Oyuncu Ödülü”ne taşır. Filmin yönetmenliğini Atıf Yılmaz üstlenmiş, senaryosunu Umur Bugay yazmış, yapımcılığını Selim Soydan yapmıştır. Gülşah Film yapımı olan bu filmde başrolleri Hüllya Koçyiğit ve Uğur Dündar oynarken, Adile Naşit, Koçyiğit’in (Ayşe) annesi Makbule rolündedir. Ayşe oyuncu olmak isteyen yoksul bir kızdır. Annesi Makbule ile bir plan yapıp televizyoncu Uğur Dündar’ı kaçırmaya karar verirler. Amaçları Uğur’un Ayşe’yi bir filmde oynatmasını sağlamaktır. Bu nedenle Ayşe ile uygunsuz fotoğraflarını çekerek Uğur’u tehdit ederler. Fotoğrafçı, Makbule’nin çektiği filmlerden Uğur’u tanıyınca polisler onu bulur. Film, döneminin gerçeklerine vurgu yapan bir toplu grev gösterisi sahnesiyle açılır. Pankartlar vs. dönemin sloganları ile doludur; insanlar “Faşistlere hıncımız var, devrimciler safa gelsin” şarkısını hep birlikte söylerler. Bu ilk plan bile kendi başına filmin bir sözünün olduğunu anlatmaktadır. Ta-



"İşte Hayat" setinde İhsan Yüce, Adile Naşit, Hülya Koçyiğit ve Uğur Dündar. (https://galeri13.uludagsozluk.com/710/iste-hayat_1776713.jpg)

kip eden planlarda da sınıf çelişkilerini ortaya koyan görüntüler yer alır; bir yanda hayatın sefasını süren zengin kesim, diğer tarafta işçiler, hamallar, emekçiler, köylüler görülür. Hemen ardından din simsarı cenaze kaldıracılarıyla gazeteci Uğur Dündar'ın söyleşisi yer alır. Adeta mevcut durumun, halkın sömürüye boyun eğmesinin nedenleri olarak kadercilik, inanç tacirleri ve cahillik işaret edilir. Film, Adile Naşit'in saf bir karakteri oynamadığı nadir filmlerdendir; zeki, uyanık ve kendi çıkarlarını gereği pragmatist davranabilen, hırslı ve üçkâğıtçı bir karakteri canlandırmıştır. Yine bir anne rolü oynasa da, belki de yönetmen Atıf Yılmaz'ın tasarrufuyla, seyircinin alıştığı rol kalıbının dışına çıkabilme fırsatı yakalamıştır. En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nün filmin başrol oyuncusu Hülya Koçyiğit yerine Adile Naşit'e verilmesi hem Naşit'in oyunculluğu, hem de film öykü-

sünde aslında başrol oyuncusundan daha stratejik bir yer işgal etmesinden kaynaklı olabilir. Pasif ya da diğer rolleri tamamlayıcı roller dışında farklı roller verildiğinde Adile Naşit'in oyunculuğu Altın Portakal'a kadar gidebilmiş ancak 57 yıllık yaşamı daha fazlasına müsaade etmemiştir.

Yine 1975 yılında çekilen "Bitirimler Sınıfı"nın yönetmenliğini Ülkü Erakalın yapmıştır, yapımcı şirketse Sezer Film'dir. Dönemin çocuk filmleri furyasının ürünü olan filmde başrolde Sezercik vardır. Filmde, Sezer ve arkadaşlarının maceraları anlatılır. Sezer, okulun en yaramaz öğrencisidir; okul müdürünü ve öğretmenlerini, yaptıkları yaramazlıklarla çileden çıkarır. Adile Naşit, filmde okulun hademesi Zehra'yı canlandırır. Kılık kıyafeti "Hababam Sınıfı"ndaki Hafize karakterine yakın olsa da "Bitirimler Sınıfı"ndaki Zehra çok daha gerçek bir tiptir, Hafize kadar karikatürize edilmiş değildir. Ancak bu filmde de çocukları çok seven, yalnız, her şeyini çocuklara adanmış, duygusal, neşeli, enerjik, gerektiğinde "bitirimler"ın işbirlikçisi, sürekli onları koruyup gözetten bir karakter rolündedir.

"Buyurun Cümbüşe" adlı filmse 1982 yılında Objektif Film adına Yavuz Yalınkılıç tarafından çekilmiştir. Mahallenin dürüst ve onurlu insanların kabadayılara karşı mücadelesini anlatan filmde Adile Naşit, Münir Özkul'un komşusu Pakize karakterini ilk defa dublajlı olarak canlandırmıştır. Pakize mahallede emekçi, fedakâr, neşeli, iyiliksever ve dünyası tertemiz bir kadındır. Kızıyla birlikte yaşamaktadır, kızı küçükken kocasını kaybetmiş bir duldur. Çalışmakta ve kızına bakmaktadır ancak neşesi, yüzündeki gülümsemesi eksik değildir; çalışmaya, yemek yapmaya, ev işine ve diğer her işe yetişmektedir. Hareketli, sevecen yapısıyla mahallenin önemli figürlerinden biri olarak filmde ön plandadır.

"Kocamın Nişanlısı" adlı video filmi 1986 yılında Sistem Film tarafından çekilmiş, yönetmenliğini Semih Evin yapmış, senaryosunu Sadık Şendil yazmıştır. Filmde Adile Naşit çapkın ve yaşlı bir kocanın önce sabırlı, cefakâr, sonradan intikam almayı kafasına koyan ve kazara hapse girdiğinde değişim geçiren eşini canlandırmaktadır. Naşit bu filmde, önceleri mazbut

bir ev kadınıyken, hapse düşmesiyle birlikte sokak ağzıyla konuşan, hapishane jargonuna hâkim bir kadına dönüşmüş, bu değişimi de gayet başarılı şekilde vermiştir.

* * *

Arzu Film ve diğer film şirketlerinin yapımcılığın üstlendiği, Adile Naşit'in rol aldığı pek çok film incelendiğinde sürekli benzer rolleri oynadığından Naşit'in ne yazık ki potansiyelini açığa çıkartma, yeteneğini farklı rollerde de gösterebilme olanağı bulamadığını tekrarlayabiliriz. Bu durum, daha önce değindiğimiz, kalıp tiplere oyunculuğunun katı sınırlarının aşılabilmesi ve yıldız/başrol oyuncularında dikkat çeken güzel/yakışıklı oyuncuların dışında diğer oyuncuların sanat geçmişleri ve yetenekleri ne olursa olsun değerlendirilemediği gerçeğini göstermektedir. Nitekim Adile Naşit pek çok filmde karakter değil "tiplere" oynayabilmiş, psikolojik/ruhsal derinlik, sahici hayata ilişkin birtakım karakteristik kişilik özelliklerini sergileyebilme şansı bulamamıştır. Ele aldığımız gibi, marjinal bazı tipler –evde kalmış kız, dul, deli, sağır, saf hademe vb.– dışında, genellikle sadece anne ya da hala gibi bir aile büyüğünü oynamış, bütün bu tiplerde "cinsiyetsizleştirilmiş", herhangi bir cinsel kimliği ve hayatı olmayan kadınları temsil etmiştir. Öte yandan bu durum, geleneksel sözlü kültür ve ortaoyununda olduğu gibi, Türk sinemasında "komik" olanın herhangi bir "araz" üzerinden tanımlanması durumunun sürmesinin de ifadesidir. Ortaoyununda şiveyle, herhangi bir engelle vb. alay edilip espri üretilebilmesi gibi, Yeşilçam da bu geleneği sürdürerek kişilerin kusurlu yanları ve yaşamlarındaki aksilikler ya da yetersizlikleri üzerinden komedi unsurları yaratabilmiştir. Kaldı ki, Adile Naşit'in babası Naşit Bey'in İbîş ya da Sürpik Dudu tiplmesini canlandırması gibi, Adile Naşit'in de sürekli belli tipleri canlandığı ve bu tiplerin marjinal konumları üzerinden komedi unsurları yarattığı söylenebilir. Ancak elbette bir farkla: Naşit Bey tuluat sınırları ve zamanın ön kabulleri dışında oynayacağı karakteri seçmekte özgürken, Adile Naşit sinemada bu şansı yeterince bulamamıştır.

YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİNDE BİR ANTİ-YILDIZ: ADİLE NAŞİT

Sinema literatüründe İngilizcedeki “famous”, “celebrity”, “star” gibi sözcüklerle kullanılan “yıldız”, Türkçede “sinema, tiyatro veya müzikhol sanatçısı, star; bir toplulukta, bir meslekte, üstün başarı gösteren kimse”¹ anlamlarına da gelmektedir. Şöhret/şöhretli, ünlü, meşhur gibi birbirine yakın anlamlar içeren sözcüklerle, onları da kapsayacak biçimde kullanılır.

Yıldız sözcüğünün “aurasını” oluşturan “şöhret”in kökeni irdelendiğindeyse değişik bulgulara rastlanır. Şöhret adlı kitabında Rojek, bu sözcüğün epistemolojik serüvenine ilişkin önemli açılımlarda bulunur. Rojek’e göre, günümüzde şöhretlere genellikle Tanrı’ya yakıştırılan özellikler atfedilse de aslında şöhret sözcüğünün modern anlamı tanrıların gözden düşüşü ve ardından demokratik-seküler toplumların yükselişinden kaynaklanır. Ortaçağ’da insanın teba, kul, toprak kölesi statüsünden modern çağda kapitalizmle birlikte yurttaş statüsüne geçişiyle birlikte hayatın her alanında bireyin öne çıkması eğilimi güçlenir ve Rojek’in deyimiyle, kişisel tarzı biçimsel demokratik eşitliğin panzehiri olarak geliştiren bir toplum olan kamusal toplumun yükselişinin bir sonucu olarak topluma sunulan yüzün önemi giderek artar. (Rojek 2003: 11)

1 <https://sozluk.gov.tr/?kelime=yildiz>

Şöhret² sözcüğünün kökenini Rojek şöyle anlatır:

Sözcüğün Latince kökü, hem “ün” hem de “kalabalıklaşma” yan anlamlarına sahip “celebrem”dir. Ayrıca “çabuk/kısa ömürlü” (swift) anlamına gelen İngilizce “celerity” sözcüğünün türediği bir başka Latince sözcük olan “celere” ile de bağlantısı vardır. Sözcüğün Latinedeki kökleri, sahip olduğu farklılıkla öne çıkan bir kişi ve şöhretin belirleyici özelliğinin gelip geçicilik olduğu bir toplumsal yapı arasındaki ilişkiye işaret eder. Fransızcadaki “toplumda çok tanınan” anlamına gelen “celebre” sözcüğü de benzer yan anlamlar taşır. Bunlara ek olarak bu Fransızca sözcük, dinin ve saray toplumunun sınırları ötesinde ortaya çıkan şöhret temsillerini de akla getirir. Tek kelimeyle şöhreti, topluma bağlar, insan duyguları söz konusu olduğunda piyasanın gelgeç, değişken bir niteliği olduğunu doğrular. (Rojek 2003: 12)

Yıldız olgusunun, toplumsal gerçeklikle ve o gerçekliğin kurgusal alanda yeniden üretilmesiyle çeşitli ilişkileri vardır. Raymond Durnat, konuya tarihsel açıdan yaklaşarak, bir ulusun toplumsal tarihinin sinema yıldızlarıyla yazılabileceğini belirtir (Akt. Dyer 1986: 6). İlk bakışta abartılı bir değerlendirme gibi görünse de modernleşme/kentleşmenin ya da uluslaşmanın izlerini “yıldızlar” olgusunda sürmek gerçekten de mümkündür. Örneğin Seçil Büker de “Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor” başlıklı makalesinde, tam da bu mantıktan hareketle, Türk sinemasında 1960 öncesi seçkinlerinin Greta Garbo’su sayılan Cahide Sonku’nun, bir bakıma 1960’tan sonra iç göçün ürünü olan yeni kentlilerin yıldızı haline gelen “kara kız” Türkan Şoray’ın tam karşıtı olduğu düşüncesini geliştirerek, değişen ideolojik havayla bu iki yıldızın yükselişi arasında paralellikler üzerinde durur. (Büker 2003: 159)

2 Şöhret, Arapça kökenli bir sözcüktür. Arapça belirme, tanınma anlamına gelen “şuhra” sözcüğünden türemiştir. Türkçede genellikle “şöhret/şöhretli” yerine “ün/ünlü” sözcükleri kullanılır. Ben kitapta, Rojek’in kitabının başlığı da *Şöhret* olduğundan (kitabın özgün adı *Celebrity*’dir), konuyu bazı kısımlarda bu sözcüğü kullanmayı tercih ederek işledim, sözcüğün “aurasından” yararlanmaya çalıştım.

Yıldız sistemini, sinemanın endüstrileşmesinin hem nedeni, hem de sonucu olarak ele alabiliriz. Sinemanın endüstrileşmesinin erken dönemlerinde bazı oyuncuların seyirciyle kurdukları stratejik bağlar, onları seyirciler için olduğu kadar yapımcılar için de vazgeçilmez kılmış, bu vazgeçilmezlik sinemanın giderek artan ticari başarısını getirmiştir. Bu açıdan da yıldız sistemi çok yönlü olarak ele alınıp değerlendirilmesi gereken bir olgudur. Biz de bu bölümde yıldız olgusunu ve sistemini çeşitli yönleriyle değerlendirerek sinema tarihindeki gelişiminin izleri sürmeye çalışacak, Yeşilçam sinemasındaki özgün gelişimi üzerinde durarak Adile Naşit örneğinden yola çıkarak Yeşilçam yıldız sistemine eleştirel bir yaklaşım geliştirmeye çalışacağız.



Adile Naşit, Muammer Karaca Tiyatrosu'nda oynadığı dönemde ünlü oyuncu Heyecan Başaran'ın taklidini yaparken. (İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi)

Sinemada yıldız imgesi

Yıldız, gerçek bir insan değil, daha çok bir imajdır. Bu imaj kurgusal, dolayısıyla yapay bir üretilmiştir ve seyircide gerçeklik yanılsaması yaratır. Yıldızın imajı bir anlamda onun seyirciye sunulan yüzüdür ve bu yüzü yaratmak, seyircide hayranlık uyandırmak, hafızasında kalıcı kılmak bir ekip çalışmasını gerektirir. Yıldız imajının arkasında bedeniyle yıldızın kendisi, imajı sürekli yeniden üretmek ve canlı tutmakla sorumlu olan bir ekip vardır. O halde, gerçeği olduğundan farklı gösterme ve gerçeğin görüldüğü gibi olduğuna inandırma sanatı olan imaj yaratımı açısından yıldızın değerlendirmesini yaparak, yıldız-

seyirci ilişkisine; bir arzu nesnesi olarak konumlandırılması itibariyle toplumsal cinsiyet rolleri açısından yıldız olgusuna daha yakından bakalım.

Kurgusal bir ürün olarak yıldız ve imajı

Yıldız olgusu her şeyden önce kapitalist toplumun bir ürünüdür ve elbette sinemanın endüstrileşme safhasında ortaya çıkan ve basın-yayından başlamak üzere, sinemayla at başı gelişen kitle iletişim araçlarının varlığını şart kılan bir olgudur. Yıldız, aynı zamanda toplumun sosyal, kültürel, hatta psikolojik ihtiyaçlarının bir ürünü ve göstergesidir. Yıldız imajı, yapımcılar tarafından hedef kitlenin ihtiyaçları doğrultusunda yaratılan bir idol/kimlik olarak seyirciye sunulur.

Kapitalizm, yıldızı endüstriyel bir meta biçiminde kurgular ve sunar. Bu açıdan ele alındığında, yıldızların belli bir standartta üretiminin ve tüketiminin tamamen piyasanın arz-talep yasasına göre gerçekleştiği görülür. Dolayısıyla yıldızın üretilen ve tüketilen bir meta olarak sunumu, toplumun “modern” olma özellikleriyle de ilintilidir. Modern toplum, kapitalist üretim tarzına sahip toplumdur ve tüm meta üretimi arz-talep ortamında karşılıklı olarak bağımlılık ilişkisi içindedir ki, Jeanniere, “modern”i “kendinden söz edilen ve satılan her şey” olarak tanımlamaktadır (Akt. Yüksel 2001: 24). Yıldızlar da ancak talep gördükleri oranda var olabilir, aksi halde kitle tarafından yok sayılırlar.

Yıldız, beğenildiği süreç içinde zirvede kalır. Bu yüzden, imgesi ile imgesinin çağrıştırdıkları gözden geçirildiğinde vaat ettiklerine ve temsil ettiklerine odaklanarak birlikte yorumlanmalıdır. Yıldızların sinema endüstrisinin işleyişinin vazgeçilmez ögesi olarak var olma nedenleri ve var edilme biçimleri kolektif bir arzunun sonucu olarak yorumlanabilir. (Kırel 2010: 63-64)

Şüphesiz yıldız olgusu da zaman içinde değişime uğramıştır. Klasik sinemada yıldızlar güzellik ölçütleri ya da karizma-

tik kimlik temsilleriyle sıradan insandan farklı, gizemlilik haresiyle çevrili ilahî bir konumda sunulur. Televizyonun ege-menliğinin hüküm sürdüğü günümüzdeyse bu yaklaşım değiş-miş, televizyon içerikleri gündelik yaşamın parçası haline gel-miştir. Artık televizyon görüntüsüyle kendi bedenimiz ve etra-fımızdaki bütün evren bir kontrol ekranı haline gelmiştir. Gö-rüntü medeniyetinin gündelik hayatımızı işgal ettiği bu dönem aynı zamanda sıradan insanın tarih sahnesinde yükseldiği dö-nem olmuştur. “Gözetleme evleri” tarzı programlar aracılığıyla sıradan insanlar, geçici ya da anlık da olsa yıldızlık konumuna ulaşmaktadır (İmançer, Bilis, Yılmaz 2006: 102). Kaldı ki, sade-ce televizyon değil, iletişim ve bilişim devriminin sağladığı ge-lişmeler sayesinde sosyal medya da Youtube, Instagram vb. fe-nomenleri yaratmakta, kendi yıldızlarını sürekli üretmekte ve bir yandan da tüketmektedir. Günümüzde şöhretin sıradanlaş-ması gibi bir durum yaşanmaktadır adeta.

Tam bu noktada Rojek’in farklı bir önermesi söz konusu: Ro-jek, atfedilmiş şöhretin sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış bütün bi-çimleri için “şöhretimsi” sözcüğünü önerir. Şöhretimsileri şöh-retlerden ayırır, çünkü şöhretler genellikle toplum içinde daha uzun ömürlü ve kalıcı oldukları halde şöhretimsiler, sahnelen-miş sahiçilik ve kitle iletişimi çerçevesinde düzenlenen kültür-lerin aksesuarlarıdır. Piyango talihlileri, bir kerelik “mucize” yaratanlar, spor sahalarında çırılçıplak soyunanlar, bir defalık kahramanlar, toplumdaki saygın kişilerin sevgilileri vb. bir gün için medyanın ilgisini üzerlerinde toplayan ve ertesi gün unu-tulan şöhretimsilere örnek olarak verilebilir. Anlık bir ün ka-zanmak ve sonra da halkın bilincinden hızla silinmek şöhre-timsilerin doğasında vardır. Yavaş yavaş gözden düşmek, şöh-retimsi statüsünün kaçınılmaz kaderidir ancak istisnai durum-larda kimi şöhretimsiler bir derece uzun ömürlülük elde edebi-lirler. Şöhretin *kitsch*³ kültürünün bir sonucu olarak ortaya çık-ması konusundaysa Rojek, *kitsch* kültürünün, uydurulmuş ye-niliklerin ve medya tarafından düzenlenmiş planlı sansasyon-

3 *Kitsch*, var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak, ifade et-mek için kullanılan Almanca bir terimdir.

ların etkilerinin, normatif düzenin uzlaşmalarını oluşturduğu bir kültür olduğunu belirtir. Kitsch kültür, kültürel kimlik ve etkileşimin inşa edilmiş doğasını, normatif toplumsal karşılaşmaların bir *a priori*'si olarak saptayarak, gerçekliği üstü örtük biçimde inkâr eder ve şöhretimsileri doğal olarak yaratır. (Rojek 2003: 23-26)

Daniel Boorstin, 1964'te yayımlanan *Image* isimli kitabında yıldızı, sahte bir olay olarak niteler. Onlar, yalnızca tüketim nesnesi olmadıkları gibi, gerçek ya da anlamlı da değildir. Yeteneği ya da kendine özgü bir üstünlüğü olmasa da yıldız, ünlüdür. Ünlü olmak, örneğin, saçma farklılıkların görünüşünün pazarlanmasıdır. İlan edilmiş ve sunumu yapılmış ticari bir markadır. Yani yıldızların marka değeri vardır. (Akt. Dyer 1986). Bu noktada akla Baudrillard'ın ünlü simülasyon kuramı gelmektedir. Kaldı ki, Baudrillard'ın bu kuramı ortaya koymasının üzerinden geçen zamanın, simülasyon ve gerçeklik arasındaki çizgiyi daha da silikleştirdiğini söyleyebiliriz. Baudrillard'a göre, simülasyon dünyanın her yerindedir ve artık gerçeklik tartışmalıdır (Baudrillard 2011). Bu bağlamda yıldızlar söz konusu olduğunda, gerçek benlik yoktur ve topluma sunulan imaj tamamen kurgusal bir yaratımdır. İzleyicilerin yıldızla kurdukları bağlar hayalî ilişkilere dayalıdır.

Yıldız imajına dair araştırmaların hemen hepsinde medyanın öneminin altı çizilir. Çünkü, söz etmeye çalıştığımız gibi, yıldızın hayranlarıyla ilişkisi reel bir ilişki olmayıp, temsil aracılığıyla gerçekleşir. Bu temsili, kitle iletişim araçları yani medya sağlar. Dolayısıyla imajı hedeflemeyen amaç dışı karşılaşmalar, hayranları çoğunlukla hayal kırıklığına uğratar. Şöhretin topluma sunulan yüzü, her zaman gerçekle uyuşmayabilir. "Sahne, ekran, sesli iletişim ve basılı kültür, şöhret kültürünün çeşitli ifade tarzlarını ifade eden başlıca kurumsal düzeneklerdir. Bunların her biri şöhretle izleyici arasındaki uzaklığı önkoşul olarak görür. Aslında şöhret kültürü, baskın biçimde bir yüzey-sel ilişkiler kültürüdür." (Rojek 2003: 51) Bu soyut ve hayalî ilişkinin içeriğiye ticari çıkarların gereklerine göre biçimlenir. Yıldızlar, toplumun bilinçaltı arzularının ifadesi olduğu kadar,

yıldızın imajı da toplumun popüler kültür tarafından kışkırtılmış olan bu arzu ve fantezilerinden izler taşır.

Seküler seyircinin tapınma nesnesi: Yıldız

Yıldız ve seyirci ilişkisinde ve toplumun yıldızı tanımlama biçiminde, dinsel alana ait kutsallaştırma, tapınma gibi davranış ritüellerinin izlerini bulabiliriz. Çünkü toplumsal bir olgu olarak kökenleri eski çağların başlarına kadar götürülebilir. Seyircinin, yıldıza hayranlık ve bağlılığının tapınma biçimine varması, aşırı duygusal bağımlılıklar, yıldızla karşılaşıldığında kendinden geçme, bayılma gibi davranışlar yüksek düzeyde özdeşleşme durumuna dönüştüğünde hayranın, yıldıza benzetmek için estetik ameliyat olmasına kadar varabilmektedir. Kimi hayranlar yıldızların Tanrı benzeri insanüstü özellikleri olduğunu varsaymakta, onları idol, mit ya da olağanüstü varlıklar gibi kurgulamaktadır. Seyirci, yıldızın şahsında gerçek hayatın zorluklarından kaçarak, kendini onun başarılarıyla özdeşleştirerek arzularını tatmin etmek istemekte ancak arzuları doyumsuz kalmaya mahkûm olduğundan hayranlık kolayca nefret ilişkisine dönüşebilmektedir. Nitekim hayran olunan ve patolojik bir hayalî ilişki kurulan yıldız öldürme, saldırıda bulunma gibi örnekler sıkça yaşanır.

Seküler toplumda kutsal, örgütlü dinsel inanç yan anlamını yitirir ve kült tapınma nesnelere dönüşmüş medya şöhretlerine bağlı hale gelir. Büyü, genellikle şöhretle bağdaştırılır ve şöhrete sıklıkla hastaları iyileştirme ve geleceği görme güçleri atfedilir. Rock konserlerinin dinleyicilerde yarattığı esriklik ve kendinden geçme hali, kimi büyü ayinleriyle karşılaştırılabilir. (Rojek 2003: 57)

Rojek'in de vurguladığı büyülü dünya, sinemanın pırıltılı ve göz alıcı dünyasıyla gerçekten de bazı benzerlikler gösterir ve daha fazla özdeşleşir. Büyünün esrik ve sağaltıcı güçler içerdiği, başka bir dünyanın kapılarını açtığı, bu dünyada –tıpkı Hollywood gibi– her şeyin olanaklı olduğu, insana sınırsız bir öz-

gürlük ve güç bahşedildiği doğrudur. Ne de olsa sinema da dinsel alan gibi, insanüstü ve düşle gerçek arasındaki engellerin kalktığı bir bilinçaltı alanı olarak tanımlanabilir. Din bir yandan toplum için hedef ve birlik yaratacak bir kutsallıklar alanı yaratırken, diğer yandan da toplu coşkunluk için bir çıkış yolu sunar. Toplumsal bir kendinden geçme, kendinden vazgeçme, kutsal ve insanüstü/ötesi bir ideale bağlanma durumu yaşanır. Popüler kültürün yarattığı dev ikonlar karşısında yaşananlar da benzerdir; sıradan insanın Michael Jackson, Elvis Presley, Elizabeth Taylor, John Lennon, James Dean gibi büyük yıldızlar karşısındaki durumu böyledir.

Dinsel pratik ve şöhret kültürleri arasında dikkate değer kısmi yakınlaşmalar olduğu hipotezini güçlendiren çok sayıda çarpıcı örnek bulabiliriz. Seküler toplumda hayranlar, şöhret kültürünün kendilerine ait yadigarlarını toplama yarışındadır. Hollywood'un ilk günlerinden beri hayranların, film yıldızlarından kullandıkları sabunu, çiğnedikleri sakızı, sigara izmaritlerini, rujlarını sildikleri mendilleri, hatta bahçelerinden bir tutam çimen istedikleri görülür. Hayranlar şöhretlerden tercihen kendilerine yazılmış "kişisel" bir mesaj da içeren imzalı notlar ve fotoğraflar almak için can atarlar. Şöhretlerin evleri birer tapınak gibi korunur ya da bunlar satışa sunulduğunda, şöhretle bağdaştırıldığı için değerleri artar. Örneğin Elvis Presley'in Tennessee'deki evine gitmek bugün bile hayranları için hac yolculuğuna benzer; burayı yılda 750.000 kişinin ziyaret etmesi gerçekten dikkate değerdir ki bu rakam, Beyaz Saray'ın toplam ziyaretçi sayısını rahatlıkla gölgede bırakmaktadır. Kaldı ki şöhretin metalaşmasına ölüm bile engel olamaz. Hollywood'un pek çok yıldızının son istirahatgâhı olan "Forever Hollywood" (Sonsuza Dek Hollywood) mezarlığında astronomik rakamlarla yerler satın alınabilmektedir. Mezardan toprak almak, çalınan mezar taşları, hatta Charlie Chaplin'in cesedinin çalınması, karşılığında fidye istenmesi ve şöhretlerin öldüğüne inanılmaması gibi durumlar sıklıkla yaşanır. (Rojek 2003: 62-65)

Benzer bir mantıkla, Neal Gabler de kendini Tanrı'ya adanmakla şöhrete tapınmak arasında bir "ahlâki eşdeğerlilik" ol-

duğunu iddia ederek şöhret kültürünün, din ve büyü'nün geri çekilmesine seküler toplumun yanıtı olduğunu öne sürer (Akt. Rojek 2003: 62). Şöhretin, Batı'da "Tanrı sonrası" seküler toplumda tanınma ve aidiyetin örgütlenmesinde başlıca dayanaklardan biri olduğu görülmektedir. Kaldı ki din de şöhret mekânizmalarını kullanır.

