

ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİNDE BİR ANTI-YILDIZ: ADİLE NAŞİT*

Sibel ÖZ**

Öz, S. (2022). Eleştirel perspektiften Yeşilçam yıldız sisteminde bir anti-yıldız: Adile Naşit. *Etkileşim*, 10, 254-271. doi: 10.32739/etkileşim.2022.5.10.178

*Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.
This study complies with research and publication ethics.*

Sinemanın orta sınıflara yayılması ve kentleşmeyle birlikte, sinemanın kitleselleşmesi gündeme gelmiş, halkın sevdiği, seyirci çeken oyuncularla çalışma ihtiyacı, yıldız (star) sistemini ortaya çıkarmıştır. Çalışmada, önce İtalya'da, İtalyan sinemasının darboğaza girdiği yıllarda da esas olarak Amerikan sinemasında yıldız sisteminin doğuşunu ortaya çıkaran gelişmeler incelenecektir.

Hollywood'da olduğu gibi, Yeşilçam'da da yıldız sisteminin gelişimi, sinemanın etki alanını yoksullardan orta sınıfa doğru genişletmeye başladığı, kentleşme ve kent eğlencesinin gündemde olduğu yıllara rastlar. Amerikan sinemasında hâkim olan tekelleri stüdyo sistemi, Yeşilçam'ın altın yıllarında yaşanan yapım, dağıtım -hatta gösterim- bütünleşmesiyle kıyaslanabilir. Yeşilçam'da yıldız sisteminin geliştiği koşullar ve yıldız inşa süreci, çalışmanın temel başlıklarından biridir. Buna bağlı olarak teorik, sosyolojik, psikolojik ve toplumsal açıdan 'Yıldız kimdir?' sorusunun cevabı aranacak, buradan hareketle yıldız tanımlaması yapılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın merkezinde, Yeşilçam yıldız sisteminin eleştirisi bağlamında bir anti-yıldız olarak tanımlanan Adile Naşit vardır. Kısaca Adile Naşit'in hayatının aktarılmasının ardından, pek çok filmde oynayan, seyircinin kalbinde taht kuran, unutulmaz sanatçı Adile Naşit'in neden 'yıldız' olmadığı sorusuna cevap aranacaktır. Geleneksel anlamda yıldız standartlarından fiziksel uzaklığı, hiç başrolde oynamaması, kurmaca ya da imaj ürünü değil aileden sanatçı olması ve yetenekleri, özel yaşamının magazin basınına kapalılığı, sınıfsal olarak ekran ya da perde 'eliti' olmayışı ve toplumsal cinsiyet açısından arzu nesnesi olmak

* Bu yazı, aynı zamanda makalenin yazarı olan Sibel Öz'ün, 2020 yılında İletişim Yayınevi tarafından yayımlanan *Oyuncu - Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız Adile Naşit* adlı kitabından hareketle kaleme alınmıştır.

** Doktora Öğrencisi, Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
sibel.ozarlan@st.uskudar.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8165-1195

tan uzaklığı üzerinden onun anti-yıldız konumu tartışılacaktır.

Yıldız Sisteminin Doğuşu

Yıldız sistemi her ne kadar Hollywood ile anılıyor olsa da, gerçek farklıdır. Sinema tarihçisi ve eleştirmen Agâh Özgüç'e (1988) göre, "yıldızcılık" yani "yıldız yaratıcılığı" ilk kez İtalya'da, 1. Dünya Savaşı yıllarında doğdu. Sonrasında ise (Özgüç, 1988: 9-10):

Amerikan sinemasında "Hollywood sistemi" ile tırmanışa geçerek sistemleşti, dokuklara ulaştı. Tüm uluslara egemen olan "Amerikan yıldızcılığı" sinemada "çağdaş mitoloji"yi yarattı. Başlangıcında kadın kişilikleri üzerine kurulan İtalyan sineması Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli ve Maria Jacobini'yle "yıldızcılık saltanatı"nı ancak on yıl kadar sürdürebildi. Çünkü İtalyan sineması büyük bir çöküşü yaşıyordu.

Bunun nedeni savaşın neden olduğu krizin 1930'lara kadar sürmesidir. Kaldı ki 1920'li yıllardan itibaren İtalyan sinemasında faşist yönetimin ideolojik ve siyasi etkileri görülmeye başlanmıştır. Sinema tarihinin dönüm noktası olan 1930 yılında sinema sesli hale geldiğinde, savaş boyunca süren krizin bir sonucu olarak, İtalyan sinemasının artan film maliyetleriyle başa çıkmakta zorlandığı, Amerikan sinemasının giderek güç kazandığı ve sinema seyircisinin, Amerikan filmlerine ve yıldızlarına yöneldiği görülmüştür. "I. Dünya Savaşı öncesi İtalyan film endüstrisi Fransız, Alman ve Amerikalılarla rekabet edecek güçteyken, söz konusu savaşın bitimiyle dünyada Amerikan Sineması'nın gücü hissedilmeye başlandı" (Önbayrak