Şöhret kültürü, doğası gereği şişkinleşme eğilimindedir. Çünkü her zaman daha büyük ve daha parlak olma yönünde baskı vardır. Örgütlü dinin kendisi de bu eğilime yenik düşmüştür. Papa II. Jean Paul 1995'te 276 kişiyi azizlik mertebesine yükseltmiş, 768 kişiyi de kutsamıştı. Bu, yirminci yüzyıl papalarının tümünün kutsadığı insanların sayısından daha fazladır. II. Jean Paul'un uçağından indikten sonra toprağı öpme ritüelini aksatmaksızın yaptığı dünya turlarında, kitlesel yürüyüşleri ve canlı televizyon bağlantılarının sahnelenmiş sahiciliğinde, Hollywood'un ve rock endüstrisinin şöhreti kamuya sunmak için incelikle tasarladığı araçların ve oyunların pek çoğunun ödünç alınıp kullanıldığı açıkça görülür. (Rojek 2003: 103)

Rojek, sonuç itibariyle şöhret kültürünün, dinin yerini alamayacağını, şöhret kültürünün daha çok, dinsel tanınma ve aidiyet süreçlerinin günümüzde harekete geçirildiğı ortam olduğunu belirtir. Günümüzde benliğin kamusal yaşama sunulmasında "izlenim yönetimi"nin senaryolarını, suflerlerini ve yardımcı araç gerecini sunma konusunda şöhret kültürünün belki de tek rakibi aile olmaktadır. (2003: 103)

Seçil Büker ise yıldızları "iktidarsız seçkinler" olarak tanımlar. Belli bir kişinin geniş bir kitlede koşulsuz hayranlık ve çekicilik uyandırması sonucu sahip olduğu etki alanı onu seçkinleştirip biricik kılarken, bu sürecin bir iktidara dönüşmediğı de ortadadır. Kurumsal iktidara sahip değildir ama buna sahip olanlardan daha muktedirdir, çünkü izleyici ona tutulmuştur (Büker 2003: 161). Büker, ayrıca kültür endüstrisi yaklaşımının tersine sistemi yadsınamakla birlikte, seyirci ve seyircinin seçimlerini daha merkezî bir yere koyarak, sistemin sadece adayları sunduğunu ve seçimi seyircinin yaptığını belirtir. (2003: 161)



Adile Naşit'in gardırobundan (Bülent Kızır arşivi)

Yıldız sistemi ele alındığında, bu sistemin varlığını sürdürebilmesinin temel koşulunun seyirci/kitle ile kurduğu bağlar olduğu rahatlıkla görülür. Bu bağların, kimi zirveye yerleşmiş yıldızlar açısından “çelikten” olduğu düşünülse de bunlar için “pamuk ipliği” deyiimi daha doğrudur. Yıldız, seyircinin duygusal ihtiyaçlarını karşılayabildiği, düşlerini temsil edebildiği ölçüde yıldızdır. Hem seyircinin kendisiyle özdeşleşmesine imkân verecek, onun kendilerinden biri olduğunu düşündürecek hem

de yıldızı, insan üstü, sıra dışı, herkesten farklı bir yere taşıyacak olan şey seyirciyle aradaki mesafedir. Bu mesafenin korunması, bir ekip ve strateji işidir. “Yani yıldızlar hem gökyüzünde yalnız gezmeli hem de seyircisine çok yakın durabilme, onlardan biri olduğunu hatırlatabilme becerisine sahip olabilmelidirler.” (Kirel 2005: 75)

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından yıldız

Sinema endüstrisinde yıldız olabilmek için yetenek kadar –hatta belki ondan da fazla– fiziksel çekicilik de önemlidir. Yıldız erkekse yakışıklı, kadınsa güzel olmak zorundadır; istisnalar genel kuralı bozmaz. Kuşkusuz her çağda güzellik, fiziksel çekicilik ölçüleri de değişir ancak değişmeyen, toplumun yıldızlaştırdığı kişilere aynı zamanda bir arzu nesnesi olma konumunu da yüklediği gerçeğidir. Yıldız, yapay imaj üretimi ve nesneleştirmenin endüstriyel hale gelmesi itibariyle, iktidarın

insanı “şeyleştirmesine”, seyir nesnesi haline getirmesine, insanı toplumun sıradan üyeleri arasından çekip alarak ilahlaştırırken gösteri toplumunun kölesi haline getirmesine verilebilecek en güzel örnektir.

Yıldız, biyopolitika⁴ kavramı bağlamında düşünüldüğünde, “biyo” üzerinde yürütülen politikaların insanın ruhuna, bedene en ayrıntılı ve incelikli şekilde uygulanması, insanın maske, kişisel ruhun bir hiç haline getirilmesidir. Kadın bedeni çok daha fazla böyle değerlendirilir. Kadın yıldız, bedeninin tüm öğeleriyle bireylerin değil toplumun kullanımına açık bir arzu nesnesi olarak gösterilir, sergilenir, yapılır, bozulur ve yeniden üretilir.

Baudrillard da (1997) konuya kitle iletişim araçlarının ürettiği gerçeklik açısından yaklaşır. Günümüz tüketim kültüründe model alınan yıldızlar farklılaştırılmış cinsiyet kalıpları içinde aynı zamanda tüketimi düzenleme işlevi de görür. İdeolojisi tüketimin gereklerine göre düzenlenen kitle iletişim araçlarında yer alan eril model rekabetçi, seçici erdemi simgeler. Dişil modelse kadının kendi kendisinden hoşlanması ve narsistik kendine ilgiyi telkin eder. Bu bağlamda yıldızlar örnek resimler olarak toplumun arzu ve ihtiyaçlarına uygun rol tanımları içinde imajlarını kurarken, aynı zamanda ekonomik bir işlevi de yerine getirirler (Akt. İmançer, Bilis, Yılmaz 2006: 112). Özellikle kapitalizmle birlikte doğanın dönüştürülmesi ve metalaştırılması süreci, kadın bedeninin de doğasını değiştirmiş ve metalaştırmıştır. “Güzellik” uğruna her türlü cerrahi ve kimyasal işlemle kadın bedeni, tüketim kültürünün arzu nesnesi haline getirilmiş ve fetişleştirilmiştir. Yıldız, diğer kadın karakterlerden farklı olarak tüm arzuların, çelişkilerin ve

4 Biyopolitika tıpkı bir salgın gibi, ötenaziden ırkçılığa, kürtaj ve öjeni tartışmalarından güvenlik mekanizmalarına, cinsellik ve toplumsal cinsiyet rollerinden sağlık ve eğitim politikalarına, gen araştırmalarından, borçlandırma stratejilerine, maddi olmayan emek ve esnek çalışma rejimlerinden, mülteci ve göç sorununa kadar birçok alana bulaşmıştır. Ne kadar farklılık arz ederse etsin, tüm bu bulaşma alanlarının buluşma noktasıysa Michel Foucault’dur. Bunun nedeniyse Foucault’nun biyopolitik ufkunun çok boyutluluğudur. Bkz. Kartal, 2017, s.7-8.

kavgaların merkezindedir; elde edilmek istenen, uğruna sahip-lik savaşı verilen, “en güzel”, “en masum”, “en seksi” gibi sıfat-larla erkeği ya da erkekte temsilini bulan arzuları en etkili ha-rekete geçirendir. Popüler kültür, kadın bedenini sadece sey-redilen, gösterilen, sunulan bir konuma indirger; kadın bedeni her vesileyle teşhir edilir. Yıldız, biraz da bedenidir ve yaratılan imaj, beden politikalarının en billurlaşmış halini ifade eder. Si-nemada kadın bedeni, kadrajda öteki karakterlerin ve seyirci-nin bakış açılarının odak noktasına yerleştirilmekte, böylelik-le bakan değil bakılan olarak konumlandırılmakta, seyir/arzu nesnesi olarak inşa edilmektedir.

Kadın, hadım edilme kompleksini de açığa çıkaran figürdür. Erkek bilinçdışının bu endişeden kurtulması için iki yolu var-dır: Birincisi, suçlu nesnenin (kadının) değersizleştirilmesi, ce-zalandırılması ya da kurtarılması; ikincisi onun yerine fetiş nesneyi koymak ya da doğrudan onu fetişe dönüştürmek (Mul-vey 2008: 248). Mulvey’in ilk olarak 1975’te bir konferansta or-taya attığı bu görüşün hâlâ geçerliliğini koruduğunu belirtmek mümkündür. Hatta günümüzde kadın bedeninin bir arzu nes-nesi olarak sunulmasına dönük “sektör” geçmişe göre çok daha çeşitlenip gelişmiş, kadın bedeninin teşhiri meşrulaştırılmıştır. Filmlerin dünyasında, erkek fantezilerinin gerçek hayatta ol-duğundan çok daha fazla yer tuttuğu gözetilirse, kadın bedeni-nin “erkek dünyası”na sunumu hem boyut kazanmakta, hem de oldukça önemli bir ideolojik işlev görmektedir. Sinema en-düstrisinin yarattığı kadın yıldız, erkek seyircinin istediği, ar-zuladığı, beğendiği kadını simgelerken kadın seyirci açısından da bir ölçüt, model ve öykünme nesnesi olabilmektedir.

Film içeriklerinde kadın yıldızlar, erkeğin kurtarıcı ve sahip konumunu pekiştirmek üzere erkeğin bakışının kendi üzerle-rinde olduğunu bilerek, hatta böyle olması gerektiğini gösterir-cesine bedenlerini seyir nesnesi olarak sergilerler. Erkek, hay-ranlıkla kadını seyrederek, kadın da kendi seyredilişini seyrederek. Zira “kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır” (Berger’den akt. İmançer vd. 2006: 112). Dolayısıyla kadının bakış açısı da ataerkil toplumun değerlerine uygun hale getiri-

lir. Hem karşısındakini hem de kendini erkeğin bakış açısıyla değerlendiren, kadın bedenine dair fetişi sağlamlaştırır. Aynı zamanda da bu, oyuncunun kendi yıldızlık imajını yeniden kurarak, tasdik etmesi anlamına gelir. (İmançer vd. 2006: 112)

* * *

Yeşilçam'ın melodram türündeki filmlerinde yer alan kadın imgeleri incelendiğinde kadın temsillerinin egemen erkek iktidar söylemine biat eden konumları dikkat çeker. Kadınlar bu dönemde hatırı sayılır bir görünürlük kazansa da kendileri gibi değil erkek sinema sektörünün ve erkek seyircinin istediği gibi görünür, sorunları beyazperdeye taşınamaz, sesi duyulamaz. İlerleyen bölümlerde de değineceğimiz gibi, çocuk yaşta sinemaya atılmış kadın yıldızların ne kendilerine, ne de toplumdaki diğer kadınlara yönelik bilinç düzeyleri yeterli değildir. Kendi sesleri, itirazları, farkındalıkları olmadığı için deyim yerindeyse kendilerinden ne isteniyorsa onu yapmış, kadının mevcut olumsuz durumunu pekiştiren bir rol oynamışlardır.

Öte yandan Yeşilçam'da toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadın yıldızların beyazperdede temsil ettikleri kadın tiplemelelerinin de bir gelişim süreci vardır. Bu sürece kısaca baktığımızda 1950'li yıllarda kadın yıldızların dönem filmlerinde fedakâr anne, el değmemiş sevgili ya da baştan çıkaran kadın rollerinde, iyi ya da kötü kadın şeklinde tek boyutlu ele alındığını; 1960'lı yıllardaysa yeni anayasanın da sağladığı özgürlükler ortamında kadın temsili kısmen de olsa değişmeye başladığını, kadının tek boyutlu temsili sürse de köydeki kadın gerçeği ve sorunları, kadın cinselliği, kadının üzerindeki baskılar gibi konuların da filmlerde işlenmeye başladığını görürüz. 1970'lere gelindiğindeyse sinema sektörünün yaşadığı kriz, Yeşilçam'da önce kadını vurur. Özellikle 1970'li yılların sonlarına doğru Yeşilçam'ın seks filmlerine yönelmesi, filmlerde erotizm dozunun artması, kadın bedeninin tamamen cinsel haz nesnesine dönüştürülmesi, porno filmlerinde sadece bedenleriyle var olan adsız kadın yıldızlar yaratır. Kaldı ki, bu temsil biçimi sonraki yıllarda film konusunun gereği olarak değil de çıplak şekilde beden seyri su-

nan ve cinsel haz nesnesine dönüşmüş ve piyasa tarafından da belli bir değer atfedilen Banu Alkan, Ahu Tuğba gibi kendi yıldızlarını yaratacaktır.

Özellikle 70'li yılların ortalarından başlayarak mevcut kalıpların dışına çıkıldığı ve iyi kadın tipini temsil eden masum kızların soyunduğu görülür. Kadının kişiliğinin yok edildiği ve vücudunun bir nesne olarak erkeklere sunulduğu bu filmlerde, erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını kişiliği ve bedeniyle yöneterek, hatta örseleyerek ortaya koyar. (Özkan 2012: 80)

Yeşilçam'da kadın temsiliinde yaşanan bu yeni "açılım", diğer kadın yıldızları da etkileyecek, eski yıldızlar da filmlerde öpüşmeye, yatağa girmeye, sevişmeye başlayacaklardır. Yıldız kadın oyuncuların soyunmaya başlamalarıyla, iyi ve kötü kadın şeklindeki ayrı ayrı temsillerin yerini, iyi ve kötü özellikleri birlikte barındıran kadın temsilleri alacaktır.

Kısacası, kadın yıldız, seyirci nezdinde her türlü baskıdan kurtulmuş, özgür ve ulaşılmaz görünse de aslında hem bedeni ve yaşamının kamuya açık bir metalaşmaya uğratılması, hem de sek-

törün beklediği tüm ödevleri yerine getirme zorunluluğu nedeniyle sıradan kadına göre çok daha baskı altında ve psikolojik, maddi bağımlılık ilişkileri içindedir. Kadın yıldız, hem özel yaşamında hem de canlandırdığı kadın tiplerini itibarıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürmesi ve meşrulaştırılması sürecinin taşıyıcısı durumundadır. Yıldız, toplumsal cinsiyet eşitsizliği düzeninin "yıldızlık" sunağındaki kurbanı gibidir.



Adile Naşit popüler olmasıyla birlikte, ne yazık ki, sinemada belli bir rolle ve imajla sınırlandırılmıştır. (Bülent Kızır arşivi)

Tarihsel bağlamda yıldız sisteminin ortaya çıkışı ve yükselişi: Hollywood örneği

Yıldız sisteminin dünya sinemasındaki orijinini tespit etmek açısından bir gerçeğe vurgu yapmakta yarar var: Sinemada yıldız yaratma yöntemi ilk olarak Hollywood'da değil İtalya'da kullanılmıştır. Sinema tarihçisi ve eleştirmen Ağâh Özgüç, –her ne kadar Hollywood ile anılsa da– yıldız sisteminin Birinci Dünya Savaşı'nın sürüp gittiği yıllarda ilk kez İtalya'da doğduğunu, Amerikan sinemasındaysa “Hollywood usulü sistem”le önlenemeyen bir tırmanışa geçtiğini belirtir. Hollywood yıldız sistemi giderek tüm ulusal sinemalara egemen olmuş ve “Amerikan yıldızcılığı” sinemada “çağdaş mitoloji”yi yaratmıştır. Başlangıçta kadın oyuncular üzerine kurulan İtalyan sineması Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli ve Maria Jacobini'yle “yıldızcılık saltanatı”nı ancak on yıl kadar sürdürebilmiş, daha sonra bu tarzı Hollywood sineması devralmıştır (Özgüç 1988: 9-10). Sinema tarihinin dönüm noktası olan 1930 yılında sinema sesli hale geldiğinde, bir önceki on yıl boyunca yaşanan bunalım sürecinin sonucu olarak bu dönemde İtalya'da film maliyetlerinin fazlasıyla arttığı, Amerikan sinemasının giderek yayıldığı ve sinema seyircisinin İtalyan film yıldızları yerine artık Amerikan yıldızları perdede görmeyi tercih ettiği görülmüştür. “Birinci Dünya Savaşı öncesi İtalyan film endüstrisi Fransız, Alman ve Amerikalılarla rekabet edecek güçteyken, söz konusu savaşın bitimiyle dünyada Amerikan Sineması'nın gücü hissedilmeye” başlanmıştır (Önbayrak 2014: 191-192). Dolayısıyla yıldız sistemi, esas olarak Birinci Dünya Savaşı'nda yer almadığı için endüstriyel gelişimini tamamlayarak kendini koruyan Amerikan sinemasında parlamış ve sistemli hale gelmiştir.

Hollywood sineması her şeyden önce kapitalist bir “işletme”dir; öncelikli amacı para kazanmaktır. Kâr sağlamak için başvurduğu yöntemler ve bu yöntemlerin sürekli yenilenmesiyle, Hollywood sineması büyük bir ağ haline gelmiştir. Yüz yılı aşan tarihsel süreçte farklı evrelerden geçmiş, bu evreler estetik anlamda farklılıklar göstermekle birlikte içinden geçtiği

tarihî dönem içerisinde var olan kültürel ve sosyal dinamiklerden etkilenmiştir. 1929 Büyük Bunalımı'nın ve sese geçişin getirdiği sorunların çözümünden sonra "Hollywood stüdyo sistemi" olarak adlandırılan dönem başlamış ve 1940'ların sonuna kadar filmler kitlesel olarak üretilip tüketilmiş, yapım-dağıtım-gösterim alanında dikey olarak bütünleşen şirketler pazara hâkim olmuştur. Hollywood'un altın çağı olarak da bilinen bu dönemde endüstrinin örgütlenme biçimi Hollywood sinemasının başarısında belirleyici olmuştur. (Çetin 2014: 204)

Hollywood filmleri, yapılandırılmış güçlü bir stüdyo sistemiyle üretilmektedir. Stüdyolar, filmlerin sadece yapımında değil, içeriğinde de rol sahibidir. Stüdyo sistemi, 1920'lerden 1940'ların sonuna kadar Hollywood'un beş büyük yapım şirketinin (Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Radio Keith Orpheum, Warner Brothers, 20th Century Fox) yapım, dağıtım ve gösterim alanını kontrol altına alarak pazara egemen olmasını ifade eder. Gösterim salonlarına sahip olmayan ancak yapım ve dağıtım alanında bütünleşen üç küçük şirket de (United Artists, Universal Pictures, Columbia Pictures) sistemde önemli yer tutar. Hollywood stüdyo sisteminin en önemli karakteristikleri dikey bütünleşmiş tekellerin hâkimiyeti ve üretim sürecinin rasyonelliğidir (Çetin 2014: 205). Bu stüdyolar özellikle sahip oldukları "ilk gösterim" sinemaları sayesinde hasılatın %70'ini ellerinde tutmuşlardır. 1950'lerde stüdyolar yasal nedenlerle gösterim sektöründen çıkmak zorunda kalmış ancak yapım-dağıtım bütünleşmesi devam etmiş ve bu, büyük stüdyoların egemenliklerini sürdürmelerine yetmiştir. (Erus 2007: 7)

Hollywood endüstrisinin anlaşılmasında, yıldız sisteminin özel bir yeri vardır. Yeni büyüyen film şirketleri önceleri bir filmde oynayacak oyuncuların anonim olarak kalması, diğer bir ifadeyle isimlerinin ayrı ayrı belirtilmeden filmlerde oynamaları konusunda diretmişler ancak bazı oyuncuların öne çıkması karşısında sürece müdahale edememişlerdir. *The Biograph Girl* ve *Little Mary* gibi ilk hayran dergileri, 1912 yılında piyasaya çıkmıştır. Birkaç yıl sonra da anonimlikten kurtulan Chaplin ve Pickford, birer milyon dolarlık sözleşmelere imza atmış-

lardır. Atılan imzalar, Amerikan sinemasında yeni bir dönemi de belgelemiştir. (MEB 2011: 18)

Bu süreçte yaşananlar, Botnick'in deyimiyle “yıldız yaratma ticareti”nin adım adım örülmesidir. Yıldız sisteminin ilk nüveleri tamamen yatırımcılar tarafından yaratılan “tip”ler üzerinden olur ve bu tip, vamp yani baştan çıkarıcı kadın tiplemesinde somutluk kazanarak önce Theda Bara ile vücut bulur. Fox’un tanıtım departmanı, Cincinnati’de doğmuş yıldızı, şuh bir Arap kadını olarak bir kalıba sokar. 1915’de ilk defa sahne aldığında, patronu William Fox, onun isminin “Arap Ölümü” ile ilgili nasıl bir anagram oluşturduğunu anlatan çok miktarda malzemeyi yayımlayarak Kleopatra ile astrolojik bir işareti paylaştığını beyan eder. Cinsel vamplik fikrinden ortaya çıkan baştan çıkarıcı bir kadın olarak Bara’nın saygınlığı, *femme fatale* (baştan çıkaran kadın) rolleriyle her seferinde daha da sağlamlaştırılır. Nitekim bir imajı güçlendirmek için bir aktöre sürekli benzer roller verme geleneği günümüzde de devam etmektedir. Marilyn Monroe’nun 1950’lerde ortaya çıkan ve tekrarlanan “aptal sarışın” karakterlerinden, Meg Ryan’ın 1990 ve 2000’lerdeki tatlı romantik tiplemesine kadar bu tarzı takip edebiliriz. Henüz 1918 yılında Famous Players-Lasky (kısa bir süre sonra Paramount olacaktır) reklam departmanı, prodüksiyon ve dağıtım kollarını eşitler. Tanıtımla ilgili talebin artmasıyla birlikte arz da başlar. 1920’lerden itibaren izleyici kitleleri öne çıkmış ünlülerle ilgili dedikodularla çalkalanmaya başlar; tanıtım departmanları ve dergiler bunları zevkle sunar. Çok kısa bir zaman sonra başrol oyuncularının özel yaşamları ev sohbetlerine konu olmaya başlar. Cinsel çekim, hızlı bir şekilde ulusal bir pazarlama malzemesi olur ve reklamlar, yıldızların abartılı üsluplarla tanıttıkları ürünlerle dolmaya başlar. Film teknikleriyle de star sistemi olmazsa olmaz bir şekilde vurgulanır; bakış açısı çekimler –starın çerçevenin dışında bir şeye baktığı ve sonrasında bir sonraki karede onların baktıkları nesneye odaklanan çekimler– film yıldızını merkezileştirerek onlara sınırsız bir güç verir. Ana karakter, yıldızlaşması ve izleyicinin ona hayran kalması için genellikle çerçevenin merkezinde izole edi-

lir (Botnick 2002: 67). Başarılı pazarlama teknikleri, kontrol-lü bilgileri sağlamak ve yaymak üzere tanıtım departmanlarını ortaya çıkarır. Bu departmanlar, yeni “keşfedilen” aktörleri almak, onların fiziksel görünümlerini şekillendirmek ve aktörün yayımlanabilir geçmişlerini ve hikâyelerini şekillendirmekten sorumludur. Böylelikle yıldız yaratma makinesi yükselmeye ve ilerlemeye başlar (Botnick 2002: 89).

Artık yeni bir dönem başlamıştır. Film yapım şirketleri uzun süreli sözleşmelerle starların film şirketlerine bağımlılıklarını garanti altına almaya girişirler. 1920’li yıllardan İkinci Dünya Savaşı’na kadar geçen süreç, Hollywood sinemasının, tüm dinamikleriyle kurumsallaşma sancılarını yaşadığı bir süreçtir. Bir yandan 1929 dünya ekonomik buhranı ve krizin sinema endüstrisine yansımaları sürerken, öte yandan Pickford, Fairbanks ve Chaplin gibi oyuncular birer ekonomik güç haline gelirler. Geçen sürede, halkın her yeni filmi hayretler içerisinde ve büyük bir ilgiyle izlemesi, stüdyoların daha çok ve büyük yapımı gerçekleştirecek şekilde kurulmasına yol açar. Bu arada sinema filmleri gündelik hayatta temel bir yer tutmaya, stüdyolarsa başlangıçtaki az maliyetli çalışmalarda kullandıkları çatı katları ve ara sokaklardan, şehir dışındaki geniş bölgelere çıkmaya başlar. Bir anlamda Hollywood, film üreten bir fabrika olmuştur. Hollywood’un star anlayışı, daha fazla kâr elde etmek ve seyirci çekmek ihtiyacından doğmuş, televizyon kanalları, dergiler, gazeteler, moda, magazin dünyası, dedikodular, skandallar, ödüller ve başarılar starın ortaya çıkmasına ve bunun bir sektöre dönüşmesine hizmet etmiştir. (Çetin 2014: 206)

Bu dönemde Hollywood sinema piyasasında çalışan oyuncular –yıldızlar da dahil– sonsuz özgürlüklere sahip olmak bir yana stüdyonun maaşlı elemanı konumundadır. Çalışma sistemi zorunlu işbölümüne dayanmakta, çalışanların belirlenmiş görevleri olduğu gibi, yıldızların da “performans uzmanı” olarak görevleri bulunmaktadır.

Prodüksiyon öncesi, oyuncuların görevi onlara gönderilen senaryoları okuyup, rollerini ezberlemektir. Film yapım süre-

cine girildiği ve ana fotoğraf çekimlerinin yapıldığı dönemde oyuncular kısa süreli provalara başlar; ardından stüdyo veya stüdyo dışındaki mekânlardaki çekimlerin gerektirdiği kadar tekrarlarla katılırlar. Yapım sonrası post-prodüksiyon sürecindeyse oyuncular dublaja girer. Birçok oyuncu tarafından bu aşama görevlerinin sonu gibi algılanır ancak “yıldızlar” için oldukça önemli görevler post prodüksiyon sonrasında başlar. Filmin tanıtım ve dağıtım sürecinde film yıldızlarının önemli görevleri bulunmaktadır; tanıtım amaçlı etkinliklere katılmak, filmin dünya çapındaki galalarında bulunmak ve televizyon programlarına katılmak bunların başlıcalarıdır. (McDonald 2000: 9)

Yıldızların, stüdyolarla imzaladıkları uzun süreli kontratlar nedeniyle film seçme konusunda inisiyatifleri yok denecek kadar azdır ve stüdyo dışındaki hayatları da kurgulanmıştır. Yaratılan imajlar, stüdyoların belirlediği şekilde halka yansıtılmakta, yıldızların hayatlarına ilişkin sürekli bilgi akışını sağlamak üzere magazin dergileri gibi mecralar sürekli desteklenmekte ve büyütülmektedir. Bu mecralarda anlatılan yıldızların hayatları Amerikan rüyasının devamı gibidir. Seyirciler açısından büyüleyici varlıklar olan yıldızların, hem erişilmez hem de elle tutulacak kadar yakın bir konumda kurgulanmış olması önemlidir (Botnick 2002: 103). Bir filmde ünlü bir yıldızın adının olması o filmin gişe başarısını garantilerken, stüdyo yıldız imgesinden ne kadar yararlanırsa, o kadar kâr elde etmektedir. Filmlerin başarısı için yıldız sistemi vazgeçilmez bir hale gelmiş, reklam, moda, televizyon film ve dizileri, magazin, ödül törenleri gibi pek çok sektör ve etkinlik alanı, kâr pastasından pay alabilmek için yıldızın etrafında birleşerek önemli bir sektör oluşturmuşlardır.

Eleştirel bir bakışla Yeşilçam’da yıldız sistemi

Tüm bu arka plandan sonra artık Türkiye’ye gelip, Yeşilçam’daki yıldız sistemine biraz daha yakından göz atabilir; bu sürecin nasıl geliştiğine, Yeşilçam’ın yıldız yaratma mekanizmaları-



Adile Naşit (1953). (<https://onedio.com/haber/bu-25-tarihi-fotografi-gordukten-sonra-simdiki-hayatina-donmekte-cok-zorlanacaksin-890821>)

na, ilk yıldızların ortaya çıkışından itibaren zamanla “yıldızcılığın” nasıl sistem haline geldiğine ve Yeşilçam’ın “kare ası” olan dört büyük kadın yıldız özelinde Yeşilçam’ın yükselişine daha yakından bakabiliriz.

Yeşilçam’ın en parlak dönemi ve yıldız sisteminin gelişimi 1950’li yılların sonlarından başlayarak 1960 ve 1970’lerde kırsal alanlardan büyük kentlere kitlesel göçün sınıfsal ayrımları derinleştirdiği yıllara rastlar. Bu dönüşümler Yeşilçam sinemasının da dönüşümünü gerekli kılmış, aynı zamanda 1960’larda çekilen sosyal gerçekçi filmlerin de arka

planını oluşturmuştur. Nitekim 1960’larda sinema için yepyeni ve verimli bir dönem açılır. Seyirciler salonları doldurmakta, sinemayı gündelik yaşamlarının merkezine koymakta, izlediklerinden üst düzeyde etkilenmektedirler. Seyirci sinemaya, sevdiği yıldızı izlemek için gitmekte, Yeşilçam yıldızları seyircinin evreninde bütün gücüyle parlamaktadır. Artık oyuncular için film çekilmektedir. Bu dönem Yeşilçam’da “star dönemi” olarak adlandırılabilir bir dönem başlamıştır.

Yeşilçam’da yıldız inşası: “Yıldız yaratmacılık”

Yeşilçam’da “yıldız yaratmacılığı” nasıl gerçekleşir ve “kadın oyuncular tipolojisi” nasıl oluşturulur?

Agah Özgüç, Türk sinemasında 1940’lı yılların sonlarına kadar –Cahide Sonku’yu saymazsak– “yıldız oyuncular”ın görül-

mediğinin altını çizerek sadece Oya Sensev, Nevin Aypar ve biraz da Hümaşah Hiçan'ın belli tiplere doğru yaklaştığını ama yine de tipolojik açıdan birer “kadın siluet” olmanın ötesine geçemediklerini vurgular. Oysa bu yıllarda dünya sinema sektörü, yıldız oyuncuların egemenliğine çoktan girmiştir. Türk sinemasının geçiş döneminde yıldızlaşan tek oyuncusu Cahide Sonku'dur. Ancak 1950'li yıllardan sonra Türk sinemasında da yeni kadın tipleri kalıba dökülecek ve bu dönemde pek çok kadın oyuncu yıldızlaşacaktır. Özgüç, 60'lı yıllara gelindiğinde bu süreci, “sahici sinemacılar, profesyonel yıldızlar” dönemi olarak tanımlayacaktır. Faruk Kenç'le başlayıp Lütü Ömer Akad'la süren “sinemacılar döneminde” güzellikleriyle öne çıkan pek çok kadın oyuncu söz konusudur ancak bunlar daha sonra 1949-61 döneminde ortaya çıkan Sezer Sezin, Neriman Köksal, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Fatma Girik, Leyla Sayar, Çolpan İlhan ve Türkan Şoray gibi isimlerin yanında sönük kalacaklardır (Özgüç 1988: 12-16). Özgüç'e göre, Türk sinemasında “yıldız yaratmacılığı” profesyonel anlamıyla ya yönetmen ve proje ağırlıklı sinemayla ya da dergi aracılığıyla olur.

“Yıldız Dergisi Yarışması”yla sinemaya girip “yıldız” olan tek kadın oyuncu Belgin Doruk'tur. Bu yıldızlaşmada yönetmen katkıları da inkâr edilemez kuşkusuz. Proje desteği ve yönetmen katkıları özellikle de Sezer Sezin (Lütü Ö. Akad-“Vurun Kahpeye”), Muhterem Nur (Memduh Ün-“Üç Arkadaş”), Fatma Girik (Memduh Ün-“Ölüm Peşimizde”) ve Türkan Şoray'da (Metin Erksan-“Acı Hayat”) görülür. Ve gene de bu dönemde kadın oyuncuların tipleri iyice belirginleşir. Ayrıntıları çok çeşitlidir ama temelde iki ana bölümde toplanır: Masum kızlar (Oya Sensev, Zeynep Sırmalı, Muhterem Nur, Türkan Şoray) ve kötü kadınlar (Pola Morelli, Gönül Bayhan, Perihan). Her dönem kendi yıldızlarını yaratır. Ve Türk sinemasında oyuncusuna “sahip çıkma olgusu” Lütü Ö. Akad'la başlar. Başlangıçtaki yıldızı Sezer Sezin'dir. Bu olgu giderek “artist yarışmaları”yla dönemin en popüler sinema dergilerinin teke-line girer. İşte 1952'lerdeki *Yıldız Dergisi*'nden sonra 1962'ler-

de bu konuda gücünü gösteren “tek dergi” *Ses*’tir. Dergi yarışmalarının, “altın çağı” yaşadığı bu dönemde ortaya çıkan ilk kadın yıldız Hülya Koçyiğit’tir. Ancak bu aşamada, Koçyiğit’in yıldızlaşmasında kuşkusuz Metin Erksan’ın da büyük katkıları yadsınamaz. Altın çağını yaşayan bu yarışmalardan Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Selda Alkor, Zeynep Aksu, Hale Soygazi ve Gülşen Bubikoğlu yararlanırlarken 1962-1974 yılları arasını kapsayan dönemde kural dışı bir “yıldız” görürüz. Bu, tiyatro çıkışlı oyuncu Sema Özcan’dır. (Özgüç 1988: 16-20)

Scognamillo, sorduğu bir soruyla konuya başka bir açıdan yaklaşır: Uzun yıllar Türkiye’de sürekli sinemayla uğraşan ve destek verenler hangi kesimden ve meslek grubundandır; bu kişiler yerli yapımdan mı, sinema salonu işletmesinden mi, yabancı film ithalatından mı gelmektedir? Soruyu yine kendisi cevaplayarak, ağırlığın yabancı film ithalatı yapan işletmelerde olduğunu, esas sermayenin bu kesimden çıktığını belirtir. Sonradan yerli yapıma da girenler de yine bu kesim olmuştur. Gerçek bir altyapı olmadan, ehli elemanlar yetiştirilmeden, sinemayı el yordamıyla öğrenerek ve çok sınırlı teknik olanaklardan yararlanarak, bazı sermaye sahipleri sinemayı geliştirmişlerdir (Scognamillo 2009: 15). Bu bilgi, Türk sinemasının Amerikan sineması örneğinden farklı geliştiğini göstermesi açısından son derece önemlidir: “Böyle bir durumda Türk sinemasının evrimini başka ülkelerin aynı dönemlerdeki durumu ve evrimiyle karşılaştırmak bizi hiçbir yere götürmez, sadece Türkiye’ye erken gelen sinemanın bir hayli geç gelişmiş olduğunu kanıtlar. Ancak gecikmeli gelişmenin de, ulusal sinemanın periyodik olarak geçirdiği buhranların nedenlerinin de altını çizer.” (Scognamillo 2009: 16)

1960’lı yıllar Türk sineması açısından gerçekten bir altın çağ ve yeniden doğuş dönemidir. Scognamillo’ya göre bu süreçle birlikte artık daha bilinçli, kurallara uygun, dışarıdan esinlenen (Hollywood sineması, yıldızcılık yöntemi, tür çeşitliliği) ve kendi kurallarını oluşturan bir sinema söz konusudur, temeller yeniden gözden geçirilmiş, kadrolar yenilenmiştir. Ancak

bu süreç yavaş gelişmiştir: 1940'ların başında Muhsin Ertuğrul'un sinema alanındaki egemenliği sona ermiş Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi gibi başka yönetmenler ve farklı sinemasal kriterler ortaya çıkmıştır. 1950'lerin başlarından itibaren Türk sinemasının arayış içinde olan Akad ve Erksan gibi kimi temsilcileri ulusal bir çizgi yaratmaya çalışmış, sayıca artış gösteren yapımcılar tür çeşitlemelerini denemişlerdir. 1960'lara gelindiğindeyse Türk sineması artık hem popüler bir eğlenceye, hem de ayakta durmayı başarabilen küçük bir endüstriye dönüşmüştür. Bu dönem Scognamillo'ya göre, Yeşilçam yıldızcılığı açısından da ilklerin denendiği önemli bir süreçtir. Rastlantısal keşiflerle, yarışmalarla sinema kısa sürede "tanrı ve tanrıçalarını" yaratır. Yeşilçam sineması adım adım bir yıldızlar sineması olur; yıldız oyuncular sinemanın çekici gücü haline getirilir, filmlerin gişedeki kaderini tayin ederler ama aynı zamanda kendilerine ve isteklerine özgü politikalar çizdiklerinden, koşullar ileri sürdüklerinden (ünlü "Türkan Şoray kanunları" gibi), yıldız olmalarından kaynaklanan sorunlar da ortaya çıkmaya başlar (Scognamillo 2009: 16). Dönem, artık sinemanın bir piyasa ve ticari faaliyet, giderek sektör olarak kabul gördüğü, yeni yapımcı ve oyuncuların çıktığı, bir yapım stratejisinin izlendiği bir dönemdir.

1970'lerin ikinci yarısına gelindiğindeyse Türk sinemasında porno türüne yaklaşacak seks güldürüleri dönemi başlar, zaten bir süre sonra da bu furya pornoya dönüşür. Doğal olarak bu tür de hızla kendi yıldızlarını yaratır. Ancak bu dönemin "yıldız"larının kalıcı nitelikleri olmadığı için tüketimleri kolay olur. Gerçekte bunlar, "yıldız olmayan yıldızlar"dır. Özgüç, kendi deyimiyle, "ayakların baş olduğu" bu dönemin, belli bir süre için gerçek yıldızların yani Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik'in "çöküş"ünü de hızlandırdığını belirtir. Televizyonun yaygın etkisiyle başa çıkmak zorunda kalan sinemanın yöneldiği bu yeni kulvarda, kısa bir parlak dönem yaşansa da aslında Yeşilçam'da çöküşe giden süreç başlamıştır. Bu yedi yıllık dönemde yeni bir yıldıza rastlanmadığı gibi, 1980'li yıllardan sonra, yapımcı-işletmeci ikilisinin ortaklığı

bozulur ve bir dönemin ürünü olan “oyuncu kalıplaşması” gücünü tümüyle yitirir. Özgüç’e göre, artık Aliye Rona gibi “aşırı şirret” ve Muhterem Nur gibi “boynu bükük” kadın kişilikleri yoktur. Aslında bu kalıp-tipler, 1980’li yıllardan çok önce ölmüştür ve bu tiplerin kahramanları sinema tarihi serüveni içinde kartpostallaşırken, yeni kadın imajları üretilir. 1980’li yıllardan sonra “kadın filmleri” türüyle bu “devrimci imaj”, genel olarak “sömürüye, ezilmeye başkaldıran kadın” tiplerinde yoğunlaşır; bu değişim sürecinde “yıldızlaşmak” değil, “oyunculaşmak” öne çıkar. Örneğin Nur Sürer (“Ses”, “Yılanların Öcü”), Şerif Sezer (“Yol”, “Her Şeye Rağmen”), Zuhâl Olcay (“Halkalı Köle”, “Bir Avuç Gökyüzü”), Hale Soygazi (“Bir Yudum Sevgi”), Fatoş Sezer (“Kurtar Beni”) gibi “olgunluk çağını yaşayan kadın tipleri” hem oyunculukları hem de cinsel kimlikleriyle öne çıkarlar. Ne var ki, bu oyuncuların geleneksel anlamda “yıldız” olmaları mümkün değildir. (Özgüç 1988: 20-23)

Kuşkusuz yıldız sisteminin Türkiye sinemasındaki serüveni devam etmektedir. 1990’lı yıllardan itibaren pek çok şey değişmiştir, artık dergi ve gazeteler yarışmayla “yıldız” yaratmaktadır. Bir anlamda oyuncu-yıldız çağı bir süre için kapanmış, sonraki süreçler için de şekil değiştirmiştir. Çağdaş sinemanın geldiği noktada bu dönemde eski anlayış ve kalıplar bir tarafa bırakılarak, sinema, “yeni yıldızlar”ını, yani yönetmenlerini yaratmıştır. “Yıldız egemenliği” yerini bir dönem için yönetmen popüleritesine bırakmış görünmektedir. Yine de seyircinin oyuncuya/yıldıza göre sinemaya gitme, filmi izleme eğiliminin hâlâ güçlü şekilde sürdüğü açıktır. Günümüzde sinema oyunculuğu tipolojisi yaratma uğraşını ise bilhassa magazin basını yerine getirmektedir. (Özgüç 1988: 23-24)

Yeşilçam’da yıldızı “ oynamak ”

Yeşilçam yıldızlarıyla dünya kalibresindeki starların karşılaşması sürekli yapılır; Batı sinemasının starlarının “aura”sı her zaman farklı gibidir. Peki neden böyle düşünüyoruz? Oryantalist

bakış açısını içselleştirmiş olmaktan mı, Batı starlarının arkasında büyük teknolojilere sahip dev sermayeler olduğu için mi, yoksa Batı starlarının çok daha başarılı performans sergilemelerinden mi? Belki de hiçbirisi yeterli bir yanıt değil; konu Batılı yıldızlarla Yeşilçam yıldızlarının kulvarlarının çok farklı olmasıyla bağlantılı olabilir.

Scognamillo'ya göre, başka ülke sinemaları gibi Türkiye'de sinema da kendi yıldızlarını –Cahide Sonku'dan itibaren– kısa denilecek bir sürede yaratmış, empoze etmiş ve onların etrafında bir sistem kurmuştur. Yeşilçam'ın parlak yıllarında bir ticari film tasarlanırken senaryodan önce o filmde yer alacak oyuncular, en azından iki yıldız oyuncuyla onları destekleyen bir grup karakter oyuncusu düşünülür. Bu öylesine önemlidir ki, bölge işletmecilerinden avans alabilmek için –ve kimi zaman onların önerilerine uyarak– daha filmin adı ya da türü belli olmadan filmde oynayacak yıldız oyuncular ilan edilir. Bunlara dayanarak avanslar alınır, senaryo yazılır ve filmin çekimine geçilir. Yıldızcılık sistemi bir rantabilite, bir garanti getiriyorsa da bir furyanın oluşmasına da neden olur. Her yapım şirketi, ister küçük ister büyük olsun, seyircinin benimsediği yıldızları kendi filmlerinde oynatmak ister. Bu nedenle yıldız oyunculara yönelik talepler ve yıl içinde çevrilecek film sayısı artar. Kural olarak yıldız oyuncunun çok sayıda film çekmediğini düşünebiliriz ancak Yeşilçam'a baktığımızda bir yıldız oyuncunun yıllık film ortalamasının 12-14 film olduğu zamanlar görülür. Film öyküleri tekrarlanan şablonlara dayandığından “tıplemeler”den öteye gidilememekte ve oyuncu, önceki filmde yaptığını sonraki filmde de tekrarlayıp durmaktadır. Bu yöntem, oyuncu açısından kolaylık, rahatlık getirir elbette fakat kendini geliştirmeyi ortadan kaldırdığı da ortadadır. Scognamillo bu tür bir düzen içinde yıldız oyuncunun, başrol oyuncusunun mesleki açıdan ne kazandığını, oyunculuk sanatından nasıl yararlandığını sorar. “Şayet yararlanıyorsa?” (Scognamillo 2003: 42).

Yeşilçam'ı “star sineması” değil, “oyuncu sineması” olarak değerlendiren Ayça'ya göre ise “Star, Batı sinemasının bir deyimidir, kapitalist sistem içinde oluşmuştur, sanayileşmiş



Adile Naşit, dış görünüşüyle klasik yıldız standartlarına taban tabana zıt sayılabilir. (Bülent Kızır arşivi)

bir sinemanın meta ürünüdür. Sistem tarafından metalaştırılmış, starlaştırılmış oyuncular için söz konusudur.” (Ayça 2016: 362-363) Ayça, muhtemelen Türk sinemasının ve sektörün metalaştırılmamış olduğunu değil, sanayi devrimini ve sınıflaşmasını tamamlamış modern kapitalist metalaşmaya tam olarak uğramadığını kastetmektedir, çünkü Yeşilçam dönemi de dahil Türkiye sinemasında starlar hep vardır. Bu durumun, Batı sinemasına göre daha geç bir tarihte ve kendine özgü dinamiklerle yaşanması bu gerçeği değiştirmemektedir.

Ayça, önemli bir ayrıma daha giderek oyunculuk kategorisi içinde karakter ve tipi birbirinden ayırır (Ayça 2016: 364). Batı toplumlarında her anlamda “birey”in var olduğunu, kurumlaşmış kişilik hakları bulunduğunu, ilişkilerin kişilerarası ilişkiler olduğunu ve her kişinin kendi iç dünyası, psikolojisi, düşüncesi, farklılıkları olduğunu belirtir. Bu durum sanatlara karakterler olarak yansımıştır.

Yeşilçam sinemasında oyunculuk da zaman içinde oluşmuş ve belirginleşmiş belirli kalıplara dayanır. Karakter değil, tipler söz konusudur. Hatta bunlara prototip demek belki daha da doğrudur. Kalıp kişilerdir. Bir çeşit masketirler. Değişmezler. Oyuncular bütün filmlerde hemen hemen hep aynı kişiyi oynarlar. Oyuncu bir kez hangi tiplerle onaylanmışsa, benimsenmişse artık hep aynı kişiyi oynamak zorundadır. Kimlik değiştirmesi kolay değildir (olası değildir demek belki daha doğ-

ru olur), senaryolar bu duruma göre yazılır, oyuncular buna göre seçilir, yönetmenler bunu uygular, seyirciler bunu isterler... Yeşilçam'ın çok genel bile olsa kendi sistematığı ve mantığı, böyle bir bütünlüğü olduğunu söylemek bu bakımdan olasıdır. Yeşilçam sinemasında tipleri iki öbekte toplayabiliriz. Birinci öbek, başoyuncu tipleridir. Diğerisi ise "karakter oyuncu" denen yan tiplerdir. (Ayça 2016: 159)

Yeşilçam oyuncularının "yıldız" olma konumları, belirtilen toplumsal-kültürel yapı nedeniyle Batı sinemasının star kavramından ayrılmaktadır. Yeşilçam'da oyuncuların genellikle her filmde aynı tipi oynadıkları görülür. Oyuncu, adeta rolüyle bütünleşmiştir. Seyircinin sözlü anlatım geleneklerine bağlılığı nedeniyle, yıldızın bu durumu değiştirmeye çalışmasıysa sonu olabilir. Hülya Koçyiğit, kendisine sanatını geliştirecek imkânların verilmemesini şu sözlerle anlatır: "Melodramlarda benden beklenen belli bir oyunculuk vardı ve hep benzer bir karakteri canlandırmam gerekiyordu. Korunmaya muhtaç, ailesi için, kızı, oğlu için fedakârlıklar yapan bir karakterdi bu..." (Sarıkartal 2002: 83)

Yıldız oyuncular bir anlamda, beyazperdeyi süsleyen dekoratif unsurlar olabilmenin ötesine nadiren geçebilmişler ve bir kişiliği canlandırabilmişlerdir. Bu yüzden de Neriman Köksal'ı masum kız olarak, Belgin Doruk'u fahişe olarak görebilmek pek mümkün değildir. (...) Altmışlı yıllarda yıldız oyuncudan beklenen, dönemin üretim ortamının ve egemen öykü anlatım kalıplarının gereğine uygun olarak basmakalıp tipleri canlandırmalarıdır. Neredeyse oyunculara seyircinin beklentisi yoluyla rol biçildiği ileri sürülebilir. Seyirci şaşırmaı sevmey ve beğenisi çabuk değişmez. (Kirel 2005: 79)

Sinema eleştirmenlerinden Atilla Dorsay da dönemin panoramasını çizerken ne yeterli teknik altyapının, ne de yüzlercesi peş peşe çekilen onca filmi besleyecek insan malzemesi ve yaratıcılık birikiminin olduğunu ifade ederek başka bir noktaya daha işaret eder. Dolayısıyla dönemin Yeşilçam'ı, hızla bir tür konfeksiyon sinemasına, seri üretime geçer: Eski yabancı film-

lerin benzerleri çekilir; Fransız romanlarından Rus klasiklerine, İtalyan fotoromanlarına, yerli uyarlamalara kadar akla gelen her kaynak kopyalanır, adeta “yağma” edilir. Bu nedenle sınırsal bir sinema da ortaya çıkamaz. (Dorsay 2009: 24)

Yeşilçam’ın ilk yıldızlarından yıldız sistemine geçiş

Türkiye’de yıldız sisteminin veya –Özgüç’ün deyimiyle– “yıldızcılığın” gelişimi açısından Giovanni Scognamillo’nun yaptığı, Türkiye’de sinemanın tarihsel evrimi ve bu evrimin kademelerinin oldukça özel koşullar içinde geliştiği ve bir çeşit “macera”, “deneme” olarak veya “ya tutarsa” yaklaşımıyla işlediği (Scognamillo 2009: 15) tespiti doğru görünüyor. Dorsay da, Yeşilçam’a özgü yıldızcılığı, “Türk usulü star sistemi” olarak değerlendirir:

Starlar her yerden ve her biçimde gelebilir. Sinema eğitiminin, oyunculuk okulu veya kurslarının olmadığı bir dönemde, starları da baştan, adeta hiç yoktan yaratmak gerekir. Güzellik ya da yeni yeni başlayan mankenlik yarışmaları, başta Ses olmak üzere kimi dergilerin “kapak yıldızı” yarışmaları, ideal star yaratma alanlarıdır. Yıldızlar, her yerde, yolda yürürken bile keşfedilebilir; Neriman Köksal’ın Beyoğlu’nda yürürken keşfedilmesi gibi... Ya da Türkan Şoray’ın bir seti rastgele ziyarete gittiğinde keşfedilmesi gibi. Hiçbir şey bilmeyen, sinema ve çekim üzerine en küçük fikir sahibi bile olmayan oyuncular, yolda 7-8 filmlik bir tempoya girerek, durmayı, bakmayı, yürümeyi, giyinmeyi, makyajı ve elbette oynamayı öğrenirler. Bu açıdan Yeşilçam, sıfırdan başlayıp, en çok, en çabuk ve pratik biçimde star kadroları yaratmış sinema endüstrilerinden biri sayılır. (Dorsay 2009: 29)

Yeşilçam’da pek çok sinema tarihçisinin ilk “yıldız” oyuncu olarak değerlendirdiği Cahide Sonku’nun sinemada şöhret olmasının zirve yılları 1935 (“Bataklık Kızı”) ve sonrasıdır. Dikkat edilirse Amerikan ve Türk sinemaları arasında yıldız sisteminin oluşturulması açısından 30-40 yıllık bir zaman

farkı söz konusudur. Kaldı ki, Cahide Sonku Türk sinemasında “yıldız” olarak belirse de, yıldız yönteminin bir sistem olarak oturması Ayhan Işık’la gerçekleşir.

Cahide Sonku, Türk sinemasının genel olarak “ilk kadın yıldızı”dır.

Gerçekten bu dalgalı, sarı saçlı genç kadının sinemaya gelişine kadar hiçbir oyuncu, böylesine halka inmemiş ve bir dönem gençliğinin rüyalarını süsleyen kadın olmamıştı. Cahide Sonku, yönetmen Muhsin Ertuğrul’un dikkatini çekip sinemaya geçmeden önce balerindi. 1933 yıllarında Darülbeyt’in operetlerinde, balerin olarak sahneye çıkıyordu. 17 yaşındaki Cahide, “Üç Saat”, “Delidolu”, “Lüküs Hayat” adlı operetlerde dans ettikten sonra kısa bir süre içinde büyük bir sıçrama yapmış, sahnede başrollere kadar yükselmişti. O yılların münek-kitlerine (eleştirmenler) göre: “Cahide Sonku, bir primadonna olmuştu tiyatrodada... Hem çok güzel kadındı, hem de kuvvetli aktris.. Şehir Tiyatrosu o güne kadar aktris görmüştü, ama onun gibi çok güzel kadın görmemişti.” Yıllar öncesinin bu değer ölçülerine göre Cahide Sonku tiyatro sahnelerinde neyse sinema perdesinde de oydu. (Özgüç 1988: 42)

Cahide Sonku, seyirci üzerinde klasik anlamıyla “yıldız”a özgü fetiş etkiler bırakır; moda yaratır, genç kızlar Sonku’nun filmde taktığı eşarblı takar, eşarblı adı –Sonku’nun filmdeki (“Aysel Bataklı Damın Kızı”) adıyla– Aysel kalır. Aslında “seçkin” olmayan seyirci kendini Sonku’ya yakın hissetmez; o Batılı, tahsilli, mesafeli, kibar, üstelik sarışın yıldız, seyirciye soğuk ve yabancı gelir. Ancak seçkinlerin ve aydınların tavrı farklıdır. Onlara göre Sonku, cumhuriyet aydınının ideal olarak kabul ettiği Batılı kadına çok benzer: “Aydınlar, ona ‘Türk Greta Garbo’, ‘Bizim Greta Garbo’muz’ demeyi tercih ederler. O, taraftarları Batılı olmak uğruna neleri bastırdıklarından bihaber olarak Batılılaşmayı seçmiş cumhuriyetçi ideolojinin yıldızıydı.”⁵ (Büker 2003: 165)

5 Kaldı ki, o dönemlerin sinema algısı da epey farklı ve seçkindir. Sinemaya gitmek adeta bir törendir, yer göstericiler üniformalı, seyirciler smokinli ve tuvaletlidir. 1950’lerde takım elbise giymeyen, tıraşsız erkeklerin salona alınmadığı

Dev Amerikan film şirketlerinin servis yaptığı reklam materyalleriyle beslenen Türk sinema basınının düzenli ve uzun ömürlü ilk dergisi Yıldız'ın 1951'de düzenlediği bir yarışmayla (Belgin Doruk ve Mahir Özerdem ile birlikte) ortaya çıkan Ayhan Işıyan (Işık) ise gerçek anlamda ilk büyük yıldız olarak oyunculuğa yeni bir sistem getirmiştir. Bu, tüm dünyada egemenliğini kuran Amerikan sinemasına özgü bir "star", yani "yıldız sistemi"dir.

Ayhan Işık, her şeyi ile katıksız, "bizden" olan bir karakter çizer. Düzgün fiziğinin yanı sıra, Türk sinemasındaki bir başka özelliği ise, başkaldıran bir "eylem adamı" olmasıdır. Çünkü Ayhan Işık, yerli sinemaya Batılı bir yıldız gibi kendi ilkelerini, kendi "kanun"larını uygulayacak, "yıldız" olduktan sonra ağırlığını koyup sürekli biçimde "oyunculuk haysiyeti"ni koruyacak, o güne kadar hiçbir aktörün gerçekleştiremediği bir "iş ahlakı"nı da beraberinde getirecektir. Kendi çıkarları başta olmak üzere yeni bir düzenin ateşli, yürekli bir savunucusudur. Dolayısıyla Lütfi Ö. Akad, bir dönemi etkileyen "ilk sahibi yönetmen", Ayhan Işık da bu dönemin "ilk yaratılan yıldızı" olarak sinema tarihine geçmişlerdir. (Özgüç 1988: 55-58)

Ayhan Işık'la ilgili olarak, konudan biraz uzaklaşma pahasına, Yeşilçam'ın "resmî kimliği"ne dair önemli veriler sunabilecek bir anekdot paylaşabiliriz: Işık, sinema dünyasına adım atmasıyla birlikte Işıyan olan soyadını Işık olarak değiştirir.

"Yıldız dergisinin açtığı yarışmada erkeklerden birinciliği kazanan Ayhan Işıyan, İpekçilerin çevireceği 'Yavuz Sultan Selim' filmi ile henüz ismi açıklanmayan diğer bir filmde başrolleri oynamak üzere parlak bir kontrat imza etmiştir." 29 Eylül 1951 yılına ait haftalık sinema dergisi Yıldız'ın, yerli haberler sütununda yer alır bu satırlar. Birkaç sayfa öncesinde de bu kontratı belgeleyen fotoğraf vardır. Sonraki yıllarda Yeşilçam'a kral olarak damgasını vuran Ayhan Işık'tır sözü edilen Ay-

bilinir. Bu durum iç göçün başladığı 1950'lerle birlikte hızla değişir, artık herkes "eğlencelik" olarak sinemaya gitmektedir. Bkz. Bükür 2003: 165-167.

han Işıyan. (...) Yıldız dergisinin yazı işleri müdürü Sezai Sollelli'nin ısrarı ve teşvikiyle, derginin açtığı yarışmaya katılır ve birinci seçilir. Ayhan Işıyan yarışmaya katılmayı kabul eder, fakat bir endişesi vardır; soyadının Ermeni kökenli çağrışımı yapması! Ayhan Işık'ın Ermeni sanılmasından duyulan endişe, oyunculuğa başladığında, "Işıyan" olan soyadının "Işık" olarak değiştirilmesine neden olur. (Kara 2014)

Türkiye sineması ve tiyatrosuna emek vermiş, hatta kurucu rol oynamış Ermeni sanatçılardan biri sanılma endişesi,⁶ üzerinde durulması, irdelenmesi gereken bir durum şüphesiz, ki daha önce de Işık'ın ölümü sonrası Nubar Terziyan'ın verdiği ilana karşı ailesinin tutumundan söz etmiştik. Sonuçta bu örnek, milliyetçi-muhafazakâr seyircinin olası tepkileri ve mesafesi nedeniyle azınlık halklardan birinin "yıldız" olmasının ne derece imkânsız olduğunu sergilemesi bakımından anlamlıdır.

Yeşilçam yıldız sisteminin "kare as"ı

1960'lı yıllara damgasını vuran dört büyük kadın yıldız, sinemaya giriş sıralarına göre Fatma Girik (1957), Türkan Şoray (1960), Filiz Akın (1962) ve Hülya Koçyiğit'tir (1964). Bu isimler Yeşilçam'ın "kare ası", "dört yapraklı yoncası" gibi sıfatlarla anılmış, pek çok akademik araştırmaya da konu olmuştur. Bu dört kadın yıldızı anlamaya ve çözümlemeye çalışmak, bir dönemin Türk sinemasını ve Yeşilçam'ı, özellikle de artık bittiğinden ya da değişime uğradığından dem vurulan yıldız çağını ve sistemini, "Yeşilçam yıldızcılığını" anlamak açısından önemli.

Altmışlı yıllarda popülerliklerini sürdüren kadın oyuncularla ilgili çeşitli yorumlar yapılabilir. Engin Ayça, dört büyükler olarak anılan kadın yıldızların aslında tek bir kadın oldukları varsayımını ileri sürer. Biri daha çocuksu, daha şuh, diğeri zaman zaman biraz daha erkeksi olsa da, onlar aynı kadının dört farklı yüzü gibidirler. (Kirel 2005: 91)

6 Pek çok kaynakta Ayhan Işık, Ermeni olarak geçmektedir. Ancak yapılan araştırmalarda bu konuda somut bir veriye rastlanamamıştır.

Bu durum, Yeşilçam'ın "Halk bunu istiyor" savunusuyla da tam olarak açıklanamaz. Her biri farklı temsil düzeylerine sahip bu yıldızlar, sınıfsal olarak homojen olmayan seyircilerin tümüne hitap edebilmiştir. Kişisel özellik ve yeteneklerinin belli bir etkisi olsa da yönetmen ve yapımcıların oluşturdukları şablonlara uygun birer model olarak seyirciye sunulmuşlar, uzun yıllar bu kalıpların dışına çıkamamışlardır. Yeşilçam'ın "yıldızlar"ı, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de parlak birer tasarım örneği olarak ortaya çıkmışlardır.

Seyircinin yıldızlar üzerinde uzlaştığı bir beklenti düzeneği vardır. Genel olarak, Fatma Girik, dinamik, canlı, acul, girişken, kolay yılmayan ve pes etmeyen, yeri geldiğinde erkek gibi davranan bir tür "Erkek Fatma" olacak; Türkan Şoray, "güzel, çekici, alımlı bir kadın" kişiliğinde "halk kızı veya burjuva dilberi tiplerini" canlandıracak; Filiz Akın, "ince, sarışın ve kırılgan kişiliğiyle halk kızlarını oynasa da pek inandırıcı olamayacak, daha çok zengin kızlarını, burjuva güllerini" temsil edecek; Hülya Koçyiğit ise "geniş bir canlandırma yelpazesi ve çok farklı kimliklere bürünme yeteneği olan, her kalıba girip her sınıfa ait olabilen ama nedense en çok Muazzez Tahsin, Kerime Nadir ve Esat Mahmut romanlarından yapılmış uyarlamalarda, Büyükkada veya Boğaz köşklerinde genelde beyaz üniformalı deniz subayı Ediz Hun'la, yanlış anlamalarla, ayrılıp birleşmelerle dolu, kederli aşklar yaşayan kibar evin kızı" olarak kabul edilecektir. (Kırel 2005: 202)

Diğer üç kadın yıldızdan farklı olarak tiyatrodan gelen bir oyuncu olan Hülya Koçyiğit, Yeşilçam yıldız sistemi tarafından, içine yerleştirildiği kalıbın gayet farkındadır aslında.

Aslında genç, güzel ve masum bir kadın örneği olarak görünmektense, her zaman yaşayan çeşitli kadın kimliklerinin farklı sorunlarını temsil eden bir kadın oyuncu olarak tanınmayı tercih ettim. Oyunculukla star kimliği arasında çok gidip geldim hayatımda. Bu büyük bir handikap, bazı şeyleri yapmaya,

bazılarını yapmamaya zorluyordu beni. Doğru ve gerçekçi karakteri canlandırmakta direktsem belki senede iki film zor yapardım... İşte melodramlardaki ideal kadın kimliği, benim fiziğime ya da oyuncululuğuma ya da beni yönetenlerin benimle ilgili kurdukları sinema politikasına en uydurdukları kimlikti. Bu kimliği canlandırdığım sürece star konumumu korumam garanti görünüyordu. (Akt. Sarıkartal 2002: 83)

Koçyiğit'in anlatımlarından, yaratılan yıldız imajına uyum sağlamanın ve bu imajı sürdürmenin zorluklarını rahatlıkla anlıyoruz. Yeşilçam filmlerinde Koçyiğit'in, biçimsel ve doğallıktan uzak performansının çeşitli örnekleri, belki de sanatçının isteksizliğinin, kendisinden istenileni "oynama" baskısının, rol yaptığının bilincinde olmasının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, olgunlaşma döneminde rol aldığı "Bez Bebek", "Kurbağalar" ve "Fırar" gibi filmlerde Koçyiğit'in çok daha "özgür" olduğu görülmektedir ve bu filmlerin çoğu kendisine önemli ödüller getirmiştir.



Hülya Koçyiğit, Tarık Akan, Münir Özkul, Adile Naşit, Turgut Borali, Halit Akçatepe
"Sev Kardeşim" filminde. (Bülent Kızır arşivi)

1960'lı yılların ünlü yıldızları Şoray, Girik, Akın ve Koçyiğit'in başlarda hem sistemin dayattığı hem de kendilerinin örnek aldıkları yıldız temsillerini sürdürdükleri, sonra bu tarzın aşılmasıyla birlikte arada kaldıklarını belirtmek mümkündür. Bircan Usallı Silan'ın birebir görüşmelerle yazdığı Dört Yapraklı Yonca adlı kitapta, sözü edilen yıldızların kah dönemin kısıtlayıcı kalıplarının gerekliliğini savunan, kah bunlarla mücadelede yetersiz kaldıklarını ifade eden sözlerini görüyoruz. Anlaşılan o ki, aslında mevcut geleneksel kalıpları aşmak isteyen ama aşamayan bir pratik söz konusu.

(...) şablon hikâyelerden seyirci çok hoşlandı, bu gerçek. Biz bu gerçeğin peşinde sürüklandık. (...) biz o dönem kadının durumunu sorgulayacak filmler yapmadık. Kadın hareketini daha önce başlatacak bilinçte değildik. Bizi bu anlamda uyaran dostlarımız da olmadı. (...) sinemanın her şey demek olduğu dönemde ne yazık ki, biz bu boşluğu dolduramadık. (Filiz Akın'dan akt. Silan 2004: 220)

Filiz Akın'ın içtenlikle ortaya koyduğu bu özeleştiri niteliği de taşıyan yaklaşımın kuşkusuz yaşanmışlıklarla da bağı vardır. Bahsi geçen isimlerin yeteneklerini, sinemaya tutku derecesindeki bağlılıklarını ve emeklerini göz ardı etmeden belirtmek gerekirse, özellikle Fatma Girik ve Türkan Şoray'ı çocuk yaşlarda seçip yıldız konumu için hazırlayan erkek yönetmenler söz konusudur. Çok manidardır ki, bu erkek yönetmenler dönemin sözü edilen yıldızlarıyla aşk yaşamış, onlarca yıl resmî olarak evli kalmayı sürdürdükleri eşlerinden boşanmayı düşünmeksizin, onları kontrolleri altında tutmuş, hatta hayatlarına dair yasaklar koyabilmişlerdir.

Türkan Şoray, o yıllarda yaşadığı baskıyı şöyle ifade edecektir:

Levent'teki ev, yalnızlığımın bir simgesiydi. Orası benim hapishanemdi. (...) Rüçhan Bey'in beni set dışında herkesten, her şeyden yasakladığı dönemdi. (...) Evin önünde saatlerce bekle-

yen insanlar vardı. Ben o insanların arasında olmak için canımı verecek durumda olduğum halde görünmez demirler buna engel olurdu. (Sılan 2004: 148)

Fatma Girik, yönetmen Memduh Ün ile sevgili olduğunda kendisi 16, Ün 40; Türkan Şoray'ın, Rüçhan Adlı ile ilişkisindeyse Şoray 17, Adlı 38 yaşındadır. Filiz Akın da yönetmen Türker Inanoğlu ile genç yaşta evlenmiştir. Belirtilen dört kadın yıldızdan hemen önceki dönemde parlayan Belgin Doruk da benzer bir durum yaşamıştır: Kendisinden 27 yaş büyük Faruk Kenç ile ailesinin itirazlarına rağmen evlendiğinde Doruk 17, Kenç 44 yaşındadır. Kenç, 1951 yılında Belgin Doruk'un katıldığı ve birinci olduğu Yıldız dergisinin jürisindedir, dolayısıyla sanatçıyı keşfeden ve ilk filmini çeken de Kenç olur (Sılan 2004: 83-99). Belirtilen örneklerde çocuk yaştaki yıldızların kendilerinden çok yaşlı –üstelik bazıları evli– yönetmenlerle birlikteliğini, sözü edilen yıldızlar, erkek egemen bir sektörde korunma, himaye edilme ihtiyacıyla ya da usta, patron, baba ilişkileriyle açıklasalar da ortaya çıkan sonuç kadının adeta “kapatılmasıdır”. Söz konusu örneklerde evli erkekler, mevcut geleneksel evlilik ilişkilerini, yıldızlarla olan onlarca yıllık birliktelikleri süresince sonuna kadar korumakta da sakınca görmemişlerdir. Koçyiğit, beyanlarında 1968'de evlendiği, dönemin önde gelen futbolcularından olan eşi Selim Soydan'ın kıskançlıklarından, eşiye “bir yıldıza sahip olmak”tan bahsetmekte (Sılan 2004: 334, 397); en tepede bir yıldız dahi olsa kadının, geleneksel konumunu kabullenmiş olduğu gerçeği dikkat çekmektedir.

* * *

Yeşilçam'ın dört kadın yıldızından Türkan Şoray adeta cumhuriyetçi modernleşme idealine yani yeniye karşı gelenekselin direnişini anlatır. Şoray'ın temsil ettiği “kara kız”da görgü kurallarına aldırmayan, arabesk konserleri operalardan fazla önemseyen, bütün Batılı dünyayı ve değer yargılarını yabancı ve yapmacık bularak dalga geçen “biz”i buluruz. Geçmiş bağ-

lı, gelecekte de “kendi” olarak var olma güveni taşıyan kitlelerin bahsedilen psikolojik durumu sebepsiz değildir; “1950’lerde iktidarı elinde tutan demokrat Parti’nin popülist idealleri, Cumhuriyetçi Halk Partisi’nin modernleşme girişimlerinin yerini aldı. Aynı şekilde, cumhuriyetçi ideolojinin yıldızı Sonku da yerini yeni bir yıldıza Sultan’a bırakıyordu. (Büker 2003: 171)” Şoray’ın nihayet seyircinin aradığı Ortadoğulu, taşralı, mahalleli, halktan biri olması, seyircinin onu “sultan”lığa yükseltmesine neden olacaktır. Modernlik düşleri hâlâ uzak, soğuk ve yabancıdır; Şoray ise –artık– değişmek zorunda olmayan halkı anlatır. Şoray’ın yıldız imajının yerleştirilmesi sürecinde Kırel bazı ayrıntılara dikkat çeker:

Türkan Şoray canlandırdığı rollerle oyunculuk kariyeri boyunca geniş bir yelpazede salınıp durmuştur. Zaman zaman kadınsı, zaman zaman çocuksu yanını ortaya çıkaran rollerle hem erkek seyircinin hem de kadın seyircinin ilgisini çekebilmeyi başarmıştır. Türkan Şoray’ın yıldız olarak imgesinin oluşumunda oyunculuğundaki başarısının yanı sıra, bir başka özellik daha işine yaramış olabilir: Siyah-beyaz filmlerin iyi kadınları hep esmerdir! Bu sinemasal kodların görünmez bir biçimde kendisine katkısının olduğu öngörülebilir. Bir süre sonra özel yaşamındaki beraberliğinden aldığı “gücü” de yıldız imgesine yapışmış/yardım etmiş ve Türkan Şoray hem “bizden biri” olmuş hem de “bizden uzak”ta bir yıldız olmayı ve parlamayı başarabilmiştir. Yıldız imgesi ile ilgili bir başka örnek yine dönem sinemasından gelir. Ertem Eğilmez’in yönettiği “Sürtük/1965” adlı filmde Türkan Şoray’ın oynadığı karakterin adı kendi adını taşır. Yani, filmdeki pavyon şarkıcısının adı da Türkan Şoray’dır ve Beyoğlu’nun arka sokaklarına asılan afişlerde bu isim görülür ve biz seyircilere gösterilir. (Kırel 2005: 87)

Filiz Akın, Şoray’ın aksine, ince, sarışın, Batılı bir imajı olan, kentli, okumuş kızı temsil eder. “Dergiler ona ‘salon kızı’, Türk sinemasının ‘güzel kızı’ diyorlardı; en iyi okullarda eğitim görmüş, sarışın, minyon kız rolü için mükemmel bir seçimdi. (Bü-



Yönetmen Kartal Tibet, Türkan Şoray, Adile Naşit ve Bulut Aras "Sultan" (1978) filminin setinde. (<https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/BMlevu1Ru0WrMH5ZkiTlpA.jpg?width=1000&mode=both&scale=both&v=1462538191447>)

ker 2003: 173).” Birbirinden her açıdan apayrı iki imgenin seyirci katında “yıldız” olarak kabulü, Türkiye toplumunun içinde bulunduğu Doğu-Batı gerilimi, her iki kültürden de bir şeyler taşıması ve bu yarılmanın tam da toplumu ifade etmesiyle açıklanabilir sanırım. Akın, Türkiye toplumunun Batılı ve modern yüzüyken, Şoray henüz içselleştirilememiş Batılı değerlere karşı toplumun geleneksel ve Doğulu direnişinin yüzüdür. Her ikisi de Türkiye toplumunun gerçeğine işaret eden olgular olarak yaygın kabul görür ve benimsenir.

Hülya Koçyiğit ise Cumhuriyet idealinin öngördüğü iyi eş, fedakâr anne, idealist öğretmen tipinin yıldızıdır: Huzurlu, sakin, seyirciyi ilk görüşte çarpmayan ama zamanla kendine bağlayan, her zaman ölçülü ve terbiyeli kadın temsili. Dolayısıyla Koçyiğit’in hem geleneksel Türk kadını, hem Batılılaşmaya öncülük edecek idealist kadını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Koçyiğit, bir yandan bir türbede başı kapalı, kaderinin değişmesi ya da evlatları için dua edebilen, diğer taraftan da sos-

yetik bir salon davetine duruşuyla yakışan, her durumda nasıl davranacağını bilen bir imge olarak yıldızlar arasında yerini bulur. Adeta, Şoray ve Akın gibi “ne olacağımızın” temsilleri değil, “nasıl olacağımızın”, Şoray ve Akın’ın durduğu yere nasıl gideceğimizin gösterenidir. Hem namus timsali, hem seksi kadın temsilidir. Hülya Koçyiğit’i en iyi anlatan ifade “yerine göre” terbiyesidir herhalde.

Fatma Girik ise diğer üç kadın yıldızdan farklı bir imaj çizer. Erkeklerle âşık atabilen, erkek gibi, kavgacı, lafını esirgemeyen, doğal ama seven ve sevillebilen, arzu edilen Anadolu kadınına daha yakın bir karakterdir. Anadolu kadınının “yiğitliği” ölçüsünde, bir yandan evine, ailesine ölümüne bağlıyken, diğer yandan haksızlıklar karşısında isyancı, kavgacı bir özgüven taşımaktadır. Batılı değerler karşısındaki konumuyla, Akın ve Koçyiğit’ten çok Şoray’a yakın olduğu belirtilebilir. Makyaj yapmayan, doğallığa önem veren, Batılı, bakımlı kadının biçimselliğini açığa çıkaran bir tarzı vardır. Roller, sevgiliden çok “bacı” tiplmesine daha yakındır.

* * *

1980’li yıllarda yaşanan toplumsal değişimle birlikte, televizyonun da etkisiyle sinemada kadın temsili konusunda da değişimler yaşanmaya başlanır. Yeşilçam’ın yıldızlarından, Türk sinemasının “sultan”ı Türkan Şoray dahi, ünlü Şoray kanunlarını yıkarak öpüşme, sevişme sahnelerinde rol alır. Böylece kadın yıldız temsilleri açısından iyi-kötü, namuslu-namussuz, ahlâklı-ahlâksız gibi kesin ayrımlar aşılarak kadın cinselliğinin de konu edildiği “sahici” kadınların boy gösterdiği filmler dönemine geçilir. Kaldı ki, Yeşilçam’ın dört ünlü yıldızı, televizyonun sinemada yarattığı çöküşün etkisiyle başlayan seks filmleri furyasıyla “öpüşmeme, soyunmama” gibi prensiplerin çok gerilerde kaldığını bizzat yaşayarak görmüşler ve bazılarının yaşadığı kısa şarkıcılık denemesinden sonra yıllarca geriye çekilmişler, hatta içlerinden Filiz Akın o yıllarda sinemayı bırakmıştır.

Aslında toplumsal açıdan Yeşilçam’ın dört büyük yıldızının konumunu sarsan önemli gelişmeler de olmuştur. 1980’li yıl-

larda kadınların eşitlik ve özgürlük mücadelelerinin doğrudan etkisiyle, Türk sinemasında kadın figürlerin gösterim biçimlerinde de değişiklikler yaşanır. Şentürk'e göre, sinemada kadınların temsil biçimleri açısından 1980'li yıllar bir dönüm noktasını temsil eder. Kadınlara yönelik toplumsal baskı ve medya-daki cinsiyetçi dil yer yer form değiştirse de, çeşitli medya organlarında kadın sorunu gündemleşebilmiş, örneğin *Kadınca* gibi kadınlığı erkek söyleminin dışında tanımlayan popüler bir dergi ortaya çıkabilmiştir. Sinemada da bu yıllara kadar kadın tiplerini iyi-kötü kategorilerine sıkıştırılmış, kadına "namus" olgusu çerçevesinde yaklaşılmıştır. 1980'li yıllardaysa bireysel hikâyelerin ön plana çıkmasıyla konu çeşitliliği görülmüş, cinsel özgürlük tartışılmış, iyi kadın-kötü kadın ikiliğini yıkan yeni bir kentli kadın tipi Türk sinemasına dahil olmuştur (Şentürk 2016: 151). Ancak yine de 1980'lerin başlarında görülen kafa karışıklığı da yer yer devam etmektedir. Zeynep Çetin Erus, "Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla" adlı makalesinde, Yavuz Turgul'un 1984 yılında yönetmenliğini yaptığı ilk film olan "Fahriye Abla" üzerinden konuya açıklık getirir. Filmdeki kadın karakterin önce cinselliğini özgürce yaşaması, sonra ekonomik özgürlüğüne kavuşarak birey olma yolundaki değişimi aktarılsa da filmin sonunda kadının ilk aşkına dönmesi söz konusu değişimi duraksatır. Erus'a göre, film dönemin yeni yeni gelişen kadın hareketlerini ve bunlar karşısında Türk entelektüellerinin kafa karışıklığını yansıtmaktadır. (Erus 2011: 80)

Zirvede oldukları dönemde Şoray, Akın, Koçyiğit ve Girik gençliğin, güzelliğin, arzusunun ve bütün bunlarla birlikte Türkiye kadınının simgesidirler. Onlar tek bir kadın gibi yeri geldiğinde "toprak", yeri geldiğinde aşk, tutku, yeri geldiğinde intikam, savaş ve yeri geldiğinde de emek demektir. Bu dört kadın yıldız, Türkiye'de yıldız olmanın standardını, çitasını da belirlemiş, yıldız olmanın bütün bedellerini ödemişlerdir. Bazıları çabalasa da, kendilerini Yeşilçam sonrasına taşımaları mümkün olmamış, onlarla bir dönem kapanmıştır. Nitekim Türkiye sinemasında onlardan sonra, gerçek anlamda yıldız çıkıp çıkmadığı tartışmalıdır.

Tam da Şoray, Akın, Koçyiğit ve Girik'in yıldızlarının alabil-
diğine parladığı dönemde seyirciye yıldız olmanın anlamını dü-
şündüren bir sanatçı daha vardır. Dergilerde tam sayfa kapak re-
simleriyle, fotoromanlarla, magazine düşen haberleriyle değil,
sadece rolleriyle usul usul yürür seyircinin yüreğine. Yüzlerce
oyunda ve filmde rol alsa da afişlerde adı en üstte ve kocaman
harflerle yazmaz; ortalarda sadece küçücük bir Naşit soyadı gö-
ze çarpar; Naşitlerden bir Naşit... Hiç başrol oynamaz ama sah-
neye ve kameranın karşısına hep o ilk heyecanla çıkar. O, ne gü-
zeller güzeli bir kadın, ne bütün ışıkların çevrili olduğu ulaşıl-
maz bir "yıldız"dır; o, komik Naşit Bey'in kızı Adela'dır.

Adile Naşit neden "yıldız" ol(a)madı?

Adile Naşit'in yarattığı çekim gücü, filmlerde canlandığı ka-
rakterlerin halkın hafızasındaki kalıcılığı ve silinmezliği, hal-
kın ve seyircilerin sevgisini kazanma, örnek/rol model olma gi-
bi etkenler açısından bakıldığında bir anlamda "yıldız" oldu-
ğunu belirtebiliriz. Ne var ki onu, sinema endüstrisinin, popü-
ler kültürün ya da magazin basınının yıldız kalıpları içinde de-
ğerlendirmek mümkün değildir. Popülaritesi, çocukluğundan
başlayarak yılların emeği sonucu ortaya çıkmış; Arzu Film ve
Eğilmez ekolü onun halkın gönlünde yıldızlaşmasında rol oy-
nasa da küçük ya da yan rollerde bile sergilediği usta oyuncu-
lukla seyircinin beğenisini kendisi yaratmıştır. Başka türlü de
yıldızlaşabileceğini, zirvede ve unutulmaz olunabileceğini,
yardımcı rollerin başrolleri gölgede bırakabileceğini, sanatta ısr-
rar etmenin ve ona tutkuyla bağlı olmanın seyircideki karşılığı-
nı gösteren tutumuyla endüstrinin yıldızı değil ama "anti-yıldı-
zı" olmayı başarmıştır.

Naşit, her zaman çok ve kalabalıktır. Yakın dostu Müjde
Ar'ın, Adile Naşit'in vefatının ardından söylediği şu sözler an-
lamlıdır: "Anam, arkadaşım, sırdaşım, çocuğumdu. Bünyesinde
bu kadar çok kişiliği barındıran, başka bir insan tanımadım.
İnsanları delicesine severdi. Zaten yaşama karşı tek tutkusu, in-
san sevgisiydi. (Ar 1987: 11)."

Oynadığı, kendisi midir rolü müdür anlaşılmadığı gibi hüznü, neşesi, telaşı, arayışı, işi, eksiği hiç bitmez. Babası Naşit Bey ve annesi Amelya Hanım gibi her daim yetişilecek bir yer, her daim kapatılacak bir eksik, giderilecek bir yetmezlik vardır. Son nefesine kadar seyirci karşısında heyecandan titreyen, kendisini yetersiz gören, seyircinin yüreğinde devleştiğini göremeyecek kadar mahcubiyet ve mütevazılık taşıyan “büyük” bir oyuncudur.

Adile Naşit’in, endüstriyel ve magazin el anlamda neden bir “yıldız” ol(a)madığı sorusunun hayatında belirgin çizgilerle yaslanan önemli nedenleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenler, adeta birer sacayağı gibi, Adile Naşit’in kişiliğinin temel direklerini de oluştururlar aslında. Aynı zamanda Adile Naşit’e halkın bahşettiğı, benim “anti-yıldız” olarak tanımladığım özellikleri de anlatır. Anti-yıldız tanımlaması, kabul edilmiş ölçütlerin dışında var olmak, sistem dışı olmasa da gri bölgede durmak, alternatif yaşamak ve yaratmak, “başka” olmaktır. İyi ya da kötü olmak değil, tüm çıplaklığıyla, gücüyle insan olmaya, insanla arasında mesafe bırakmayan sanatçı olmaya doğru ilerlemektir.

Adile Naşit’in, endüstriyel yıldız konumunun dışında bir “yıldız”, yani anti-yıldız konumunu oluşturan özelliklere ve dolayısıyla kişiliğini oluşturan sacayaklarına yakından bakarak irdelemek konuyu daha anlaşılır kılacak.

Çarpık bacakların ve bücür boyunla asla

Jarvie, yıldız açısından önemli kriterler olarak yeteneğın yanında fotojenik görünümü, etkileyici bir sesi ve duruşu, cinsel çekiciliğı, kamera önünde rahat olmayı, oyunculuk yapabilmeyi, büyüleyici ve etkili bir kişiliğı sıralamaktadır (1970: 146). Dyer da yıldızın dış görünümünün önemi üzerinde durur: Yıldız toplum üzerindeki gücünü fiziksel albenisinden, çekici tavırlarından, toplumsal ve kültürel olarak tanımlanmış güzellik ya da yakışıklılık kalıplarına uygunluğundan almaktadır (1986: 15). Yüksel’e göreyse, toplumun beklentilerine fi-

ziksel görünüm ve albeni açısından uygunluk, biçem kavramını görüldüğünden daha önemli kılmaktadır. Tüm bu nitelikler yıldızı üstün kılmaktadır. Kültürün bu tür kalıplarına değer veren geniş kitleler için böylesi bir üstünlükse beraberinde izleyici kitlenin teslimiyetini getirmektedir. İzleyici kitle duygusal bir yakınlık duyarak, taklit ederek yıldızın takipçiliğini üstlenir (Yüksel 2000: 65). Popüler kültür endüstrisine göre yıldız, karmaya, üstün niteliklere, cinsel çekicilik, fiziksel güzellik gibi niteliklerden en az birine sahip olmak zorundadır. Herhangi bir sanatsal yetenek her zaman şart değildir; sanatsal yeteneğe sahip olmak, her zaman yıldız olmak sonucunu doğurmaz.

Bu çerçevede bakıldığında Adile Naşit, bir kadın yıldızda piyasanın olmazsa olmaz kabul ettiği fiziksel özelliklerden, cinsel çekicilikten ve güzellik ölçütlerinden çok uzaktır. Kısacık boylu (1.45 m.), küçücük ayaklı (32 numara), çizilmiş gibi duran incecik kaşları olan, kilolu, göbekli biridir. Dolayısıyla görü-



Adile Naşit, kendisine söylenen "Bu çarpık bacakların ve bücür boyunla tiyatrodan asla başarılı olamazsın" lafını boşa çıkarmıştır. (Bülent Kızır arşivi)

nüşü, bir kadın yıldızla taban tabana ters sayılabilir. Ancak o da zaten kadınlığıyla değil, oyunculuğuyla ve sanatıyla var olmuş; seyirci tarafından bir arzu nesnesi ya da cinsel obje olarak görülmemiştir.

Abisi Selim'in yoğun ısrarları sonunda anneleri Amelya Hanım iki çocuğunu alıp Muammer Karaca'nın karşısına dikildiğinde Karaca, babalarının hatırası nedeniyle çocuklara olumlu yaklaşır ancak bir başkası küçük Adile'nin moralini bozar:

Dönemin önde gelen yıldızlarından Şevkiye May⁷ kuliste Adile'ye, "Ben senin ablan sayılıyım Adileciğim. Sana bir nasihat. Bu çarpık bacakların ve bücür boyunla tiyatrodan asla başarılı olamazsın. Yol yakinken dön" der. Ne var ki, bu sözleri sarf eden May kısa zaman sonra Adile Naşit'in "Fuar Yıldızı" oyunundaki muhteşem Düttürü Leyla tiplemesini görecektir ve gelip ondan özür dileyecektir. (Başaran 2005)

Naşit sinema oyunculuğu konusunda benzer bir tepkiyi ilk eşi Ziya Keskiner'den de görecektir: "Tiyatro yaptığım o gençlik yıllarımda, sinemaya çok büyük bir tutkum vardı, o zamanlarda da çok severdim sinemayı. Ama rahmetli Ziya Bey, 'Hiç heveslenme, bu boyun posun ve tipinle senin sinema şansın yok' derdi her zaman" (Naşit 1987)." Pek çokları gibi, eşi Ziya Keskiner de yanılmıştır. Adile Naşit, sinemada da çok başarılı olur; aniden ama geç gelen şöhreti şöyle anlatır: "1974 yılında başlayan sinema hayatımla her şey değişti birdenbire. O yıllarda radyoda yayınlanan 'Uğurlugiller'in de çok büyük katkısı olmuştu ama Emel Sayın ile çevirdiğimiz 'Mavi Boncuk' filmi ve ardından televizyon denen o sihirli kutuda minik yavrularıma anlattığım masallar beni bir anda şöhret yaptı (Naşit 1987)." Erakalın'ın deyimiyle "geç gelen şöhret" in sanatçının etrafını kuşatan dayatmalar ve önyargılarla yakın ilgisi olduğu anlaşılmaktadır.

Bu dayatmalar ve önyargılardan söz edebiliriz biraz. Kadını kuşatan "güzellik" ölçütleri, popüler sinemada yıldız olmanın temel şartıdır. Kadın, hayatın her alanında olduğu gibi sahnede veya beyazperde de arzu edilmek, çekici olmak, cinselliği ve kadınlığıyla var olmak zorundadır. Kadını kuşatan bu ölçütler tarih boyunca onu bedenine, doğal, doğuştan gelen "kendilik" haline yabancılaştırmıştır. Kadınların bu uğurda yaşadığı zorluk ve acıların, psikolojik şartlanmanın yarattığı özgüven yitimine bağlı olarak özsaygıdaki aşınma ve kendisiyle ba-

7 Komik Şevki Bey'le kantocu Mari Ferah Hanım'ın kızı Şevkiye May, tiyatro, operet ve sinema oyuncusudur. Cumhuriyet döneminde sahneye çıkan ilk kadın sanatçılardandır. Bkz. "Şevkiye May", Füsün Erbulak, *Bir gün*, 16.04.2017, <https://www.birgun.net/haber-detay/sevkiye-may-155594.html>.



"Uğurlugiller" ailesine ses veren sanatçılar: Adile Naşit, Yıldız Kenter, Çolpan İlhan, Genco Erkal, Güler Ökten, Müşfik Kenter, Pekcan Koşar, Şükran Güngör, Tevfik Gelenbe. (Ses, Şubat 1972)

rışık olamama halinin uzun bir tarihi vardır; kapitalist sistemin emek sömürsünün yanında kadınların da yazısız cinsel sömürü tarihleri söz konusudur. Modern tüketim toplumunda kadın üzerinde yeni tahakkümlerin kurulduğu tezi de yabana atılacak bir tez değildir. Geleneksel toplumlarda özellikle ataerkil yapı ve "namus" etrafında ikincil kılınan kadın kimliği, modern toplumda kapitalist tüketimci piyasanın gerekleri çerçevesinde hedonistik ve imajsal göstergeler üzerinden yeniden sorunlaştırılmaktadır. Erkeklerin "zorunda" olmadıkları pek çok şey, kadınlar için yaşam tarzı ve amacı haline gelmiştir. Makyaj, topuklu ayakkabılar, diyet programları, estetik operasyonlar, sutyenler, daha geriye gidildiğinde korseler, jartiyerler, boynlara takılan halkalar, kulakların delinmesi vs... Kültür haline gelmiş ve "kadınlık" olarak inşa edilerek tarihsel süreç içinde meşrulaşmış bütün bu durumlar, sahne sanatçısı söz konusu olduğunda daha da billurlaşarak dayatma haline gelmekte, sanatçı da bu durumdan etkilenmektedir. Tüketim kültürünün karton bebeklerine her geçen gün yenileri eklenmekte, "tüketi-

lenlerse” bir kenara atılıp hızla unutulmaktadır. İşte Adile Naşit de bu tüketim kültürü ve dayatmalar karşısında kendi sınavını vermek zorunda kalmış, her türlü önyargıya rağmen sanatının açtığı kapılardan içeri girebilmiştir.

Naşit, *Ses* dergisiyle yaptığı bir söyleşide tüm önyargılara karşı duygularını açık yüreklilikle ortaya koymuş, dayatılan kadınlık imajı karşısında yaşadığı ruhsal sıkıntıyı şöyle ifade etmiştir:

Hiçbir zaman kendimden memnun olmamışımdır. Giydiklerimin bana yakışmadığını düşünürüm. Makyaj yaparım, örneğin bir filmin galasına gitmek için, “Aman ne olmuşsun böyle” desinler, gözlerim dolar koşar banyoya yıkarım suratımı. (...) Giydiklerimi hiç yakıştırmam kendime dedim. Her zamankinden biraz daha şık giyinsem “Aman ne güzel olmuşsunuz Adile abla...” desinler, mahvolurum. “İşte bana acıyorlar, onun için iltifat ediyorlar” diye. Son zamanlarda denize giremez oldum, dehşetli utanıyorum. Bu son yolculukta ya bir ya da iki defa denize girdim. Hiç kimsenin ısrarı beni kandıramadı. Etrafımda benim yaşımdaki kadınlar örtüler içinde oturup beni seyrettikçe, iyice kötü oluyorum, Hepten vazgeçiyorum. Aşağılık kompleksi bunlar tabii ki. (Naşit 1980: 22-23)

Aslında bunların “aşağılık kompleksi” olup olmadığı tartışmalıdır. Bu duygu durumu için mevcut “kadın yıldız” ve hatta “kadınlık” kalıpları karşısında her doğal insanın yaşadığı çelişki, sıkışma ya da “çoğunluk gibi olmama”nın farkındalığıdır demek daha yerinde olur sanki. Çünkü muhtemelen Adile Naşit de bilmektedir ki, sinema sektöründe kabul görmüş “yıldız”, Greta Garbo’dur, Marilyn Monroe’dur, Türkan Şoray ve daha niceleridir. Naşit’in görünüş veya davranış modeli olarak onlar gibi olma şansı yoktur. Kaldı ki, onlar gibi var olmamış, yaşamının merkezine farklı şeyleri koymuştur. Böyle olduğu içindir ki, Adile Naşit kuşaklar boyu sürmüş bir geleneğin temsilcisi olarak sahnede ve beyaz perdede devleşmiş bir sanatçı bile olsa söz konusu piyasa içinde yan rollerin, yardımcı rollerin oyuncusu olabilir. Adile Naşit, sanatını her şeyi sayarak ve

–on dördünde yaşlı bir kadını başarıyla oynayacak kadar yeteneklidir– sınırsız bir enerji ve başarıyla canlandırabilme özelliği de Naşit’i pek çok ünlü yıldızdan farklı kılar.

Adile Naşit’ten gördüğüm son filmin adı yanılmıyorsa Hayroş’tu (1986). Ülkü Erakalın’ın yönettiği yapım, dar bir bütçenin olanaklarıyla çevrilmişti. Adile Hanım çirkin, yaşlı geçkin bir kızı oynuyordu. Oyuncululuğunun, yeteneğinin sınırsızlığı konusunda fikir edinmek isteyenler, bu filmi mutlaka seyretmeliler. Bizim sinemamızda “sevginin emek” olduğu pek çok kez söylenegelmiştir. Adile Naşit’se böyle bir şeyi söylemiyor, ama bir buçuk saat boyunca usul usul onaylatırıyordu. Daha da ilginç, milyonlarca kişinin sevip saydığı oyuncu Adile Naşit, sanatın yeni yetmesi gibi alçakgönüllü, heyecanlı bir kimlikti. Hayroş’taki kompozisyonuna nasıl hayranlık duyduğunuzu söylediginizde, bir çocuk gibi yüzü kızarıyordu... (İleri 1987: 5)

Aslında Adile Naşit, sadece kendi rolüne değil, başrol oyuncularının rollerine de oldukça hâkimdir. Büyük küçük demeden her role hakkını veren sanatçının bu tutumu, oyunun/filmin bütününden kendini sorumlu görmesiyle ilgili olabilir ancak.

1954 yılında Karaca tiyatrosunda başrol oynayan kadın sanatçı ortadan kaybolunca, yerine başrolü oynamak üzere bulunan Gülriz Sururi’ye rolünü bir gecede sabaha kadar çalıştırıp ezberletecek kadar ‘başrol’lere de hâkimdi aslında. Adile Naşit, piyesin yazılı hali olmadığı halde tüm metni ve rolleri ezberlemişti. Sururi, “teyp gibi rolümü geçti” diyecektir. Yine Ertem Eğilmez yıllar sonra verdiği bir demeçte, “Bugüne kadar Adile hanımın oyunculuk yeteneğinin ancak yüzde yirmisini kullanabildik. Eğer onu daha iyi değerlendirebilmiş olsaydık, sanırım seyircileri yerlerinden kaldırarak sahneye kadar koştururdu,” demiştir. (Dündar 1984)

Sinemada, başrollerde oynamayan bir oyuncunun, seyirci tarafından en az başrol oyuncularına kadar benimsenmesi ve tutulması önemli bir durumdur. Nitekim Adile Naşit, daha önce de değindiğimiz gibi, 1976’da “İşte Hayat” adlı filmde başrolde ol-

mamasına rağmen 13. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazanır. Bu, Türk sinemasında, "star" olmayan bir oyuncunun kazandığı en önemli ödülüdür.⁸ Bu ödül, oyunculığa adanmış bir ömrün, ilk ve tek (1985 yılındaki "Yılın Annesi Ödülü"nü saymazsak) ödülü olacaktır.

Ertem Eğilmez, klasik yıldız kalıpları dışında kalan Adile Naşit gibi oyuncuları esas kız/oğlan ya da başrol olmasa da farklı bir matematikle filmlerinin başrolünde konumlandırmayı başarmıştır.

Türk sineması o günlerde [1970'ler – S.Ö.] peş peşe en parlak dönemini yaşamaktadır. Kadın ve erkek başoyuncular genç, güzel insanlardır. Başrolde bir kompozisyon oyuncusunun görünebileceği kolay kolay kimsenin aklına gelmez. Ne var ki, Ertem Eğilmez'le ekibi kuralı yıkmaktan kaçınmazlar. Kimileyin Adile Naşit, kimileyin Münir Özkul gibi sanatçılar bir filmi baştan sona alıp götüreceklerdir. (İleri 1987: 5)

Nitekim "İşte Hayat" filmi bu konudaki en güzel örneklerdendir. Filmin başrollerinde Hülya Koçyiğit ve Uğur Dündar vardır. Naşit, Koçyiğit'in annesi rolünü oynamasına rağmen Uğur Dündar'ın karşısındaki esas kadın oyuncu durumundadır. Diğer pek çok filmde de esas kız ve oğlanın dışında, en az onlar kadar, bazen onlardan daha fazla öne çıkan oyuncuların biridir Adile Naşit.

Eğilmez cesur bir tavırla klasik yıldızların yanına başka türlü ışığı olan, güçlü oyuncular koyarak kendi tarzını yaratmayı başarmıştır. Ancak bunu yaparken, yani bir yandan Naşit ve Özkul gibi oyuncuları öne çıkarırken, onları belli kalıp-rollerle sınırlamıştır da. Bunu çoğu zaman seyircinin beğenisini bir son-

8 Genellikle yan rollerde gördüğümüz ve yine Ertem Eğilmez'in yıldızlaştırdığı oyuncuların Münir Özkul da 1972'de "Sev Kardeşim" filmindeki rolüyle Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Erkek Karakter Oyuncu Ödülü"nü kazanmıştır. Ancak bu ödül "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü"nden farklıdır, zira 1972 yılındaki 9. Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü" yanında "En İyi Erkek Karakter Oyuncu Ödülü" kategorisi de vardır. Bkz. https://ipfs.io/ipns/tr.wikipedia-on-ipfs.org/wiki/9_Alt%C4%B1n_Portakal_Film_Festivali.html



Adile Naşit "İşte Hayat" filminde Uğur Dündar ve Hülya Koçyiğit ile birlikte. (<http://eskihollywood-yesilcam.blogspot.com/2012/08/iste-hayat.html>)

raki filmde riske etmeme adına yapmış olduğu söylenebilirse de bir benzetme yapacak olursak, Naşit ve Özkul'u bir yandan göğe çıkarmış, diğer yandan onları orada kafese koyarak uçmalarına izin vermemiştir. Özkul şahsında bunun olumsuz sonuçları daha sınırlıdır. Çünkü Özkul sadece komik değil naif, duygusal ve dramatik rollerin de vazgeçilmez oyuncusudur. Oysa Adile Naşit, babası Naşit Bey gibi daha çok "komik" olarak konumlandırılmış, canlandırdığı tipler zamanla kalıplaşmıştır.

Yeşilçam'da oyunculuk uzun süre, kişilik yaratmak değil de kalıcı bir tip oluşturmakla yetinmiştir. Scognamillo'ya göre, romantik jön, yaşı uygun olduğu sürece başka rol oynamamış, saf genç kız hep saf genç kız olmuş ve ne kötü adam kötülüklerden uzak kalabilmiş, ne de iyi kalpli, tonton amca ya da dede başka bir rolü oynayabilmişlerdir. "Altın kalpli fahişe" altın kalbiyle kalmış, "vamp kadın"sa iç çamaşırlarını sergilemiştir. Oyunculuk açısından tekrar, bir dezavantaj oluşturmuşsa da oyuncunun gelişen izleyici kitlesi tarafından tutulmasında, hatta mitos yaratılmasında bir avantaj sunmuştur. "Konfeksiyon sineması", tiplerini ön plana çıkartmış, kişiliklerle, kişiliklerin derinlikleriyle pek ilgilenmemiştir. Bunun önemli nedenlerinden

biri vakittir elbette: Oldukça hızlı bir temponun içinde oyuncuya hazırlanma, yorum payı tanınmamıştır. Hatta oyuncuyu yönetmekle yükümlü yönetmene de tanınmamıştır. Sonuçta genelde oyuncu yönetimi, bir “trafik çizmekle”, yani sahnenin dahilinde oyuncunun nasıl hareket edeceğini anlatmakta sınırlı kalmıştır. (Scognamillo 2003: 44)

Adile Naşit’in de, Nubar Terziyan’ın da, Gülşen Bubikoğlu’nun da, Erol Taş’ın da yaşadığı durum, Scognamillo’nun çizdiği tablo içinde gayet anlaşılır bir hale geliyor: Adile Naşit’in her zaman “anne”, Nubar Terziyan’ın her zaman kasketli “ton-ton amca”, Gülşen Bubikoğlu’nun “dik başlı ve şımarık” esas kız, Erol Taş’ın her zaman “kötü adam” olmasının sebebi Scognamillo’nun bahsettiği “konfeksiyon” üretim ve bu üretimin koşullarıdır. Ancak yine Scognamillo, oyunculuk açısından yaşanan sınırlandırılmışlık ve kısırlığın, seyircinin mevcut gerçekliğiyle de bağlantısını kurar. Ona göre, herhangi bir psikolojik gelişime ya da derinleştirmeye olanak tanımayan tek tip senaryolar ya da standart öykü anlayışı, bir “başka” oyunculuğa yol açar; değişmeyen tekrarlar ve “stereotipler” oluşturulur. Türk seyircisi de çözmesi gereken değil, bildiği karakterleri izlemeye gider. Bu yüzden oyuncu hep aynı kaldığı, herhangi bir sürpriz ya da değişime yer vermediği (hatta neredeyse oynadığı role kendi adını verdiği) için seyirci tarafından benimsenir. Bu açıdan oyuncu değişmeyen ve değişmesi istenilmeyen, açık ve defalarca okunan, ezbere bilinen bir kitap gibi düşünülebilir. (Scognamillo 2003: 46)

Adile Naşit, her şeye rağmen, her birinde “sıradan” insanları oynadığı yan rolleri, hayatın içinden sıradan insanların hikâyelerini “yıldızlaştırarak”, üretilen idol, mit ve yıldız imgelerine eleştirel bir bakış geliştirmiştir. Aldığı Altın Portakal Ödülü bir bakıma bu gerçeğin tescillenmesidir. Yine de ödülü kazandığını öğrendiğinde yaşadığı şaşkınlığı Sezai Solelli’ye şöyle anlatacaktır:

Telefonda, “Evet Adile, Antalya’ya gidiyorsun” diye tekrarladı Ertem Bey, “Ödül kazanmışsın, onu alacaksın!” Eh dedim,



Adile Naşit ve Ayşen Gruda. (Ses, 16 Nisan 1977)

kendi kendime. Bu kadar ısrarla söylediğine göre herhalde doğru olacak. “Acaba hangi yardımcı rol için?” diye sordum. “Yardımcı rol filan değil!” diye gürledi Ertem Bey. “Doğrudan doğruya baş kadın oyuncu olarak alıyorsun. Bu sefer benim arabam yok. Kendin bir şey bulup gidersin. Sana Pazartesi’ye kadar izin.” Telefon elimde, ne söyleyeceğimi bilemeden öylece duruyordum. Benden hiç ses çıkmadığını görünce Ertem Bey, “Adile!” diye bağırdı. Güçlkle, “Efendim” diyebildim. “Söylediklerimi duydun değil mi?” “Duydum efendim.” Yine sessiz durduk bir müddet. Sonra Ertem Bey, “Tebrik ederim.” dedi ve telefonu kapattı. (...) Bir anda stüdyo birbirine girdi. Münir Özkul, Ayşen Gruda ve öbürleri, herkes Altın Portakal’ı kendileri kazanmış gibi bayram ediyorlardı. Beni sarılıp sarılıp öpen, bağırıp çağıran gırla... Bense sanki cam kesilmiştim. Ne bir şey duyuyor, ne bir şey hissediyordum. (Naşit 1976)

Adile Naşit’le bu önemli olay üzerine söyleşiyi yapan Solel-
li de durumun anormalliğinin farkındadır: Karşısında “yıldız”
olmayan bir yıldız vardır. Adile Naşit filmlerinde –gençliğinden
olgunluk dönemine kadar– hiçbir biçimde “esas kız”ı oynamamıştır;
bunun için popüler kültürün adeta standartlaştırdığı fiziksel özellikleri uygun değildir. Ama aldığı her rolle sahnede devleşmiş, sahne hâkimiyetiyle tiyatronun içine doğmuş, anadan babadan, sülaleden bir sanatçıyı sinema sıfırdan yeniden yaratmıştır: “Baş kadın olarak birinci ödülün sana verilmesi ilk defa oluyor. Ta 1951’de başlayan Yıldız Film Yarışması’ndan son yıllarda yapılan festivallere kadar bu tip bütün yarışmalar-

da En Beğenilen Kadın ve Erkek Yıldız, başrolleri oynayan ve isimleri filmlerin başında yazılan genç kız ve genç erkeklerden seçilirdi. Onlardan bin defa daha iyi oyun verseler bile Münir Özkul'lar, Aliye Rona'lar, Nedret Güvenç'ler, sen ve ötekiler hep yardımcı sanatçı sayılırdınız. Bu yıl ilk defa sen bu geleneği yıktın (Naşit 1976, Solelli söyleşi).” Adile Naşit'in aldığı bu ödül, “yıldız kimdir” sorusunu bir kez daha düşündürmüş, bu konudaki standart kalıpları yıkmıştır.

Yanımda şimdi hatırlayamadığım biri izahat veriyordu. Benim rol aldığım iki film vardı festivale katılan. “İşte Hayat” ile “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”. Jüri ikisindeki rollerimle bana “Yılın En Beğenilen Kadın Oyuncusu” ödülünü vermeye karar vermiş.⁹ Erkek olarak da Cüneyt Arkın! Düşünebiliyor musunuz festivali? Cüneyt'in karşısında Türkan değil, Hülya değil, Fatma Girik değil, Müjde Ar değil de ben! (Naşit 1976, Solelli söyleşi)

Adile Naşit'in şaşkınlığı yıllar sonra gelen bir “yardımcı” olmayan kadın oyuncu ödülüne dair değildir aslında. Adile Naşit'in esas şaşkınlığı, yıkmış olduğunu fark ettiği bir geleneğe dairdir; “en iyi kadın oyuncu” ödülü genellikle yıldızlara verilir. Adile Naşit, seyircinin anti-yıldızı olarak almıştır bu ödülü ve kendi şahsında popüler kültürün güçlü bir geleneğini sarsmıştır.

Aileden sanatçı: “Kavuşun son sahibi”

Adile Naşit, abisi Selim Naşit ile adeta tiyatronun, sahne sanatının içine doğar. Çeşitli tiyatro oyunlarından rolleri can-

9 Adile Naşit'in söz ettiği, ödül konusunda bahsi geçen “iki film” meselesine açıklık getirmek gerekir: 1976'daki Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Adile Naşit'in oynadığı iki film (“İşte Hayat” ve “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”) aday gösterilmiş, ancak en iyi birinci ve ikinci film ödüllerini bu filmler değil, “Deli Yusuf” ve “Mağlup Edilemeyenler” kazanmıştır. Adile Naşit, “İşte Hayat” filmindeki rolüyle En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alırken, “İşte Hayat” festivalden En İyi Senaryo Ödülünü alarak dönmüştür. “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı” ise sadece En İyi Özgün Müzik dalında ödül almıştır. Adile Naşit'in aktarımlarındaki bilgi karışıklığı, muhtemelen kendisiyle söyleşinin olayın hemen ardından sıcaklığına yapılmış olmasından kaynaklı olabilir. Bkz. https://ipfs.io/ipns/tr.wikipedia-on-ipfs.org/wiki/13._Alt%C4%B1n_Portakal_Film_Festivali.html

landırarak eğlenen, oyun alanı olarak soyunma odalarını, sahne veya fuayeyi kullanan çocuklardan Adile, “Çifte Keramet” isimli üç perdelik komedinin Sürpik Dudu rolünü, abisi de “Vatan Yahut Silistre”nin Abdullah Çavuşu’nu eksiksiz oynamaya başlar. “Evin tiyatroya, tiyatronun eve karıştığı günler”de atılır Selim ve Naşit’in oyunculuk hayatının temelleri. (Çeliker 2016)

Benim doğduğum yer o zamanların meşhur salonlarından Turan Tiyatrosu’nun üzerindeki apartmanın bir dairesidir. Onun için tiyatronun içine doğmuşum derim. Babam, annem Amelya ile bu tiyatroda tanışmış. Annem kardeşi Niko ile düettoyaya çıkarmış. Sahneye 14’ünde çıkıyor, oynamaya başlayalı ne kadar olmuş kim bilir. (Naşit 1980)

Adile Naşit, Ses dergisiyle yaptığı söyleşide ailenin tümünün sürekli tiyatronun içinde yaşadığını, “Ben başka hiçbir şey görmedim ki. Tiyatroda doğduk Selim’le ikimiz. Kulislerde, tiyatronun ta içinde büyüdük” sözleriyle anlatır (Naşit 1980). Naşit bey ve Amelya Hanım, akşamları Adile ile Selim’e kostümler giydirir, makyaj yapar, komşuları çağırıp evlerinin bahçelerinde temsiller düzenlerler. Selim’in sünneti ise tam bir şölen havasında geçer. Sanat ve eğlence âleminde neredeyse herkesin davetli olduğu, Safiye Ayla ile Hamiyet Yüceses’in şarkılar söylediği bir şölen (Çeliker 2016). Naşit Bey başlarda istemese de çocukların ilgisi ve ısrarı karşısında onların aile sanatı olan tiyatrodaki gelişmeleri için elinden geleni yapar.

Daha sekiz yaşındayken babam beni karşısına alır, Ermeni taklitleri öğretirdi. Keyfi yerinde olduğu zamanlar kendisini seyre doyamazdık. Makyaj yapar, bize oyunlar gösterirdi. Sonra bizi karşısına alır, monoloklarla rollerimizi ezberletir makyajımızı yapardı. Dokuz yaşındayken onun yardımı ile Hamlet’i oynamıştık. Ağabeyimden çok benim iyi bir tiyatro kültürüne sahip olmamı daima arzu ederdi. Orta tahsilimi bitirdikten sonra Ankara Devlet Tiyatrosu’na göndermeye niyeti vardı. Selim’in tiyatroya intisabını istemezdi. Onu doktor veya mühendis yap-

mayı düşünüyordu. Ona daima “Bir baltaya sap ol da ne olursan ol!” derdi. (Naşit, t.y.)

Adile Naşit, “Hamlet”i oynar oynamasına ama babası Naşit Bey bir akşam “Hamlet”i öğretmek için çocuklarını çevresine topladığında onun kulağına fısıldadığı, “Baba, ben dram oynamam” diyerek açıkladığı ilkedен hayatı boyunca pek ödün vermez. Kırk bir yıl kaldığı sahneyi, hep gülmenin ve güldürmenin köprüsü olarak görür. Çünkü sahnenin ötesindeki yaşamın, trajik bölümlerden oluşan bir tuluat olduğunun bilincindedir. Bu bilinç, onu, gülmenin ve güldürmenin simgesi yapar (Hürriyet 1987). Sahneye her çıkışında aşırı heyecanlanan Adile Naşit, sahne öncesi, “Allahım, babamın adına gölge düşürmeyeyim” diye dua eder. Sanat, onun dünyasında bu kadar saygın bir yerdedir. (Dündar 1984)

“Sinema oyuncularını, 1970’lere kadar beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlardan öteye geçememiştir (Onaran 1986: 158).” Adile Naşit oyunculuğuysa, köklerini on yıllara dayanan bir halk sanatından alarak gelişmiştir. Arzu Film ekolüne ait onlarca filmde anne rolünü canlandırırsa da dekoratif bir öge değil, tüm filmin ruhu, parlayan yıldızı, vazgeçilmezi ve iz bırakanı olmuştur. Adile Naşit için küçük ya da büyük rol yoktur: Adile Naşit küçük rollerin de büyük oyuncusu, yıldızıdır. Zira Naşit’in oyunculuğu salt tutku, emek ve yetenekle de açıklanamaz. Onun seyirci tarafından “bizden biri” olarak benimsenmesinde, geleneksel ortaoyunculuğuyla modern tiyatro arasında bir geçiş, bir köprü olmasının, her iki tarzdan ve ruhtan da bir şeyler taşımasının da payı olduğunu belirten yönetmen Ülkü Erakalın bu konudaki görüşünü, “Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun en ünlü komiği Naşit’in kızı Adile. Babasının özünden, babasının kanından bir sıcaklık, bir yakınlık, bir biçim var oyununda” şeklinde ifade edecektir (Erakalın 1987).

Adile Naşit’in, Türkiye tiyatro sanatçıları açısından olduğu kadar komedyenleri açısından da özel bir yeri ve önemi vardır. Tarihimizde pek çok alanda olduğu gibi, geleneksel ve modern güldürü tiyatrosu erkektir. Naşit Bey’in komedyen ve ti-

yatrocu olarak yeteneğinin, kardeşlerden özellikle Adile Naşit'te temsilini bulmasıyla –ve kuşkusuz doğuştan yeteneğiyle– tiyatro tarihimizde büyük bir şans yakalanmış ancak muhtemelen kadın olmanın zorluklarından kaynaklı nedenlerle Adile Naşit 1970'lere kadar öne çıkamamış, sonra da kendisine dayatılan rolleri oynamak durumunda kalmıştır. Oysa sadece Naşit Bey'in kızı olarak değil, çocukluktan yetişme ardılı ve bir geleceğin devamacısı olarak da farklı bir yerde olabilirdi. Bu gerçeğe Ülkü Erakalın da 1987 yılında Adile Naşit ile yaptığı söyleşide değinir: “Bence geleneksel tiyatromuzun son temsilcisi ne Münir Özkul, ne Müjdat Gezen. Geleneksel tiyatromuzun son mirasçısı, son temsilcisi sensin.” Erakalın, Adile Naşit'in hakkını teslim etme arzu içindedir ve onun mahcubiyetinin bazı şeyleri örttüğü kanısındadır: “O zaman Müjdat Gezen'in İsmail Dümbüllü adına koyduğu ödülден önce, baban adına sen bir ödül koyabilirdin tiyatroya.” Bu yorum üzerine Adile Naşit, gerçeği



Kavuk, İsmail Dümbüllü'den Münir Özkul'a devredilirken. (<https://turkish-culture-history-language.blogspot.com/2019/05/fotograf-arsivi-ismail-dumbullu-den.html>)

ortaya koyan bir cevap verir: “Babamdan kalan hiçbir şey yok ki elimizde. Öldüğünde borç içindeydi. Bütün gardirobe satıldı. Hatta adına tiyatro ödülü konan rahmetli İsmail Dümbüllü’nün Münir Özkul’a kalan kovuğu da yanılmıyorsa, babama aittir.” (Erakalın 1987)

Naşit Bey’in ölümünden sonra ailenin yaşadığı ekonomik yıkım, geleneksel olarak hak edilmiş konumu ve usta-çırak zincirini değiştirmiş; Naşit Bey’in çocukları bırakalım Türk tiyatrosunun güldürü geleneğinin geleneksel nişanesi olan Kavuk’a sahip olmayı, geçim derdine düşmüşlerdir. Kavuk, İsmail Dümbüllü’den, Münir Özkul’a, Münir Özkul’dan Ferhan Şensoy’a, Ferhan Şensoy’dansa 2016 yılında Rasim Öztekin’e devredilmiştir. Bu sıralamada hiç kadın yoktur; Adile Naşit’in, erkekler arasındaki bu kavuk devrini –hak ederek ve Kavuk’un sahibi olarak– kırmayı, kuşkusuz dönemin kadın sanatçılarının tümü için büyük motivasyon ve güç kaynağı olacaktı.¹⁰ Kavuk’un devri, geleneksel tiyatrodan modern Türkiye tiyatrosuna geçişten beri süregelen sembolik bir tören olsa da aslında geleneği sürdürmek ve tiyatronun sorumluluğunu taşımak anlamına gelir. Sonuçta Naşit ailesi, sanatçı geleneğini kuşaklar boyu terk etmeden yaşatmasına rağmen, bu devir geleneğine ekonomik sorunlar nedeniyle dahil olamamıştır. Müjdat Gezen’in 1980 yılında koyduğu “İsmail Dümbüllü Ödülü”ne benzer bir ödülü babaları adına koyamamalarının nedeni de aynı ekonomik sorunlara bağlı olsa gerektir.

Kuşkusuz kendisi “komik” de olsa, “erkek” dünyasında kadın olmanın zorluklarını yaşamıştır Adile Naşit. Naşit Bey için aranmayan güzellik ölçütleri, kendisi için aranmış, ondan yıldız/başrol oyuncusu çıkmayacağına kanaat getirilerek daha on yedi yaşından itibaren yaşlı/çirkin kadınları ya da anne rolleri-

10 Ayşen Gruda da vefatından önce kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide, 57 yıllık sanat yaşamında pek çok ödül aldığını, bu ödüller arasında kendisini en çok etkileyen ödülün, “İsmail Dümbüllü Ödülü” olduğunu belirterek, “Şimdi sırada kavuk var, onu da alırsam olay bitmiştir” der. Haklı bir beklentidir bu, ancak gerçekleşmez. Bkz. “Erim’in single tanıtımına katılan Ayşen Gruda’dan kavuk açıklaması”, 26 Nisan 2018, www.sozcu.com.tr/hayatim/magazin-haberleri/erimin-single-tanitimina-katilan-aysen-grudadan-kavuk-aciklamasi/amp

ni canlandırması istenmiş, sonra da sergilediği başarılı performans ve Yeşilçam'ın popüler kültüre endeksli mevcut yıldız kâğıtları nedeniyle bu roller üzerine yapışıp kalmıştır.

Popüler kültürün “gözetleme” alanının dışında

Değişen üretim biçimiyle birlikte dünya sinemasına da hızla sirayet eden yıldız sisteminde, sinema oyuncuları pazarlanabilir birer metaya dönüşürler. Üstelik yıldızın sadece bedeni, oyunculuğu değil, geçmişi ve özel yaşamı da bu metalaştırma sürecine dahil olur. Bu kamuya ait kılınma ve nesneleştirme sürecinde özel yaşam yıldız tarafından, gerek gönüllü olarak gerek zorunluluktan popüler kültür seyircisinin ve kamunun gözleri önünde yaşanır. Yıldız oyuncuların varlık nedeninin onları tüketecek olan kitle olduğu gerçeği gözetilirse, yıldız yüzünü sürekli hatırd tutmak, eskimemek, yenilemek zorundadır; yıldızın seyirciden saklanma, kaybolma ya da mahremiyet lüksü yoktur. Yıldız imgesi, medya tarafından sürekli ve hiçbir anı ya da durumu sakınılmaksızın izleyicilerin tüketimine sunulur.

Yıldızların menajerleri, *image maker*'ları, basın görevlileri, dedikodu yazarları, prodüktörler ve hayranlar da dahil olmak üzere bu alana katılan herkes, söz konusu imaja çok çeşitli anlamlar biçerek değiştirir, geliştirir, yönlendirir. Öyle ki, yıldızın özel yaşamı bireysel değil kolektif yaşanır; bu nedenle sürekli görülmek, gösterilmek zorundadır. Yıldızın tanıtımında özel yaşam hedeflenerek seçilen bilgiler bir imgenin sunumu olarak yıldızın resmine uygun olmalıdır. Başka bir deyişle, yıldızın gizemli olması gerektiği kadar, özel hayatına ilişkin anekdotlar da onun yıldız imajına uygun düşmelidir. Bu konuda magazin basını çok sayıda örnekle doludur: Dedikodu aracılığıyla yıldız sözlü kültürde geniş kitlelerin gündemine oturur, resimleri elde edilir; böylelikle yıldızların yaşamları, popüler kültürün tüketim dünyasında önemli bir yer edinir. Başka bir anlatımla yıldız olgusunu bir medya metni olarak kabul edersek, bu metnin oluşumunu sağlayan popüler anlamlar Fiske'in de belirttiği gibi metinle gündelik yaşam arasındaki ilintilerden yola çı-

kılarak kurulur (Fiske 1999: 82). Yıldız karmaşık bir metindir, çünkü farklı izleyiciler metinle kendi toplumsal ilişkileri arasında çok sayıda değişik kesişme noktaları üretirler. Yıldız, “söylemek” yerine “gösterilme”nin yeğlendiği, ayrıntılı açıklamalar yerine genellemelerle aktarılan ve çeşitli toplumsal ilişkilere açık bir metindir.

Bu açıdan Adile Naşit'i ele aldığımızda onun özel yaşamının görülür ve izlenir olmadığını, acılarını ve sevinçlerini sahnede yaşasa da sahneden sonra Adile Naşit'in dostları arasında kaybolduğunu, yaşamını magazine ve kameralara kapattığını görürüz. O, yıldız olmak için gerekli şeylerin hiçbirini yapmaz. Örneğin 43 yıllık sanat yaşamında sadece birkaç söyleşi vermiştir. 1980 yılında Ses dergisine verdiği söyleşide kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplar birkaç cümleyi geçmediği halde samimi ifadeleri çarpıtılarak, “Çirkin ve kompleksli bir insanım” biçiminde başlığa çıkarılmış, bu ifadeleriyle magazin gündemine taşınmak istenmiştir (Naşit 1980: 22). Naşit'te magazin basınının görmek istediği ve yıldız imajının gerektirdiği şekilde evini, gardırobunu, özel yaşamını, hatıralarını vs. kamuya açma durumunun söz konusu olduğunu da söyleyemeyiz. Adile Naşit, medyanın ortaya çıkardığı bir imaj değildir; kendisi olmanın bedelini belki de böylece ödemiş, özel hayatıyla değil, oyunculuğuyla gündemde kalmayı tercih etmiştir. Adile Naşit özelinde magazin basınının yıllarca işleyebildiği tek konu oğlu Ahmet'in ölümü ve sonrasında yaşadıklarıdır. Bu konuda da kendisi çok az şey ifade ettiği ve kederini konuşmaktan kaçındığı halde, dikkat çekici olan, yapılan birkaç söyleşinin neredeyse hepsinde oğlunun ölümüne dair soruların sorulmuş olmasıdır. Yine ilk eşi Ziya Keskiner'in vefatının ardından, Cemal İnce ile gözlerden uzak, “haber” olmaktan kaçınarak evlenmesi, bu konuda da söyleşi vermemesi dikkat çekicidir.

Kısacası Adile Naşit medyadan beslenmemiş, seyircilerin ve özellikle çocukların kendisine duyduğu sevgiyi yeterli görmüş, bu sevgiden beslenmeyi tercih etmiştir. Bilinçli bir şekilde popüler kültürün “gözetleme” alanına girmemiş, özel hayatını ka-



Adile Naşit, eşi Ziya Keskiner ve oğulları Ahmet ile birlikte. (<https://cdn.media.gazeteduvar.com/2016/09/adile2.jpg>)

muya açmamış, magazin basınında “görünür” olmaktan uzak durmuştur.

Sınıflar üstü insanlık

Yıldız olgusu bir tüketim nesnesi olduğu kadar, yoksul çoğunluğun sınıf atlama arzularını da tatmin eder: Yıldızların filmlerde temsil ettikleri rollerle, magazin basınıyla sürekli pompalanan yıldızların yaşamıyla, kendisini yıldızla özdeşleştiren seyircinin sınıf atlama konusundaki arzuları popüler sinemada yıldızlar aracılığıyla doyurulur. Yıldız, hem kendilerinden biri hem de genel kitlenin “üstü/ötesi” olarak ezici bir sınıfsal yükseklikte dururken, seyircinin sınıf atlama umudunun da simgesi olur.

Adile Naşit'i bu açıdan değerlendirdiğimizde karşımıza yine bir karşıtlık çıkar aslında. Adile Naşit yıldızdır ancak merkezkaç bir yıldızdır. Popüler kültürün içindedir, ama zaten hiçbir zaman "esas kız"ı oynamadığından seyircinin özdeşleşme kuracağı bir rolü canlandırmamıştır. Öte taraftan Adile Naşit önceden kurgulanmış, tasarlanmış, amaçlanmış, ünlü olmanın şartları popüler kültür araçlarıyla onun için hazırlanmamış olsa da ünlüdür. Canlandığı müşfik, sevgi dolu, emekçi rollerle gerçek yaşamdaki kişiliği arasında mesafe ya da karşıtlıklar görülmemesinden dolayı toplumun/seyircinin teveccühüyle ve sevgisiyle ünlü olabilmıştır. Toplumun takip ettiği, model aldığı, özdeşleştiği, sevdiği, önemseydiği bir sanatçıdır ancak yukarıda açıklandığı şekliyle seyirci Adile Naşit örneğinde sınıf atlama hayalleri kuramaz; şaşaalı bir yaşamı yoktur. Aynı şekilde seyirci onun giysilerine, çantasına, kaşlarına, arabasına, evine de özenmez. Ancak onun insanlığına özenilebilir. Belki burada daha tehlikeli bir şey kurgulanır yapımcılar tarafından: Sınıf atlama değil ama yoksullukla barışık yaşama, öyle de mutlu olunacağı mesajı verilir. Ne de olsa katlanma estetiği melodramın ideolojik işlevidir.

Ertem Eğilmez; Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi pek çok büyük güldürü sanatçısı aracılığıyla duygusal komedilerin hikâye anlatısında toplumsal eleştiri içeren mesajlar yanında uyum ve bütünleşme çağrısı da yapmıştır. Bu noktada 1968 yılında Sinematek Derneği'nden ayrılarak oluşan Genç Sinema hareketinin Yeşilçam sinemasına dönük eleştirilerini hatırlamakta yarar var: Genç Sinemacılar, Yeşilçam'ı sistemi görmezden gelerek sorunları kişilere indirgediği ve sınıf çelişkilerinin "sınıflar arası" aşk ilişkileriyle aşılabileceği yönünde bir mutluluk masalı anlattığı gerekçesiyle eleştirip asıl tehlikeli olanın sınıfsal gerçeklerin çarpıtılarak, sahte bir değer duygusunun yaratılması ve altyapısal bir çatışmanın yadsınması eğilimi olduğunu ifade ederler (Erus 2015: 235-236). Seyircinin filmlerde kodlanan bu tür "sınıfsal" mesajları alması, onun dünyaya daha iyimser gözlerle bakabilmesini, sınıfsal ve ekonomik çelişki-

leri “sevginin gücü”yle aşabileceğine dair umutlanmasını sağlar. Nihayetinde dönemin eğilimleri, değer yargıları ve gerçekleri de buna uygundur. İnsanlar yoksul ama mutludurlar, çünkü gelecekte umutludurlar. Kanaat, tevekkül, vefa, onur gibi duygular güçlüdür. Kırsalın ve taşranın, ekmeğini bölüşen, yoksul ama dik insanı İstanbul’a bu değerleriyle gelmiş, onurunu kaybetmemiş, henüz bütünüyle bozulmamıştır. Büyük kentte tutunma, kök salma, yaşam kurma hayalleri diridir. Demokrat Parti’nin, “küçük Amerika” ve “her mahallede bir milyon yaratmak” anlayışı, henüz toplumun geleneksel dokusuna bütünüyle sirayet etmemiştir. Yeşilçam da bu hayalleri ve umutları sonuna kadar beslemiştir.

Burada “oyunu” bozan Adile Naşit olmuştur diyebiliriz. Yer aldığı duygusal aile filmlerinde sınıfsal çelişkileri sevgiyle, emekle aşma mesajı verildiği doğrudur ama Adile Naşit bu kısımda “oynamamıştır”, çünkü onun gerçek hayatı da böyledir. Sahip olduğu insanlık sevgisi gereği bencillikten, kişisellikten uzak durmuş, yaşamı boyunca mal mülk yerine insan biriktirmiş, ezen veya ezilen olmamaya gayret etmiştir. Adile Naşit’in merkezkaç bir yıldız oluşu onun yaşamını, dostlarını, sofrasını ve yaşam tarzını değiştirmemiştir. Onun, duyarlılık sınırlarını ve insanlık sevgisini şu sözlerinden algılamak mümkündür:

Kızgınlığımı açık açık belli etmiyorum. Ama kırılıyorum. Örneğin, tiyatrodaki akşama kadar elleri donarak yerleri süpüren çocuğa, “Haydi git de bana bir paket sigara al” deyiverenlere sinirlenmemek olası değil. Yüreğimin içinden bir şey cızılay-veriyor o zaman. Belki ağlıyorum, görmemezliğe geliyorum falan... (Naşit 1980)

Gerçek hayattaki Adile ile ünlü Adile Naşit’in yaşamı aynı mütevazılığın izlerini taşır. Belki kendisi de, tiyatro sahnesine on dört yaşında bir çocukken çıktığı, o koşulları bizzat yaşadığı için dışarıdan değil de, “içerden” bakabilmektedir. Adile Naşit, çocuktan, emekten, gerçek hayattan uzaklaşmamış dünyasında, insanlık sevgisini hep korumuştur.

Arzu nesnesi olmayan “cinsiyetsiz” annelik rolleri

Patriarkal düşüncenin hâkim olduğu sinemada daha çok iki tip kadın işlenir: Masum, el değmemiş, boyun eğen, itaatkâr kadın ve günahkâr, düşkün, baştan çıkarıcı, seks objesi kadın. Bu karakter tiplerinin ortak özelliği genç, güzel ve çekici olmalarıdır. Kadın karakter ele geçirilse de geçirilemese de, erkek ya da “eril bakışı içselleştirmiş seyircinin” (Mulvey’den akt. Kirel 2010: 203) arzu nesnesi olarak konumlandırılır. Bunun dışında kalan –yaşlılığı saymazsak– tek kategori annelik karakteridir. Elbette annelik de ataerkil ideolojisinin taşıyıcısı durumundadır. Annelik, babadan geçen ataerkil sistemi besleyen ve sürmesini sağlayan işleviyle kutsanırken, ataerkil sistemde statü kazandıran bir mevki olarak da sunulmuştur. Kadın annelik/evlilik ya da fahişelik gibi tercihlerle karşı karşıya bırakılmaktadır.

Adile Naşit daha çok anne, kaynana, hala gibi yaş haddinden ve statüden kaynaklı “cinsiyetsiz” rollerde oynamıştır. Daha önce de söz ettiğimiz gibi kuşkusuz ona biçilen annelik rolü Adile Naşit’in tercihi değildir; Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolüyle hız



Adile Naşit çocuklarla. (Hayat, 1972)

zanan popülerleşme serüveni boyunca bu rol ona “uygun” görülmüştür: “Adile, oyunculuk döneminde şöhreti yıllar sonra yakaladı. Gençken tiyatrocuysa ama sinemaya âşıktı. Ama o istediği rolleri oynamadı. Yönetmenler ona hep yaşlı kadın rollerini verdi.” (Erakalın 2007)

Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü’ne ait popüler filmlerde gelenek-

sel aile bağlarının her şeye karşın güçlü oluşunu, ailenin kurum olarak vazgeçilmez bir dayanışma alanı oluşturduğunu görürüz. Adile Naşit de her türlü zorluğa rağmen aileyi bir arada tutan, çocukları için didinen ancak çoğu zaman erkek egemen toplumun kurallarına tâbi cefakâr anne karakteriyle özdeşleşmiştir. Bu karakter çoğu zaman olayların gidişatına müdahale edebilecek bir birey iradesi ve kendi olma hali taşımaz. Örneğin “Gülen Gözler”de gizlice evini satarak inisiyatif kullanır ancak bunu da başkaları için yapar. Adeta koruyup kolladığı çocukları, ailesi yoksa o da yoktur. Bireysel eyleminin merkezinde kendi hayalleri değil, başkalarının/ailesinin ihtiyaçları ve aile birliği vardır.

Naşit’in oynadığı bazı rollerin anne karakteri dışında kaldığını hatırlatmak gerekir elbette. Örneğin “Ah Nerede” filminde, abi karakterinde temsilini bulan erkek otoritesine karşı isteklerini özgürce ifade eder ancak burada oynadığı rol de “erkek delisi” şeklinde karikatürize edilmiş Huriye’dir.

Etnik kimlik, “ötekilik”: “Öleyim, ondan sonra yaz”

Adile Naşit’in gerçek adının Adela Özcan olduğuna dair bilgiler bulunduğunu belirtmiştik; annesi kantocu Amelya Hanım, Amelya’nın annesi kantocu “küçük Verjin”, babası kemani Yorgi efendi, dayısı Niko da annesi Amelya ile duetto’lara çıkan bir sanatçı. Yani Adela’nın annesi Amelya anne tarafından Ermeni, baba tarafından Rumdur. Babasıysa ünlü tuluat ustası Ahmet Naşit Özcan. Naşit bey Türk’tür.

“Adela” sanıldığı gibi Adile Naşit’in sahne adı değildir. Ermeni oyuncuların Türkçe isimler alması, tiyatrodan ve sinemada çoğunlukla bozuk Türkçeleriyle birer komedi unsuru olarak kendilerine yer bulabildikleri görkemli Yeşilçam yıllarında yazılı olmayan kurallardan biridir. Adını değiştiren Kenan Pars (Kirkor Cezveciyan), Sami Hazinses olarak bilinen Samuel Agop Uluçyan gibi. (Çeliker 2016)

İdeal olanın prototipi olan yıldız, toplum için model alınması gereken bir güç kaynağıdır ve paradoksal şekilde grup

normlarından ayrılabilir. Adile Naşit ise normlardan ayrılma hakkı ve lüksü olan bir yıldız olmamıştır. Aksine o zaten “norm dışı” bir annenin kızıdır. Annesi gibi gerçek adını kullanamamış, Emel olarak bilinen Amelya’nın, Adile olarak bilinen Adela’sıdır: “Annesi Amelya çevrede Emel olarak bilinirdi. Kuran okumayı, namaz kılmayı bilirdi (Dündar, 1984).” Bir insan neden gerçek adını, yani anne ve babasının ona verdiği adı kullanmasın? Kızı, annesinin ona verdiği adı değiştirsin? Yoksa zorunda kalmak mıdır bunun adı? Devlet televizyonunda hayatı anlatılırken, annesinin Amelya olan adını kullanmadığı ve Kuran okuyup namaz kılmayı bildiği cümleleri neden art arda kurulsun? Devlet televizyonu TRT’de “Kuran okuyup namaz kılmamasını bilen bir anne” bilgisi, Müslüman Türk oyuncular için de her seferinde belirtilmekte midir? Sorular çoğaltılabilir...

Adile Naşit beyaz, Türk, Sünni ve erkek sanat kanonuna sıra dışılığını, öteki olmayı sanatıyla sıradanlaştırarak kabul ettirmeye çalışmıştır. Aynı dönemin oyuncularından Nubar Terziyan, anılarını anlattığı *Ne İdim Ne Oldum* (1995) adlı kitabında olayların adını koymadan, sanki hiç yaralanmamış ve etkilenmemiş gibi kalender bir tavır takınarak 6-7 Eylül’e dair anılarını aktarırken araya ihtiyarlamak ve âşık olmak meselelerini sıkıştırarak kadar, anlattıklarını önemsemez görünür (Terziyan 1995: 27). Bunları dile getirmek, gerçek adını kullanmak, Ermeni, Rum vb. olduğunu açıklıkla ifade etmek, daha da önemlisi dinini ulu orta yaşamak çok tehlikelidir: “Bunda en büyük pay elbette ki, Cumhuriyet’in ve anılarını kaleme aldığı dönemin baskı ortamının. Döne dolaşa kendisine biatı, özellikle de azınlıklardan talep eden bu sistemin içinde, korunaklı bir sessizlik ve içe kapanma veya atma gibi refleksler, elbette ki çok anlaşılabilir. Zaten Terziyan’ın, bu uzun ayrımcılık ve baskı döneminde, bu kadar göz önündeyken bile, sadece hiç ismini değiştirmemesi ve kimliğini gizlememesi dahi, çok önemli bir direniştir.” (Beşiktaşlıyan 2012)

Nubar Terziyan gibi Ermeniliğini gizlemeyenler, dillendirenler kadar, Türkiye Ermenisi olan Kenan Pars’ın kendini, Kirkor

Cezveciyan'lığını gizlemek zorunda hissetmesine de tanık olunur. Tıpkı “yanlış anlaşılma” ihtimaline karşı Işıyan olan soyadı değiştirilen Ayhan Işık gibi. Ya da Irma adını değil de Toto soyadını ad olarak kullanan Toto Karaca veya “Öleyim, ondan sonra yaz Ermeni olduğumu” diyen Sami Hazinses olarak bilinen Samuel Agop Uluçyan gibi. (Çeliker 2016)

Adile Naşit'in gerçek adını kullanmamasının onun seyirci tarafından kabulünü kolaylaştırdığı ve benimsenmesinde pay sahibi olduğunu düşünebiliriz. Ayhan Işık örneğinde olduğu gibi, ezici çoğunluğu Müslüman Türk olan bir ülkede “yıldız” olmanın asimilasyon politikalarına ve baskın kültüre uyum sağlamak zorunda kalmakla eşdeğer olduğu açıktır. Yine de Adile Naşit, Ermeni, Rum anne, annecanne, dayı, dede gibi yakınlarının, sevdiklerinin ve kendi kimliğinin bütün ağır yükünü sırtında taşımış, bu konularda konuşmamıştır. Kamusal alanda ve kamera karşısında görülen ve tanınan Adile Naşit ile özel yaşamındaki Adela/Adoş arasında mesafe vardır. Ailenin resmî tarihine de Emel olarak kaydedilmiş Amelya'yı kolaylıkla ve gönül rahatlığıyla telaffuz edemeyen, Ermeni ya da Rum kelimelerini hiç kullanmadan bir hayat hikâyesi anlatmaya çalışan bir insanın yaşadığı acı ve kederi kim bilebilir ki? Türk ve ünlü olan babası Naşit Bey hakkında pek çok şey yazılıp çizilmişken Ermeni, Rum anne, annecanne hakkında hemen hiçbir şey bulunamaması bile onların, kadın olmaları yanında etnik kimlikleri nedeniyle de bu yok sayma, geriye itme, görmezden gelme tutumuna maruz kalmalarını işaret ediyor olabilir.

Benzer bir yaklaşım, hurafe düzeyinde bir karalama, Adile Naşit öldükten sonra da kulak kulağa dolaşmış, basına da yansımıştır:

Söylentiye göre, Adile Naşit'in defni esnasında akrabalarından birisi pasaportunu fark etmeden mezara düşürüyor. (Söylentinin değişik versiyonlarında cüzdan olarak da geçiyor.) Uzun aramalardan sonra pasaport/cüzdan bulunamayınca, mezara düşmüş olabileceği tahmin edilerek mezar açılıyor. Yakınları gördükleri manzara karşısında şok oluyorlar. Adile Naşit'in

ağı ayaklarına kadar uzamış ve bedeninin üzerinde de kocaman bir yılan varmış.¹¹

Bu haberlerin nedeni Adile Naşit öldükten sonra Ermeni olduğuna dair söylentilerin halk arasında yayılmasıdır. Yine o dönem gerici çevre ve yayınlarda, Adile Naşit'in hayattayken çok gülmesi ve güldürmesi nedeniyle de kabir azabı çektiği şeklinde yorumlar yapılmıştır.

Yeşilçam'da gerçek ismiyle, kimliğiyle, inançlarıyla var olmamayı, kişilerin tercihiyle bağlantılı ele almak doğru olmadığı gibi kolaycılıktır. Sonuçta sinema hem içinden çıktığı toplumu yansıtmakta hem de onu kültürel alanda şekillendirmektedir. Sinema bir kültür yaratmaktadır; bu kültür, toplumsal sorunlara karşı sorumlu/bilinçli bir yaklaşımı içerdiği oranda demokratik, siyasi iktidarları gözettiği oranda da milliyetçi öğeler içerir. Kimileri Yeşilçam'a baktığında nostaljik bir Yeşilçam görmekten çok “biz” fikrinin ideolojik üretimini görmektedir. Yeşilçam, sınıf, cinsiyet, etnisite, ırk gibi farklılıklara karşı bir salıncak inşa etmiş; bazı şeyleri görünür kılıp, bazılarını görünmez kılmış, neyin görünür, neyin görünmez kalacağını belirlemiştir. O nedenle Arslan, Yeşilçam'a baktığında “namevcutların tarihi”ni gördüğünü belirtir (Arslan 2018: 49). “Türklük perdesi” altında kaybedilmiş “namevcutlar”ın içinde Yeşilçam'ın emekçileri Kirkorlar, Adelalar, Agoplar, Samueller de vardır.

Seyircinin “anti-yıldız”: Adile Naşit

Sinemada “yıldız” kavramının karşısına “anti-yıldız” kavramını konumlandırmak, hem popüler sinemanın “şöhret”i üretme ve satma işleyişini anlamak açısından hem de sinemada merkezkaç figürleri doğru tespit edebilmek ve sistem içi direnişin

11 Bu söylenti, haber biçiminde basına yansımış, o dönem pek çok mecrada yayımlanmıştır. Burada alıntı yaptığım haber için bkz. “Adile Naşit kabir azabı mı çekiyor? Bu iddia sevenlerini kızdıracak!”, <http://www.habersaati.com.tr/adile-nasit-kabir-azabi-mi-cekiliyor-bu-iddia-sevenlerini-kizdiracak-pl0-aid,875.html>

olanaklarını araştırabilmek açısından önemli. Yıldız, ticari çıkarların başat rol oynadığı popüler sinema sektöründe, zamanla önemi azalır gibi görünse de, motor güç olma ve seyirciyi filme bağlama konusundaki kilit rolünü sürdürmektedir. Değişen süreçle birlikte, filmin yıldızı kâh başrol oyuncusu, kâh yönetmen de olsa yıldız olgusu ortadan kalkmamıştır. Yıldız, ticari bir ürün olarak filmi satar. Burada sanat çok geri plandadır; önemli olan yüksek gişe başarısıdır. Yıldızın filmi satma kapasitesi, onun “sanatsal” çapını da belirler gibi sunulur; oysa yıldızın aslında kimi örneklerde görüldüğü gibi yetenekli olması bile gerekmez. Yıldız, sinema endüstrisinde vazgeçilmez bir öge olarak, kolektif arzunun sosyolojik, psikolojik, kültürel ve cinsel temsilini sağlayabildiği oranda zirvede kalır. Bu süreç, çok nadiren sanatsal yeteneklerin çapıyla orantılıdır; daha çok seyirci beğenisi ve beklentisini gözetten yapımcıların manipüle ederek oluşturdukları bir “imağ” üretimi sürecini işaret eder. Dolayısıyla yıldızların varlık nedeni popüler sinema ve onun tüketici kitlesidir. Yıldızların varlık nedeni, ne sanatsal, ne de sinemaya dönük ideallerle ilgilidir. Yıldız sistemi, tamamen endüstriyel bir üretim sürecinin ürünü olup, sinemanın kitleselleştiği dönemin gereği olarak seyircide talep yaratmak üzere ortaya çıkarılmıştır.

Anti-yıldız tanımlamasıysa yıldız sisteminin ortadan kalkmadığı ve popüler kültürün hâkim olduğu mevcut koşullarda, endüstriyel işleyişin parçası olan yıldızın dışında ve karşısında konumlanmış olmayı ifade eder. Anti-yıldız, sistem içi karşıt bir duruştur. Bu anlamda yaşamı ve sanatıyla alternatif olabilmiş sanatçıyı ifade ettiğini söyleyebiliriz. Anti-yıldız da sistemin içinde ve bir parçası olarak yer almak durumundadır ve sistemin içinde olduğu için yıldız kadar ünlüdür ancak sinemada yer alışı bir sanat idealine bağlanmıştır. O, ticari bağlamdan çok, köklü bir sanatçı idealiyle davranmakta, tutarsızlığa düşmeden tüm yaşamını sanata bağlamakta ve bu şekilde seyirciyle bağ kurarak “ünlü” olmaktadır. Ün ve şöhret anti-yıldızın yaşamında amaç değil, adeta emek süreciyle seyircinin verdiği bir payedir. Görünür olmak ve şöhret anti-yıldız

için sistem içi olmanın getirdiği kaçınılmaz sonuçlardır, ancak amaç değildir.

Rojek'e göre, yıldızın ortaya çıkmasında "kültürel araçlar" çok önemli bir yer tutar: "Kültürel araçlar, ajansların, halkla ilişkiler uzmanlarının, pazarlama personelinin, reklamcılarının, fotoğrafçıların, form koruma çalıştırıcılarının, kostüm görevlilerinin, kozmetik uzmanları ve kişisel asistanların ortak adı. Görevleri, şöhretli kişilerin hayran topluluklarının gözünde sürekli bir çekicilik yaratacak biçimde topluma sunumlarını tertiplemek." (Rojek 2003: 13)

Anti-yıldızlarsa, Rojek'in ifade ettiği kapsamlı "yaratım" süreçlerinden geçmeksizin, sanatlarıyla kendilerini yoktan var ederler. Onların imaj danışmanları ordusu, asistan ekipleri yoktur; birer proje değil, her şeyleriyle gerçek ve sahicidirler. Örneğin Adile Naşit için Selim İleri'nin ifade ettiği, "tıpkı sinemada çizdiği portre"



Adile Naşit ve Kemal Sunal "Şaban Pabucu Yarım" (1985) filminin çekimleri sırasında. (<https://img-s2.onedio.com/id-58fba8e7d1f96a912ffefaf/rev-0/w-635/f-jpg-webp/s-5ad4710465e3b2b9ca29567e90453f76d3db6332.webp>)

belirlemesi, tam da bu sahiciliğe vurgu yapar. Yıldız oyuncular, seyirci için gökteki yıldızlar gibi ulaşılmazdır; ışıkları da doğal olarak yapaydır. Seyircinin hayranlığı, yoktan var edilen bir imaj üretimine karşı beslenen yoğun ve karşılıksız duyguların, yıldızların etrafında yaratılan "ulaşılmazlık" mitinin gücüyle sürekli beslenmesinden kaynağını alır. "Onlar Olympos Tanrı ve Tanrıcaları gibidir bizim için; televizyon ekranlarında, sine-

ma perdesinde, gazetelerde, dergilerde veya internet sayfalarında gördüğümüz, ancak bir türlü erişemediğimiz kişilerdir. Onlar bizim için görünürdür, ancak ulaşılamazlardır, tıpkı gökteki yıldızlar gibi. (Serter 2016: 375)” Oysa Adile Naşit, yıldızlar gibi Tanrı veya Tanrıça katında bir imajın sahibi değildir. O, yalnızca insan katında yer alır, öyle geniş ve yalınkat bir insanlık evreni çizer ki, seyircilerin bütünü için sevgi kaynağı olduğu gibi, onun yıldızlığı ulaşılmazlık değil, samimiyet ve sevgi halesiyle çevrilidir. O, seyirci için vardır. Yaşamının her anında (sahnedeki, kamera karşısında veya gündelik hayatta) bu tavırla yaşar. Bu duruş ve tutumuyla anti-yıldız tanımına uyar. Yıldız kadar etkin, güçlü ancak yıldızdan daha kalıcı ve derin bağlar yaratan oyuncu kimliği, daha birleştiren ve güçlendiren ve insana/topluma doğru bir çizgide ilerler.

Son derece dinamik, esnek, yeniliklere açık gibi görünen sinema sektörünün aslında son derece katı kurallara bağlı içsel yapısı nedeniyle işleyişin meşru görülmesi, sorgulanmaması, piyasadan dışlanmanın sonuçlarının ağır olması, hâlâ geçerliliğini koruyan usta-çırak ilişkisi gibi durumlar verili sistemin sorgulanması ve kavram düzleminden başlamak üzere alternatif yönelmenin zorluklarını artırmaktadır.

Yıldız sistemine dönük eleştiriler olsa da hem bu çalışmaların nicelik olarak yetersizliği hem de alternatif kavramlar üzerine çalışmaların eksikliği nedeniyle anti-yıldız tanımlamasına sinema literatüründe pek rastlamıyoruz. Anti-yıldız kavramını, 1960’ların Türk sinemasına dönük değerlendirmelerinde, Atilla Dorsay’ın Yılmaz Güney için kullandığını görürüz:

O da gerçek anlamda sinemaya 60’larla birlikte adım atar. Önce “Çirkin Kral” olarak bir anti-star kimliğiyle büyük ün kazanır ve 1966 yılında “At, Avrat ve Silah”la bu ününü bir yaratıcı ve komple sinemacılığa dönüştürme çabasına girişir. (Dorsay 2009: 27)

Dorsay, yukarıdaki değerlendirmelerinde “anti-star” tanımlamasını Yılmaz Güney’in “Çirkin Kral”lığı bağlamında kullanmış gibidir. Kuşkusuz “Çirkin Kral” kavramının arkasında

Yılmaz Güney'in ezilmiş, yoksul, muhalif kesimlerde yarattığı "bizden biri" izlenimi, sonradan özellikle sanat yaşamının olgunluk yıllarında belirginleşen politik tavrı ve mücadeleci çizgisinin bulunduğu söylenebilir. Dorsay'ın da "anti-star" kavramını, bütün bunları kucaklayacak ve gözetecek şekilde kullanmış olması kuvvetle muhtemeldir. Yılmaz Güney de önce-leri bütün-üyle sistem dışına çıkmamış, sistem içinde "farklı" bir örnek olarak parlamış; dönemin yakışıklı, tahsilli, orta-üst sınıf çocuğu aktör/jön tiplemesinden ayrılan bir "yıldız" olarak seyirciyi fethetmiştir. Güney'in çıkışının ilk yıllarında göze çarpan esas farklılığı, genel kabul gören yakışıklılık ölçülerinin dışında, "çirkin" olarak tanımlanan kavruk/yanık tenli oluşu, Türk sinemasında ideal jön ölçülerinin dışında olmasıdır. Ancak sonraki yıllarda sergilediği çizgisi ve üretimleriyle bu farklılığın çapını, mevcudu sorgulama, şiddetle itiraz etme ve alternatif işlere doğru yönelme biçiminde genişletmiş ve derinleştirmiştir. Yılmaz Güney'i, ülke gerçeğinin farkında olarak ezilenlerden yana tavır sergilemesi nedeniyle "anti-kahraman" olarak niteleyenler de bulunmaktadır. Burada "anti-kahraman", kurtuluşu ya da kurtarıcılığı bireysel değil, hep birlikte, yani kolektif olarak algılama tutumunu işaret eder. Tuncel Kurtiz, dostu Yılmaz Güney'in bireyselden toplumsal düzleme geçişini şöyle açıklar:

Yılmaz Güney sinemasının ilk büyük kırılması olan "Umut", proleterleşen kitleler içerisinde Kürtlüğü su götürmeyen ezilenlerin kır-şehir mücadelesini, eşitsiz gelişmeyi ortaya koyar. Arabesk öğeler ve kabadayı rollerinin bireysel gösterisinin sonuna gelinmesi Yılmaz Güney sineması aracılığı ile yeni bir döneme geçişin ilk işaretidir. (...) Fransız filozof Deleuze'un, sinema tarihi üzerine olan başyapıtına girebilen tek Türkiyeli yönetmen Yılmaz Güney'in bu dönemi için kitapta işaret ettiği gibi: "Trans" hali. Geçiş! Eski'den Yeni'ye geçiş. Eşitsiz gelişmenin ta kendisi aslında... Kadının ve erkeğin toplumdaki yerinin sürekli sarsıldığı, hem Kürt olmaya "başlayan", hem proleterleşen kalabalıkların "trans"ı bir sinema. Daha berrak olur-

sak, Yılmaz Güney filmlerini Alman bir dostuma gösterdiğimde “Çok gerçek!” diye bağırdığı gerçek! (Şah 2013)

Bu “gerçek”, yıldız sisteminde kendisi gibi ve sanatsal/toplumsal kaygılarla var olabilmeyi anlatır. Yıldız sistemindeki imaj üretimi karşısında kendi gerçekliğinden kopmaksızın, toplumun gerçekliğine sanatla/sinemayla dokunma/değme kaygısı, anti-yıldız tanımlamasının kavramsal arka planını oluşturur.

Şah’a göre bu kolektif tutumu yaşam görüşü olarak benimsemiş sanatçılardan biri de “son anti-kahraman” olarak nitelediği Kurtiz’dir. Yılmaz Güney’de görülen “çoğul” hayaller kurma ve toplumun geleceğine dönük kolektif iyilik isteme hali, Kurtiz’in kendi ifadelerinde de rahatlıkla yakalanabilir:

Keşke ilkokuldan itibaren herkesin eline bir kamera verseler ve herkes kompozisyon derslerini film çekerek yapsa. Fena mı olur yani? Mesela, Muş’ta ben öğretmenlik yaparken bütün çocuklara “Herkes bir türkünün resmini yapsın” dedim. Bir tane geldi “Makinem geliyor önü kırmızı” türküsünü yaptı. Bir tane kamyon çizip önünü kırmızıya boyadı... (Şah 2013)

İşte Adile Naşit de “önü kırmızıya boyalı kamyon” a yakın bir kişiliktir; o kırmızı kamyonu hem kendisini hem de seyirciyi sonuna kadar inandırabilecek yetenekte ve iyimserliktedir. Adile Naşit’in kahkahaları da, gülüşünün ardına gizlediği kederi de gerçektir. Perde kapanıncaya, kamera “stop” edinceye kadar, seyirciden başkasını gözü görmeyen, seyirci için yaşayan Naşit, sanatını ilikle-rine kadar özümsemiş tavrıyla, ancak kendisiyle baş başa kaldığında Adile’yi duyar.



Adile Naşit’in yıldızlığı ulaşılmazlık değil, samimiyet ve sevgi halesiyle çevriliydi. (<https://turkcealtyazi.org/film/nmbig/nm0621870.jpg>)

SONUÇ

Yeşilçam, Türk sinemasının halkla bağının en güçlü olduğu ve alt sınıflardan kentli insanların dünyasına en çok girdiği dönemi anlatan; Türk sinemasını sektörleştiren kendine özgü üretim ve dağıtım ilişkilerine işaret eden; sinemamızın popüler dönemini ya da bir eğilim olarak günümüzde de süren popüler kanadını anlamakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam, sadece Beyoğlu'nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokak ismi değil, Türk sinemasının 1960 ve 1970'li yıllar boyunca ürettiği anlatım dilini, kalıplarını ve kendine özgü film tarzını anlatan bir simge isimdir.

Yeşilçam sineması, sergilediği biçimsel özellikler nedeniyle Batı ya da Hollywood sinemasının taklidi olmakla suçlanmışsa da Karagöz, ortaoyunu, meddah gibi sözlü kültürel geleneklerden beslenerek, “dışarıdan” aldıklarını yerli anlatısal geleneklerle harmanlamıştır. Dolayısıyla Yeşilçam sinemasının kimliğini, içinden geldiği toplumun geleneksel anlatı yapısı belirlemiştir. Bu durum, Yeşilçam'ın ideolojik tutumunu ve politik işlevini görmezden gelmeyi gerektiren bir olgu değildir. Beslendiği halk kültürü, Yeşilçam'ı toplumsallaşmaya değil, halkı sermaye olarak gören bir popülizm çizgisini izlemeye götürmüştür.

Yeşilçam'ın ayaklarını bastığı seyirci kitlesinin geleneksel kapalı toplum yapısı içinde yaşayan ve sinemayla ilk kez karşılaşan insanlardan oluştuğu, sözlü kültürel geleneklerin etkili olduğu bu seyirci profilinin de Yeşilçam sinemasının tarzını belirlediğini söyleyebiliriz. Bu seyirci kitlesi, kültürel ve siyasal anlamda ağırlıklı olarak muhafazakâr ve gelenekçidir. Yeşilçam da haliyle bu seyirci kitlesini merkez almak zorunda kalmış olan bir sinemadır: Yeşilçam'ın ürettiği filmlerin seyirciler üzerindeki değiştirici etkisi yok sayılamazsa da devlet desteği ve özel sermayenin olmadığı koşullarda yapımcıların çoğu zaman bölge işletmecilerinden gelen istekler doğrultusunda ve onlardan aldıkları avanslarla direkt onların konu ve yıldız seçimlerini dikkate almak zorunda kalmaları yadsınamaz bir gerçekliktir. Belki de eleştirilmesi gereken Türk sinemasının çıkış koşullarında geçerli olan bu somut durumun, Yeşilçam sinemasının en parlak ve zirvede olduğu yıllar boyunca da bir tarz haline getirilmesi ve sinemanın salt bir "geçim kapısı" olarak algılanmasıdır.

Yeşilçam'ın gerek anlatı yapısıyla yakaladığı popülerlik, gerek işletme modelinde yarattığı yapım-dağıtım bütünleşmesi, gerek tek parti egemenliği ve iki Dünya Savaşı'ndan çıkmış olmanın rahatlığıyla bir "aile" sosyalleşmesi ve eğlence aracı olarak halk tarafından sahiplenilmesi sinemamızda özellikle 1960'lı yıllarda adeta bir "altın çağ" yaşatmıştır. Ancak bu dönem, 1970'li yıllarda Türkiye'nin içinden geçtiği ekonomik kriz ve 1971 ve 1980 askerî müdahaleleriyle kesintiye uğramış, Yeşilçam melodramları sokaktaki "gerçek" karşısında etkisiz, klişe filmlere dönüşmüştür. Bu dönemde Yeşilçam'ı aşarak politik sinemaya yönelen Yılmaz Güney ve Genç Sinemacılar, sinemamızın geleceği açısından önemli bir sürecin kapılarını açmışlardır. Toplumsal muhalefetin yükseldiği fakat bir yandan da ciddi baskılar gördüğü bu yıllarda seyirci profili de doğal olarak parçalanmış ve Yeşilçam'ın aile sineması da gözden düşmüştür. Diğer yandan televizyonun evlere girişiyle birlikte Yeşilçam, devlet televizyonunda gösterilmesi yasak olan seks ya da arabesk filmlere yönelerek seyirciyi çekmeye çalışmış ancak

bu durum mevcut krizi ağırlaştırmaktan ve sinemamızı geriye götürmekten başka bir işe yaramamıştır.

Yıldız sistemi temelde, bir yandan Yeşilçam'ı sektörleştiren etkenken diğer yandan sektör olmasının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yeşilçam yıldızcılığı da Batı sinemalarından farklı bir gelişme göstermiş, yıldız oyuncu, karakter değil tip canlandırarak adeta geleneksel anlatılarda olduğu gibi, değişmeyen, gelişme göstermeyen hikâyelerin masal kahramanı gibi konumlanmıştır. Halk yüzlerce filme hikâyesi için değil Türkan'ı, Filiz'i, Fatma'yı, Hülya'yı izlemek için gitmiş, birbirine benzer filmleri izlemekten bıkmamıştır.

Her ne kadar yıldız, film içeriklerinde Batı'dan daha farklı konumlandırılmışsa da yıldız imajının bir kültürel ürün olarak tasarlanması sürecinin tüm mekanizmaları Batı'dan alınmıştır. Dergilerin düzenlediği yarışmalar, güzellik yarışmaları, sokakta güzel kadın ve erkek arayan yıldız avcıları, gazete ilanları gibi Yeşilçam'da da kullanılan pek çok yöntemin Batı sinemalarındaki izini sürebiliriz. Yine Türk sinemasında yıldız sistemiyle at başı gelişen magazin basını da yıldız yaratmak işinin Batı'dan alındığını göstermektedir. Magazin haberciliği, sinema ve magazin dergileri, fotoromanlar, moda akımları, televizyon, galalar vs. derken bir yıldız imajı yaratılmakta ve sinema aslında yarattığı yıldız üzerinden sektörleşmeye çalışmaktadır. Öyle ki, gişe başarısı filmde oynayacak yıldızla bağlı duruma geldiğinde, yıldızın elinde bulundurduğu bu güç (Türkan Şoray kanunları gibi) sektörü zor durumda dahi bırakabilir (Scognamiglio 2009: 16).

* * *

Yeşilçam sinemasının ve yıldız sisteminin değerlendirme ve eleştirisinden hareketle incelenen Adile Naşit gerçeği, Türkiye sinemasının sorun ve açmazlarına kapı aralayan önemli bir örnek olarak değerlendirilmeli. Her türlü resmî ve sektörel kalıbın dışında, kendini sıfırdan yaratarak sektör uygun görmese de seyirciden gördüğü sevgiyle "başka türlü" yıldızlaşan Adile Naşit, tiyatro ve sinema sanatçısı kimliğinin yanında Türki-

ye'nin en önemli komedyenlerinden biridir. Ülkü Erakalın'ın deyişle, Türkiye'de "geleneksel tiyatronun son temsilcisi ve kavuğun son sahibi"dir (Erakalın 1987). Oysa gerçek yaşamda bu, böyle olmamıştır.

Sanatçı Naşit ailesinin en yetenekli üyesi olan Adile Naşit, ailenin özellikle Naşit Bey'in ölümünden sonra yaşadığı ekonomik ve ruhsal yıkım nedeniyle, zorlukları aşmak için büyük mücadele vererek ve ısrar ederek tiyatroya dönebilmiştir. Naşit ailesinin temsilcisi, kavuğu erkekler dünyasından geri alamamış ama hayatı boyunca o kavuğun temsil ettiği sorumluluk ve saygı çerçevesinde yaşamış, özel yaşamındaki en büyük acıları hiçe sayacak denli seyirciye bağlılığını sürdürmüştür. İlk eşinin ve oğlunun ölüm haberlerini aldığı anda bile sahnede olması, seyirciyi güldürmeye çalışması, "perde açılacak" düsturuyla hareket etmesi ancak bu şekilde açıklanabilir herhalde.

Adile Naşit, ne yazık ki, babasının karşılaşmadığı bazı sıkıntılarla, muhtemelen kadın olduğu için karşılaşmıştır diyebiliriz. Sinema sektörünün bir "yıldız"da aradığı popüler ölçütlere uymadığı için sinema serüveninin ilk anından ölümüne kadar "yardımcı oyuncu" olarak konumlandırılmış; Naşit Bey'in "çirkinliği" sorun olmamış, hatta komik bulunmuşken Adile Naşit'in fiziksel özellikleri, sınırsız yeteneğine rağmen onun başrol oyuncusu olarak konumlandırılmasına engel olarak görülmüştür.

İlk kez on dört yaşındayken canlandırdığı yaşlı kadın/anne rolleri sonraki yıllarda Adile Naşit'in bir nevi hapishanesi olacaktır. Kuşkusuz, bu durumun yaşanmasında olduğu kadar Adile Naşit'in popüler sinemada görünür olmasında da Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolünün belirleyici bir payı vardır. Eğilmez'in kolektif çalışma tarzı, ekibin tümünün öneri ve enerjisini üretim sürecine katabilme enerjisini Türk sinemasında çok az yönetmen yakalayabilmiştir. Öte yandan yıllardır Yeşilçam'da süregelen yıldız sistemine, sürekli kendi yıldızlarını alışılmış kalıpların dışına çıkararak yaratabilmek de Eğilmez'e özgü bir katkı olarak değinilmeden geçilmemesi gereken bir nokta.

Her ne kadar Adile Naşit, yardımcı kadın oyuncu olarak yan

rollerde yer alsa da, oynadığı tüm filmlerde muazzam oyunculuğuyla seyirci nezdinde yıldızlaşmış, sahnede ve kamera karşısında devleşen bu küçük kadın, başrol oynamaksızın Altın Portakal En İyi Kadın Oyuncu ödülünü almayı başarmıştır. Aslında bu ödül, bir yanlışlığın itirafı, endüstriyel üretime göbekten bağlı popüler kültür yasalarına karşı sanatın gücünün teslimidir: Yapay olarak üretilmiş, imaj mamulü yıldıza karşı “insanın”, imajı kendisi olan ve sanatından başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan sanatçının zaferidir. Adile Naşit’in kendisi de bunu, “Düşünebiliyor musunuz, Cüneyt’in karşısında Türkan değil, Hülya değil, Fatma Girik değil, Müjde Ar değil de ben!” şeklinde ifade edecektir. Ancak Adile Naşit’in bu noktadaki şaşkınlığı herhalde esas olarak genç, güzel, seksi yıldız imgesinin ödüllerle ve etkinliklerle sürekli kutsanması geleneğinin on dört yaşında yanındaki oyuncunun annesini oynayan bir sanatçı tarafından yıkılmış olmasına dairdir.

* * *

Konuyla ilgili ulaşılabilen dağınık verileri adeta yapbozun parçaları gibi birleştirerek bütünsel bilgilere ulaşmaya çalışarak, Adile Naşit ile ilgili hemen hemen ilk kez bilimsel bir çalışma yapıyor olmanın sorumluluğunu duydum. Nitekim bu ki-



Adile Naşit Altın Portakal Ödülü'yle.
(TV'de 7 Gün, 5 Temmuz 1976)

tap için araştırmalar yürütürken, sinema alanındaki veri kaydı ve özellikle sinema tarihi yazım ürünlerinin eksikliği dikkatimi en çok çeken olgulardan biri oldu. Adile Naşit, yakın tarihimizde yer alan, henüz 1987 yılında aramızdan ayrılan bir sanatçı olduğu halde hayatı hakkında bütünlüklü bilgiler içeren çalışmalar olmadığı gibi, filmografisinde bile eksiklikler bulunuyor, oynadığı tiyatro oyunlarının listesi zorlukla çıkarılıyor. Bunun yanı sıra hayat hikâyesine yönelik olarak da kaynaklarda hem ciddi eksiklikler, hem de yanlış bilgiler söz konusu. “Adile Naşit Türk’tür” ve “Adile Naşit Ermeni’dir” kutupları arasında, maddi temele ve soyağacı bilgilerine bile dayanmayan genel geçer tanımlamalar, onun tüm Türkiye seyircisini kişiliğinde ve eserlerinde birleştiren gerçeğine karşı haksızlık olduğu kadar, bu alanda ne kadar rahat “bilgi” retilbildiğinin de göstergesi. Bu her iki ideolojik tutuma rağmen Adile Naşit, Türkiye gibi çoğul, tek başına herhangi bir etnik kökene indirgenemeyecek kadar da çok. O ne sadece Türk, ne sadece Rum, ne de sadece Ermeni. O, belki de Türkiye’ye benzer çoğul bir kimliğe sahip olduğu için toplumun tümü tarafından sıcak duygularla ve sevgiyle sahiplenilmiş büyük bir sanatçı.

Çalışma boyunca ülkemizde sinema tarihi yazını alanında ki eksiklikleri bir kere daha hatırlatırcasına, Adile Naşit’in kuşaklar boyu sanatçı olan ailesine ve yaşam öyküsüne dair derli toplu çalışma yapılmamış olması gerçeğiyle o kadar sık karşılaştım ki, çok yetersiz, dağınık ve yer yer yanlış bilgilerin de bulunduğu kaynakları tararken yaşadığım güçlükler, bu çalışmanın gereklilik ve önemini bir kere daha ortaya çıkardı. Nitekim Adile Naşit’in babası Naşit Bey’in hayatı hakkında bölük pörçük de olsa bilgiler bulunduğu halde, annesi Amelya Hanım ve anneannesi Verjin Hanım hakkında yeteri kadar veriye rastlayamadım. Oysa Verjin Hanım döneminin ünlü kantocusu, kızı Amelya Hanım da yine ünlü bir kantocu ve sahne sanatçısıdır. Kaynaklarda ailenin sanatçı kadınlarıyla ilgili yeteri kadar bilgi bulunmamasının, hem onların kadın olmaları gerçeğiyle, hem de o dönem hâkim olan sahnede yer alan kadınların “düşük”, “aşağı” grlmesi ve yeteri kadar değer verilmemesiyle il-

gisi olabilir. Yani Naşit Bey saygın ve ünlü bir komedyenken, benzer bir mesleği icra eden Amelya ve Verjin hanımlar, muhtemeldir ki, hem basın hem de tarihçiler tarafından aynı ilgi ve saygıyı görememiş olmalıdır.

Oysa Naşit ailesi ve Adile Naşit'in öyküsü, geleneksel tiyatrodan modern tiyatroya geçişin ayrıntılı ve etkileyici bir öyküsü gibi. Türkçe dilinin zenginliklerini, inceliklerini ve nüktedanlığını bağrında taşıyan ve kaynağını halk kültüründen alan tuluat ve ortaoyununu geliştirerek kıymetli kılan Naşit Bey'in, sonu hastalık, akıl hastanesi ve yoksul bir ölümle biten yaşam öyküsü biraz da tuluat tiyatrosunun bitiş öyküsünü andırıyor. Batı tiyatrosu karşısında, yerli ve halkın kendi kültürüne dayalı olanın geri plana itilmesi, eskiyle yeninin sentezine dayalı olarak korunamamış olması Naşit Bey'in önce ruhsal, sonra fiziki ölümüne neden olur.

Adile Naşit'in yaşam öyküsünde de geleneksel tiyatronun yok oluşu ve değerden düşmesinin, sanatçı bir ailede yarattığı yıkım, sonradan bu ailenin çocuklarının Batı tiyatrosu stilinde kurumlaşmış tiyatroya yine de ısrarla girme ve yer alma çabaları var. Nitekim babanın sonunda Batı tiyatrosu karşısında yaşadığı çıkışsızlık, birebir olmasa da Adile Naşit'i bir anlamda sinemada yakalayacaktır. Sahnede özgürce pek çok farklı karakteri canlandıran Adile Naşit, basmakalıp anne rolleriyle yılda ondan fazla film çevirerek çok sevdiği tiyatrodan kopar, sevdiği rollerin çoğunu oynayamaz duruma gelir. Halk "Adile anne"yi çok sever ancak anne kimliği, Naşit'in oyunculuğunu çoğu zaman bastırır. Nitekim Ertem Eğilmez yıllar sonra, o dönemler Adile Naşit'in oyunculuğunun ancak yüzde yirmisini kullanabildiklerini belirterek, adeta özeleştiri verecektir.

Kimdi bu kadın? Minicik boyuyla, şişman gövdesiyle, pengueni andıran yürüyüşü ile onu farklı kılan neydi diğer kadınlardan? Galiba onlardan bir farkının olmamasıydı... Her zaman görebileceğimiz, mahalleye çıktığımızda onlarca benzerine rastlayabileceğimiz biriydi Adile Teyze. Kimimizin annesini, kimimizin halasını, kimimizin ise teyzesini hatırla-

tiyordu. Evimizde yaşayanlardan biriydi kısacası. Belki de bunun için sevdik onu da. Asla göstermelik olmayan bir sevgiyle sevdik. Evde büyüyen duygularımızla sevdik. (...) Soğuk duvarlarımıza çarpıp, odamızı ısıtıyordu kahkahaları. O gülüyordu ve ülkenin sokakları talihsiz haykırışları unuttuyordu kısa zaman da olsa. O gülüyordu biz de gülüyorduk.” (Tufan 2005)

Adile Naşit, “gökteki yıldızlar”dan biri değil, bizden biridir. Kötücül zamanlara kaydı düşülen iyiliktir, insandan sorumlu olmaktır. Tüketime, metaya değil, insana, yaşamın kendisine dayalı bir kültürün zarif temsilcisidir. Adile Naşit, gerçek hayatta olduğu gibi ancak karşıtlarıyla var olabilen kavramlar dünyasında, anti-yıldız kavramıyla tanımlanabilir ancak. Yıldız varsa, anti-yıldız da mutlaka vardır ve sadece ona hakkını teslim etmek eksik kalmış olabilir. Anti-yıldız; pırıltılı, ışıltılı, çok güzel, etkileyici ama genel kabul gören “yıldız”dan farklı bir yıldızdır.

Bu bağlamda Adile Naşit’in anti-yıldızlığını tanımlayan yedi sacayağına vurgu yapmaya çalıştım: “Çarpık Bacakların ve Bücür Boyunla Asla” diyen sisteme karşı genel fiziksel güzellik ölçütlerini sorgulamaya neden olan ve bunu aşan du-

ruşu; hiç başrol oynamamasına rağmen oyunculuğunu her seferinde başrol çapında ortaya koyması; kuşaklar boyu sanatçı bir aileden gelmesi; özel yaşamını popüler kültürün gözetleme alanının dışında konumlandırması; sınıflar üstü bir insanlık duruşunu temsil etmesi; kadın yıldızın cinsel arzu nesnesi olması genel kabulüne uymaması; etnik kimliği dolayısıyla egemen ve baskın kimliğin dışında yer alması.



Milliyet, 11 Temmuz 1982.

Bu etkenler Adile Naşit'in sanat yaşamı boyunca merkez yerine, daha çok merkezkaç ve norm dışı bir kişilik olarak anlaşılmasını gerekli kılıyor. Merkez, onun hapisanesi olmuştur. Merkezde ortaya koyduğu oyunculuk, potansiyelinin ancak "yüzde yirmisini" temsil edebilir. Anti-yıldız, mücadelecidir; yoktan var olmanın öyküsüdür. Yılmaz Güney örneği de popüler kültürün içinde bir yerden mücadelenin sınırlarına ulaşmış ve kendini orada var etmiştir. Adile Naşit ise olmayan bir yerden –kırk yıllık bir mücadeleyle– kendini var etmiş; kişiliğinde toplumsal sevgiyi inşa edebilmiştir. Popüler kültürün "yıldız" kalıplarını alt üst ederek yıldızlaşabilmiştir.

Adile Naşit'in Filmografisi¹

Yara (1947) /

Yönetmen: Seyfi Havaeri

Halk Film

Lüküs Hayat (1950) / Altın Diş

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Erman Film

İstanbul Yıldızları (1952) /

Yönetmen: Orhan Atadeniz ve Mehmet Muhtar

İnci Film

Kahpe Kurşun (1957) / Rebiş

Yönetmen: Nişan Hançer

Birsel Film

Abbas Yolcu (1959) / Madam

Yönetmen: Semih Evim

Seneka Film

1 Film künyeleri Türk Sineması Araştırmaları, IMDB ve Sinematurk veritabanlarından alınmıştır. Filmlerin tarihlerinin yanında belirtilen isimler Adile Naşit'in filmde canlandığı karakterin adıdır (Ne yazık ki, bazı filmler için karakterin adına ulaşılammıştır). Bkz. <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/281/adile-nasit>; <https://www.imdb.com/name/nm0621870/>; <http://sinematurk.com/kisi/1009-adile-nasit/>

Cumbadan Rumbaya (1960) / Madam Siravuş
Yönetmen: Turgut Demirağ
And Film

Son Karar (1964) /
Yönetmen: Cevat Okçugil
Hülya Film

Vur Patlasın Çal Oynasın (1970) /
Yönetmen: Ülkü Erakalın
Kıvanç Film

Beyoğlu Güzeli (1971) / Madam
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Sev Kardeşim (1972) / Mesude
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Oh Olsun (1973) / Ferit'in Annesi
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Canım Kardeşim (1973) / Öğretmen
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Mavi Boncuk (1974) / Adile
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Salak Milyoner (1974) / Mesude
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Hasret (1974) / Sakat Çocuğun Annesi
Yönetmen: Zeki Ökten
Arzu Film

Aç Gözünü Mehmet (1974) /
Yönetmen: Süreyya Duru
Murat Film

Gariban (1974) / Mualla
Yönetmen: Mehmet Dinler
Acar Film

100 Lira İle Evlenilmez (1974) / Behice
Yönetmen: Osman F. Seden
Akün Film

Delisin (1975) / Didar
Yönetmen: Engin Orbey
Arzu Film

Bizim Aile / Merhaba (1975) / Melek
Yönetmen: Ergin Orbey
Arzu Film

Hababam Sınıfı (1975) / Hafize
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Ah Nerede (1975) / Huriye
Yönetmen: Orhan Aksoy
Arzu Film

Bitirimler Sınıfı (1975) / Zehra
Yönetmen: Orhan Aksoy
Arzu Film

Şehvet Kurbanı Şevket (1975) / Mahmure
Yönetmen: Olgun Eltan
Olgun Film

Televizyon Çocuğu (1975) / Hüsniye
Yönetmen: Aram Gülyüz
Melek Film

Gece Kuşu Zehra (1975) / Hacer
Yönetmen: Arşavir Alyanak
Melek Film

Hanzo (1975) / Şükriye
Yönetmen: Zeki Ökten
Cem Film

Minik Cadı (1975) / Çiçek'in büyükannesi
Yönetmen: Nejat Saydam
Acar Film

Şaşkın Damat (1975) / Öğretmen
Yönetmen: Zeki Ökten
Örnek Film

Plaj Horozu (1975) / Melek
Yönetmen: Nejat Okçuğil
İstanbul Ticaret Yapım

Pembe Panter (1975) / Hafize
Yönetmen: Hulki Saner
Saner Film

Haydi Gençlik Hop Hop (1975) / Kadir Baba'nın eşi
Yönetmen: O. Nuri Ergün
Nur-Plak Film

İşte Hayat (1975) / Makbule
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Gülşah Film

Sevgili Halam (1975) / Sevgili Hala
Yönetmen: O. Nuri Ergün
Haydar Film

Çapkın Hırsız (1975) / Binnaz
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Uğur Film

Ah Dede Vah Dede (1976) / Naciye
Yönetmen: Nuri Akıncı
Tuba Film

Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (1976) / Hafize
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Hababam Sınıfı Uyanıyor (1976) / Hafize
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Süt Kardeşler (1976) / Melek
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Tosun Paşa (1976) / Adile
Yönetmen: Kartal Tibet
Arzu Film

Aile Şerefi (1976) / Emine
Yönetmen: Orhan Aksoy
Arzu Film

Ne Umduk Ne Bulduk (1976) / Fatma
Yönetmen: Zeki Ökten
Erler Film

Gel Barışalım (1976) / Adile
Yönetmen: Engin Orbey
Özer Film

Gülen Gözler (1977) / Nezaket
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Hababam Sınıfı Tatilde (1977) / Hafize
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Şaban Oğlu Şaban (1977) / Hala
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Sakar Şakir (1977) / Fatma
Yönetmen: Natuk Baytan
Cem Film

Kibar Feyzo (1978) / Sakine
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Arzu Film

Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor (1978) / Hafize
Yönetmen: Kartal Tibet
Arzu Film

Sultan (1978) / Hatice
Yönetmen: Kartal Tibet
Arzu Film

Neşeli Günler (1978) / Saadet
Yönetmen: Orhan Aksoy
Arzu Film

Ne Olacak Şimdi (1979) / Orhan'ın Annesi
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Arzu Film

Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979) / Sultan
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Vay Başımıza Gelenler (1979) / Fazilet
Yönetmen: Zeki Alasya
Özer Film

Aşkın Gözyaşı (1979) / Adile
Yönetmen: Orhan Elmas
Emek Film

Doktor (1979) / Hatice
Yönetmen: Zeki Alasya
Özer Film

Köşe Kapmaca (1979) / Fazilet
Yönetmen: Zeki Alasya
Özer Film

İbişo (1980) / Pakize
Yönetmen: İhsan Yüce
Barış Film

Renkli Dünya (1980) / Fatma
Yönetmen: Orhan Aksoy
Erler Film

Huzurum Kalmadı (1980) / Adile
Yönetmen: Natuk Baytan
Cem Film

Beş Parasız Adam (1980) / Zehra
Yönetmen: Osman F. Seden
Emek Film

Annem Annem (1980) / Üç kız kardeş annesi
Yönetmen: Kartal Tibet
TRT Yapım

Deliler Koğuşu (1981) / Sevimli Bakire
Yönetmen: İhsan Yüce
Kader Film

Hababam Sınıfı Güle Güle (1981) / Hafize
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Arzu Film

Şaka Yapma (1981) / Adile
Yönetmen: Osman F. Seden
Özer Film

Davaro: Son Eşkıya (1981) / Hamo
Yönetmen: Kartal Tibet
Başaran Film

Şabancık (1981) / Adile
Yönetmen: Temel Gürsu
Kuzey Film

Gırgıriye (1981) / Zekiye
Yönetmen: Kartal Tibet
Erler Film

Gırgıriye'de Şenlik Var (1981) / Zekiye
Yönetmen: Kartal Tibet
Erler Film

Bizim Sokak (1981) / Naciye
Yönetmen: İhsan Yüce
Tanıt Film

Adile Teyze (1982) / Adile
Yönetmen: Alev Akakar
Fırat Film

Neşe-i Muhabbet (1982) / Nadide
Yönetmen: Metin Akpınar
Sinegraf Yapım

Talih Kuşu (1982) / Adile
Yönetmen: Temel Gürsu
Temel Yapım

Görgüsüzler (1982) / Halime
Yönetmen: Osman F. Seden
Erler Yapım

Şingirdak Şadiye (1982) / Güllü
Yönetmen: Nuri O. Ergün
Çoşkun Film

Buyurun Cümbüşe (1982) / Pakize
Yönetmen: Yavuz Yalınkılıç
Objektif Film

Kuruntu Ailesi (1983) / Adile
Yönetmen: Uğur Erkir
STR Film

Neşeli Kuklalar (1983) / Adile
Yönetmen: Ahmet Gülhan
Ulusal Video Tek Yapım

Şaşkın Ördek (1983) / Meryem
Yönetmen: Ümit Efehan
Burç Film

Şabaniye (1984) / Hatice
Yönetmen: Kartal Tibet
Tibet Yapım

Namuslu (1984) / Kaynana
Yönetmen: Ertem Eğilmez
Uzman Film

Satmışım Anasını (1985) / Adile
Yönetmen: Ülkü Erakalın
Metro Film

Şaban Pabucu Yarım (1985) / Adile
Yönetmen: Kartal Tibet
Cem Yapım.

Bin Yıl Önce (1985) / Despina
Yönetmen: Haldun Dormen
Pınar Video

Kiralık Ev (1986) / Hayriye
Yönetmen: Sırrı Gültekin
Kamera Film

Milyarder (1986) / Cennet
Yönetmen: Kartal Tibet
Arzu Film

Kuzucuklarım (1986) / Adile
Yönetmen: Semih Evin
Gölgen Film

Gölmece Gölürmece (1986) / Neriman
Yönetmen: Engin Temizer
Varlık Film

Ağa Bacı (1986) / Ağa Bacı
Yönetmen: Semih Evin
Metro Film

Hayroş (1986) / Hapishane Gelini
Yönetmen: Ülku Erakalın
Metro Film

İki Milyarlık Bilet (1986) / Adile
Yönetmen: Semih Evin
Kanat Prodüksiyon

Kocamın Nişanlısı (1986) / Adile
Yönetmen: Semih Evin
Kanat Prodüksiyon

Yaygara (1986) / Resmiye
Yönetmen: Kartal Tibet
Servidal Film

Melek Hanım'ın Fendi (1986) / Melek
Yönetmen: Sırrı Göltekin
Türkiye

Annem Bırakmam Seni (1987) / Adile
Yönetmen: Temel Gürsu
Gözde-Avşar Filmcilik

Sevgi Dünyası (1987) / Fatma
Yönetmen: Feridun Kete
Berkan Film

Aile Pansiyonu (1987) / Saliha
Yönetmen: Kartal Tibet
Tibet Film

Hisseli Harikalar Kumpanyası (1988) / Adalet
Yönetmen: Haldun Dormen ve Kemal Uzun
TRT

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (1995), *Popüler Sinema ve Türleri*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, Nilgün (2002), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix.
- Adanır, Oğuz (1994), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2. baskı, Ankara: Kitle Yayınları.
- Ahmad, Feroz (1999), *Modern Türkiye'nin Oluşu*, 2. baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akad, Ömer Lütfi (2004), *Aydınlıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Akbal, Tül Sualp (2004), *Zaman-Mekân-Kuram ve Sinema*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, Hasan (2012), *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, 5. baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akgülçil, Nadide Gizem (2016), "Onur Ünlü Filmlerinde Anti-Kahramanlar", *Yeni Kadrajlar Türkiye'de Sinema*, (der.) Serter, Serhat S., Ankara: De Ki Yayınevi.
- Akşin, Sina (2002), "Siyasal Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi'nin Siyasal, Toplumsal ve İdeolojik Kökenleri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.8, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Ayangil, Ruhi (1994), "Kanto", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 4, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994.
- Ayça, Engin (2016), *Şu Sinema Dedikleri*, İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Balcı, Dilara (2013), *Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baudrillard, Jean (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, 6. baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Berktaş, Esin (2010), *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Biret, İsmail (2005), *Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Birsel, Salah (2017), *Salah Bey Tarihi 1: Kahveler Kitabı*, 2. baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Boratav, Korkut (2016), *Türkiye İktisat Tarihi (1908-2009)*, 22. baskı, İstanbul: İmge Yayınevi.
- Botnick, Vicki (2002), *The Hollywood Star System*, Los Angeles: American Film Institute.
- Brooks, Peter (1994), "Melodrama, Body, Revolution", (ed.) Bratton, Jack vd., *Melodrama: Stage, Picture, Serem*, Londra, BFI.
- Buğra, Tarık (2005), *İbiş'in Rüyası*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Büker, Seçil (2003), "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, (haz.) Kandiyotti, Deniz-Saktanber, Ayşe, İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, Seçil (2012), "Sunuş", *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, 5. baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Çubukçu, Aydın (1999), *Bizim '68*, İstanbul, Evrensel Yayınevi.
- Dadak, Zeynep-Göl, Berke (2009), "Sinemamızın 60'lı Yılları", *60'ların Türk Sineması*, (haz.) Dadak, Zeynep-Göl, Berke, Antalya: Antalya Kültür Sanat Yayınları.
- Daldal, Aslı (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitabevi.
- De Cordova, Richard (1990), *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, Urbana: University of Illinois Press.
- Dilmen, Güngör (2002), *Osmanlı Dram Kumpanyası*, İstanbul: Mitos Boyut.
- Dorsay, Atilla (1989), *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Dorsay, Atilla (2009), "60'lar: Yeşilçam'ın Doğuş Yılları", *60'ların Türk Sineması*, (haz.) Dadak, Zeynep-Göl, Berke, Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Dyer, Richard (1986), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Londra: BFI, Macmillan.
- Dyer, Richard (1986), *Stars*, Londra: British Film Institute.
- Ermert, Esra-Tankut, Tülin-Toska, Zehra (2007), *İstanbul Temaşa Hayatında Kadınlar*, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi Yayınları.
- Erus, Zeynep Çetin (2005), *Uyarlamalar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Zeynep Çetin (2011), "Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla", *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, (haz.) Sivas, Âlâ, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erus, Zeynep Çetin (2015), *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul: Es Yayınları.
- Esen Kuyucak, Şükran (2000), *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 2. baskı, İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen Kuyucak, Şükran (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Faik, Sait (2015), "Kumpanya", *Türlerle Türk Sineması: Önemler, Modalar, Tiplemeler*, (der.) Özgüç, Ağah, İstanbul: Dünya Kitapları.

- Fiske, John (1999), *Popüler Kültürü Anlamak*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları.
- Gabler, Neal (1998), *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Gencer, Sultan (2016), *Yeşilçam ve Zaman: Bireysel ve Kolektif Bellekler Arasındaki Etkileşim ve Zaman Kavramının Geçişkenliği*, Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 17 Sinema ve Zaman, İstanbul: Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Güler, Feriha Karasu (2001), *Kemal Sunal: Film Başka Yaşam Başka*, İstanbul: Sel Yayınevi.
- Hiçyılmaz, Ergun (1993), *Beni Toprağıma Gömün: İstanbul Azınlıkları*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Hiçyılmaz, Ergun (1999), *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, İstanbul: Sabah Kitapları.
- Jarvie, Ian Charles (1970), *Towards a Sociology of the Cinema - a Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*, Londra: Routledge&Kegan Paul Archives.
- Jeanniere, Abel (1994), "Modernite Versus Postmodernite", (der.) Mehmet Küçük, *Modernite Nedir?*, A. Yüksel (akt.), Vadi Yayınları, s. 24.
- Kalkan, Faruk (1988), *Türk Sineması Toplum Bilimi*, İzmir: Tümer Ajans Yayınları.
- Kara, Mesut (2014), *Yeşilçam Hatırası*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaman, Hakan (2002), "90'lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması (1990-2000)", *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaynar, Mete Kaan (2015), *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Kazgan, Gülten (2002), *Tanzimattan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kepenek, Yakup ve Yentürk, Nurhan (1983), "Bürokrasi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.2, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyder, Çağlar ve Fikret Adaman. (2002-2006), *Türkiye'de Büyük Kentlerin Gecekondu ve Çöküntü Mahallelerinde Yaşanan Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma*, Avrupa Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı.
- Kirel, Serpil (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Kirel, Serpil (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kongar, Emre (1998), *21. Yüzyılda Türkiye*, 11. baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- McDonald, Paul (2000), *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, New York, Wallflower Press, 2000.
- Mulvey, Laura (2008), "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*, (der.) Seçil Büker ve Gürhan Topçu, Ankara: G.Ü. İletişim Fakültesi.
- Onaran, Alim Şerif (1986), *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, Alim Şerif (1994), *Türk Sineması*, c.1, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1995), *Türk Sineması*, c.2, Ankara: Kitle Yayınları.
- Ormanlı, Okan (2006), "Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950)", *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

- Özgüç, Ağah (1988), *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*, İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, Ağah (1993), *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Ankara: Bilgi.
- Özön, Nijat (1995), *Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, c.1, Ankara: Kitle Yayınları.
- Pekman, Cem (2010), *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Propp, Vladimir (2008), *Masalın Biçimbilimi*, Mehmet Rıfat, Sema Rıfat (çev.), 3. baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rojek, Chris (2003), *Şöhret*, çev. Kürşad Kızıltug-Semra Kunt Akbaş, İstanbul: Ayrintı Yayınevi.
- Rosenberg, Robin Sue (2008), *The Psychology of Superheroes*, Dallas, Texas: Ben Bella Books.
- Scognamillo, Giovanni (2009), "1960'lı Yıllar: Yeşilçam Sinemasının Altın Yılları", *60'ların Türk Sineması*, Zeynep Dadak ve Berke Göl (haz.), Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları, s.13-22.
- Silan, Usallı Bircan (2004), *Dört Yapraklı Yonca*, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Sönmez, Sevgül (2011), *Rıfat Ilgaz*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Teksoy, Rekin (2007), *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, Rekin (2012), *Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Terziyan, Nubar (1995), *Ne İdim Ne Oldum*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Topçu, Doğan Aslıhan (2006), "Türk Sineması'nda Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme." *Türkiye'yi Sınıf Gerçeğiyle Anlamak: 2. Sınıf Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı Yayınları, s. 118.
- Toprak, Bedirhan (2002), "1960-1980", *Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923-2000)*, 2. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Yılmaz, Ensar ve Oguzhan Metin (2012), "*Hababam Sınıfında İktidar/Otorite veya Patriarkal Yapının Sosyo-Politik Övgüsü*", (ed.) Ensar Yılmaz, *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler içinde*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, s. 173.
- Yüksel, Evren Sinem (2016), *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*, İstanbul: Agora Yayınevi.

Süreli Yayınlar

- Akçatepe, Halit (2004), "Hababam Sınıfının Sırrı Nerede?", söyleşi: Hızır Tüzel, *Radikal*, 17 Ocak 2004.
- Akkaya, Yüksel (2002), "Türkiye'de İşçi Sınıfı ve Sendikacılık II", *Praksis Dergisi*, sayı.6, Bahar, s.75.
- Akçura, Gökhan (1990), "Ben Ertem Eğilmez", *Güneş*.
- Akyıldız, Hülya (2015), "Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü üzerine", *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, c.2, sayı 4, s.19.
- And, Metin (1968), "Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar", *Türk Dili Dergisi*, sayı 207, s. 497-518.

- Anlar, Abdullah vd. (1974), "Vedat Türkali ile Konuşma (2)", 7. Sanat, Temmuz-Ağustos 1974, s. 47.
- Ar, Müjde (1987), "Anam, Sırdaşım, Çocuğumdu", *Hürriyet*, 12 Aralık.
- Arık, M. Bilal (2006), "Bir Demet Tiyatro Bağlamında Popüler Kültürde Sistemici Direniş Olanakları", *Edebiyat Dergisi*, sayı 15, s. 121-130.
- Arslan, Umut Tümay (2018), "'Yeşilçam'da Nostalji ve Melodram', Eskimeyen Filmler", *Notlar 34. Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları*, (Mart 2018), s. 49.
- Aydın, Sevim Bilgen (2016), "Bir Zamanlar Fakir Ama Gururlu Bir Genç Vardı!: Televizyon Dizilerindeki Sözlü Kültür Mirası", *Milli Folklor Dergisi*, yıl 28, sayı 109, s. 38.
- Berger, John (2006), *Görme Biçimleri*, Yurdanur Salman (çev.), 24. baskı, İstanbul: Metis Yayınları, "Medyada İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu", Aktaran: Dilek İmançer, Özgökbel Pınar Bilis ve Mehmet Yılmaz. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, c.4, sayı 3, s. 112.
- Beşiktaşlıyan, Sevag (2002), "Nubar Terziyan 6-7 Eylül'ü Anlatıyor", *Agos*.
- Bilgin, Rıfat (2016), "Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c.26, sayı 1, s. 219.
- Bulut, Feryat (2001), "68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, c.XI, sayı 23, s. 123-149.
- Çetin, Derya (2014), "Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi", *Atatürk İletişim Dergisi*, sayı 6, s. 204-205.
- Çetin Erus, Zeynep (2007), "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, c.4, sayı 4, s. 31.
- Çetin Özkan Zühal (2012), "Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi", [Electronic Version] *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, sayı 5, s. 79-81.
- Çetiner, Yılmaz (1987), "Büyük Naşit ve Adile Naşit'ten Anılar", *Milliyet*, s. 9.
- Yeni Gazete (1964), "Küçük Verjin / Hayatta En Çok Kanto Söylemeyi ve Muhallebi Yemeyi Sevdii", *Yeni Gazete Hafta Sonu Ekstra İlavesi*.
- Editör, (1987), "Bir Varmış, Bir Yokmuş", *Hürriyet*, 12 Aralık 1987, s. 11.
- Eğilmez, Ertem (1986), "Para Yoktu, Rejisör Oldum", *Cumhuriyet*, s. 7.
- Elmacı, Tuğba (2012), "Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması'nda Antikahramanın Yükselişi", *Selçuk İletişim*, 7 (2), s. 168-181.
- Erdemir, Filiz (2009), "Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı 35, s. 28.
- Erdoğan, Nezih (1995), "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim Dergisi*, sayı 67, s. 178-198.
- Erkılıç, Hakan (2003), "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri", Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003. Aktaran: Zeynep Çetin Erus. "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Dağıtım Sektörü", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, c.4, sayı 4, 2007, s. 31.

- Erksan, Metin (1997), "Türk Sinema Tarihinin Oluşumu ve Dönemleri", *Klaket Sinema Dergisi*, sayı 7, s. 3-7.
- Erus, Zeynep Çetin (2018), "Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", *Eskimeyen Filmler, Notlar 34. Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları*, (Mart 2018), s. 15.
- Hiçyılmaz, Ergun (1993), *Star*, 3 Ekim.
- İlbuğa Uçar, Emine (2017), "1960-1970'li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye'de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma", [Electronic Version] *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, sayı 45, s. 289-402.
- İlkbahar, Recep (2017), "Ağlamakla Gülmek Arasında: Adile Naşit", *Masa Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, sayı 8.
- İmançer, Dilek, Bilis Pınar ve Yılmaz, Mehmet (2006), "Medyada İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, c.4, sayı 3.
- Naşit, Adile (1976), "Kahkahaları Kulaklarımızı Çınlatırken, Gözyaşları İçimizde Akan Sanatçı: Adile Naşit", Hazırlayan: Sezai Solelli, *TV'de Yedi Gün Dergisi*, 5 Temmuz.
- Naşit, Adile (1976), "İşte Naşit'in Kızı Adile'nin Dünyası", *Ses*.
- Naşit, Adile (1980), "Çirkin ve Kompleksli Bir İnsanım", *Ses*, 13 Eylül, sayı 25.
- Naşit, Adile (1987), "Gönlüm Sevda Dolu, Sevgisiz Yaşayamam Ben", söyleşi: Ölkü Erakalın, *Pazar Magazin Gazetesi*.
- Önbayrak Ulusoy, Nilay (2014), "Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği", *Marmara Üniversitesi Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, c.13, sayı 13, s. 187-204.
- Özata, Levent (2012), "Yoksa Anneannem Ünlü Bir Aktris mi?", *Agos*, 15 Aralık 2012.
- Özcan, Naşit (2007), "Dedem Komik-i Şehir Naşit Bey, Babam Selim Naşit Özcan, Halam Adile Naşit Ermeni Değiller", Aktaran: Adem Dursun. *Versanet Dergisi*.
- Özcan, Naşit (2014), "Adile Naşit'in Yeğeni Demesinler Diye Soyadımı Bile Kullanmadım", Aktaran: Ayşe Adlı, *Zaman*.
- Pekman, Cem (2012), "Nesilden Nesile Ertem Eğilmez", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, sayı 31.
- Pekman, Cem (2013), "Türk Sineması'nda Arabesk", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, sayı 33, s. 36-40.
- Sarıkartal, Çetin (2002), "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı", *Toplum ve Bilim Dergisi*, sayı 94, 2002, s. 70-85.
- Scognamillo, Giovanni (2003), "Türk Sinemasında Oyunculuk", *Yeni Film Dergisi*, sayı 2, Temmuz 2003, s. 42.
- Sekmeç, Ali Can (2013), "Küçük Dev Kadın: Adile Naşit", *Film Arası Dergisi*, sayı 33, s. 22.
- Serter, S. Serhat (2016), "Sinemada Yıldız İmgesi: James Dean ve Asi Gençlik", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, c.4, sayı 1, s. 375.
- Sevim, Seçkin (2016), "Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?", *İnsan&İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, sayı 10.

- Şahin, Murat (2015), "Türk Sinemasında Kıbrıs Temalı Filimlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm", *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, c.4, sayı 2, s. 7.
- Şener, Erman "Türk Halk Sineması İle Ulusal Sinemadan Milli Sinemaya", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 64, 1974.
- Şentürk, Burcu (2016), "Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü", *F Feminist Düşün, Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 8, sayı 2, s. 149.
- Taner, Haldun (1980), *Direklerarası-Ramazan Takvimi*, *Milliyet*, 17 Temmuz.
- Tütel, Eser (2007), "Eski Direklerarası Tiyatroya Hasret", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Eylül, sayı 166.
- Üstündağ, Metin (2010), "Ertem Eğilmez İçin Üç Beş Tilt Vuruşu", *Öküz Dergisi*, Eylül 1997, sayı 40, s. 40-41.
- Yaylagül, Levent (2014), "Türkiye'de Sinema, Toplum ve Siyaset", *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*, sayı 33, s. 32-41.
- Yıldırım, Tunç (2015), "Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması", *Doğu-Batı Dergisi*, Şubat-Mart-Nisan 2015, sayı 72, s. 35-36
- Yılmazsoy, Aslı Canan (2013), "İpek Film Stüdyosu'nda bir Ağabey-Kızkardeş: Ferdi Tayfur ve Adalet Cimcoz", *CineTele Sinema Televizyon ve Gösteri Dergisi*, sayı 4, 2013, s. 22-23.
- Yüksel, Aysun Nesrin (2000), "Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış", *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, sayı 17, s. 55-72.
- Zobu, Vasfı Rıza (1991), "Esas Kız Kadriye Hanım", söyleşi: Selma Selçuker, *Cumhuriyet*, 28 Aralık.

Diger Yayınlar

- Akçatepe, Halit (10 Temmuz 2013), "Hababam Setinde Neler Oldu?", *Vatan*, <http://www.gazetevatan.com/hababam-setinde-neler-oldu--552957-medya/> [Erişim tarihi: 10 Haziran 2018]
- Andak, Selmi (1963), "Komik-i Şehir Naşit'i Yirmi Yıl Önce Kaybetmiştik", *Milliyet*, Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/50518> [Erişim tarihi: 15 Haziran 2018]
- Arpad, Burhan (1964), "Tuluat ve Komik-i Şehirler", 19 Mart, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, TT 526621 nolu Taha Toros Arşivi. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50749/001526621006.pdf?sequence=1> [Erişim tarihi: 12 Haziran 2018]
- Arpad, Burhan (1983), "Komik-i Şehir Naşit Bey", 3 Mayıs, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, 526431 No'lu Taha Toros Arşivi. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50567/001526431006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim tarihi: 17 Haziran 2018]
- Arpad, Burhan (1991), "Komik-i Şehir Naşit Bey", *Cumhuriyet*, 1 Ocak, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi*, 526400 No'lu Taha Toros Arşivi. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50508/001526407006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim tarihi: 11 Haziran 2018]

- Başaran, Ezgi (2005), "Hepimize Akraba Hepimize Tanıdık Naşit Ailesi", *Hürriyet*, 11 Aralık, <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hepimize-akraba-hepimize-tanidik-nasit-ailesi-3631812> [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- Çapa, İzzet (2014), "Adile Naşit Yıllarca Doğum Gününü Neden Kutlamadı?", *Hürriyet*, 17 Haziran, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/izzet-capa/adile-nasit-yillarca-dogumgununu-neden-kutlamadi-26616818> [Erişim tarihi: 10 Haziran 2018]
- Çeliker, Süleyman (2016), "Hiç Başrol Oynamayan Star: Adile Naşit", *Gazete Duvar*, 24 Eylül, <http://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2016/09/24/hic-basrol-oyynamayan-star-adile-nasit/> [Erişim tarihi: 14 Haziran 2018]
- Dursun, Adem (2008), "Naşit Özcan", *Tiyatroonline*, 2 Kasım, <http://tiyatronline.com/nasit-ozcan> [Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2018]
- Dündar, Uğur (1984), "İşte Hayatınız", *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Arşiv*, <http://www.trtarsiv.com/izle/82760/iste-hayatınız-8-bolum> [Erişim tarihi: 13 Haziran 2018]
- Erakalın, Ülkü (20 Mart 2007), "Adile Naşit İstedığı Roller Oynayamadı", Akt. Abdullah Yıldırım, *Yeni Şafak*, <https://www.yenisafak.com/kultur-sanat/adile-nasit-istedigi-rolleri-oynayamadi-35923> [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- Erbulak, Fusun (2017), "Şevkiye May", *Birgün*, 16 Nisan.
- Ergüdoğan, Yalçın (17 Eylül 2017), "84 yıllık 'sır' aydınlandı: Gerçeği neden bu kadar geç öğrenebildik?", https://www.artigercek.com/yazarlar/yalcin_ergundogan/84-yillik-sir-aydinladi-gercegi-neden-bu-kadar-gec-ogrenebildik [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- Evren, Burçak (2014), "Türk Sinemasının 100 Yılı", <https://www.skylife.com/tr/2014-06/turk-sinemasinin-100-yili> [Erişim tarihi: 11 Haziran 2018]
- Evren, Burçak (2015), "Türk Sinemasında İlk Renkli Filmler", <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/25/turk-sinemasinda-ilk-renkli-filmler>
- Evren, Burçak (2016), "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kiraathanesi", [http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/276/musluman-mahallesinde-film-gostermek--fevziye-kiraathanesi](http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/276/musluman-mahallesinde-film-gostermek-fevziye-kiraathanesi) [Erişim tarihi: 22 Haziran 2018]
- Gürkan, Turhan (1993), "Rıfat Ilgaz'ın Yeşilçam Serüveni", *Cumhuriyet*, 13 Temmuz.
- Gürkan, Turhan (2000), "Üçüncü Naşit de Veda Etti", *Cumhuriyet*, 19 Ağustos.
- Hürriyet* (2012), "Masalcı Teyzeyi Çok Özledik", <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/masalci-teyzeyi-cok-ozledik-22127550> [Erişim tarihi: 14 Haziran 2018]
- İlgin, Özgür (2015), "Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü", 3 Mayıs, <http://halkci.org/501/> [Erişim tarihi: 11 Haziran 2018]
- İleri, Selim (1987), "Adile Naşit İçin", *Hürriyet Pazar*, İstanbul Şehir Üniversitesi TT 524426 nolu Taha Toros Arşivi, Dosya No. 106, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50659/001526426006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim tarihi: 13 Haziran 2018]
- İnce, Cemal (2013), "Adile Naşit'in Eşi Nadir Bir Erkek", Akt. B.S. Turan, 6 Aralık, <http://www.yakamozyakut.com.tr/guncel/adile-nasitin-esi-nadir-bir-erkek-h7314.html> [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- İnce, Cemal (2015), "Nimet Ablanın Bileti Hayatını Değiştirdi", Akt. Semra Aman Akyürek, 10 Ocak, <http://www.gazetemerhaba.com/nimet-ablanin-bileti-hayatini-degistirdi/#print> [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]

- Istanbul Gezginleri (2012), “Şehzadebaşı’ndan Süleymaniye’ye” (30 Eylül 2012), http://www.istanbulgezginleri.com/flyer/Flyer_14.Gezi.pdf [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- Kalafat, Haluk (2016), “Rasim Öztekin’e Devredilen Kavuk’un Yolculuğu”, 13 Mayıs, <https://m.bianet.org/bianet/sanat/174762-rasim-oztekin-e-devredilen-kavuk-un-yolculugu> [Erişim tarihi: 18 Haziran 2018]
- Kara, Mesut (2014), “Adile İşıyan, Kirkor Nubar”, 22 Haziran, <https://www.evrensel.net/yazi/71636/adile-isiyan-kirkor-nubar> [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- Karakuş, Damla (2017), “Adile Naşit Kimdir?”, <http://www.ensonhaber.com/adile-nasit-kimdir.html> [Erişim tarihi: 14 Haziran 2018]
- MEB Eğitim Materyali (2011), “Amerikan Sineması”, http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Amerikan%20Sinemas%C4%B1.pdf [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- MEB Eğitim Materyali (2011), “Türk Sineması”, http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/T%C3%BCrk%20Sinemas%C4%B1.pdf [Erişim tarihi: 18 Haziran 2018]
- Naşit, Adile (t.y.), “Babam Naşit”, söyleşi: Suzan Esler, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, TT 516448 No’lu Taha Toros Arşivi, Dosya 106, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50667/001526448006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim tarihi: 16 Haziran 2018]
- Naşit, Adile (1976), İşte Naşit’in Kızı Adile’nin Dünyası, *Ses Dergisi*. <http://www.turknostalji.com/adile-nasit-iste-nasitin-kizi-adilenin-dunyasi.html> [Erişim tarihi: 17 Haziran 2018]
- Naşit, Adile (1985), Adile Naşit’in Münir Özkul ve Tarık Akan ile Olan Duygu Dolu Anısı, Aktaran: Can Aslan. <https://onedio.com/haber/iciniz-ciz-edecek-adile-nasit-in-munir-ozkul-ve-tarik-akan-ile-olan-duygu-dolu-anisi-780808> [Erişim tarihi: 10 Haziran 2018]
- Naşit Bey (Özcan) (t.y.) <http://www.biyografya.com/biyografi/8590> [Erişim tarihi: 11 Haziran 2018]
- Naşit, Selim (26 Nisan 1983), Bir Zamanlar ‘Tiyatroya Gidelim’ Değil, ‘Naşit’e Gidelim’ Denirdi, Aktaran: S. Nuhurat. İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, TT 526430 No’lu Taha Toros Arşivi. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50573/001526430006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim tarihi: 11 Haziran 2018]
- Nuhurat, Sezi (26 Nisan 1983), “Bir Zamanlar ‘Tiyatroya Gidelim’ Değil, ‘Naşit’e Gidelim’ Denirdi”, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50573/001526430006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim tarihi: 11 Haziran 2018]
- OdaTv (2018), “Ve Dumbüllü’nün Kavuşu Devredildi”, <https://odatv.com/ve-dumbullunun-kavugu-devredildi-1205161200.html>. [Erişim tarihi: 18 Haziran 2018]
- Özcan, Naşit (2018), “Naşit Özcan, halası Adile Naşit’i anlattı: Adile Naşit’in siyasi kimliği çocuklardır”, 17 Haziran, söyleşi: Ayşe Özlem İnci, <https://www.gazeteduvar.com.tr/hayat/2018/06/17/nasit-ozcan-halasi-adile-nasiti-anlatti-adile-nasitin-siyasi-kimligi-cocuklardir> [Erişim tarihi: 17 Şubat 2019]

- Özturan, Hazan (2014), "Adile Naşit'i Adela Olarak Anmak", 11 Aralık, <https://www.filmloverss.com/adile-nasiti-adela-olarak-anmak/> [Erişim tarihi:13 Haziran 2018]
- Refig, Halit (2008), Yeşilçam Bir Mucizeydi. Bilim ve Sanat vakfı Sinema Sohbetleri, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/208/halit-refig---yesilcam-bir-mucizeydi-> [Erişim tarihi:16 Haziran 2018]
- Söylemez, Nalan (2002), "Portre: Adile Naşit", 29 Aralık, <http://yenifilm.net/2002/12/portre-adile-nasit/> [Erişim tarihi: 17 Haziran 2018]
- Şah, Aziz (2013), "Yılmaz Güney sinemasının son anti-kahramanı: Tuncel Kurtiz", 29 Eylül, <https://gercekgazetesi.net/kultur-sanat/yilmaz-guney-sinemasinin-son-anti-kahramani-tuncel-kurtiz> [Erişim tarihi: 17 Haziran 2018]
- Şahin, Sedat (2012), "Almanya'ya Türk Vatandaşların Göçünün 51. Yılı Kazanımlar ve Tehditler", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*. <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/DrSedatSahin.pdf> [Erişim tarihi: 19 Haziran 2018]
- Tufan, Tarık (2005), "Perdeden Düşen Yüzler; Adile Naşit..." <http://dilbeste.blog-cu.com/perdeden-dusen-yuzler-adile-nasit/26251> [Erişim tarihi: 9 Eylül 2018]
- "Unutulanlar" (1975), TRT, <http://www.trtarsiv.com/izle/123315/unutulanlar-4-bolum> [Erişim tarihi: 20 Haziran 2018]
- Umar, Leyla (1999), "Sezen-Önder Aşkın Resmidir", *Sabah*, 25 Aralık, <http://arsiv.sabah.com.tr/1999/12/25/m02.html> [Erişim tarihi: 18 Temmuz 2019]



abası tiyatronun efsane isimlerinden tuluatçı “Komik-i Şehir” Naşit Bey, annesi kantocu Amelya Hanım, büyükannesi kantocu “Küçük Verjin”, dedesi kemani Yorgiefendi, dayıları tuluatçı-düettocu Niko ve kemani Andre, kardeşi tiyatro-sinema oyuncusu Selim... Kısaca, kanında “oyuncu”luk olan bir sahne sevdalısı Adile Naşit...

Oyuncu, dış görünüşüyle klasik “yıldız” standartlarına taban tabana zıt sayılsa da oyunculuğuyla, sahneye/rollere hâkimiyetiyle, duruşuyla yıldızlaşmış bir isim olan Adile Naşit’in ailesinin ve kendisinin hikâyesini -dönemsel bağlamları da göz önünde tutarak- ele alıyor. Üstelik bununla yetinmeyip, Adile Naşit’in hikâyesi Yeşilçam’ın en güçlü olduğu dönemden ayrılamayacağından, Yeşilçam sinemasına ve yıldız sistemine de eleştirel bir gözle bakıyor: Kurgusal bir ürün olarak “yıldız” inşa sürecinin işleyişi ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından yıldız, Yeşilçam’ın temel özellikleri ve kimliği, kadın yıldızlar, Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolü, “Hababam Sınıfı”...

Hiç başrol oynamasa da yıldız sisteminin dışında bir “anti-yıldız” olan; “çarpık bacakların ve büy boyunla asla başarılı olamazsın” denilse de önce kendini, sonra seyircisini yaratmayı başaran; hafızalarda anne rolleriyle yer etmesine rağmen aslında “başka türlü” bir oyuncu olabilecek Adile Naşit’e saygı duruşu niteliğinde bir kitap. ■

“(...) Adile hanımın oyunculuk yeteneğinin ancak yüzde yirmisini kullanabildik. Eğer onu daha iyi değerlendirebilmiş olsaydık, sanırım seyircileri yerlerinden kaldırarak sahneye kadar koştururdu.”

Ertem Eğilmez

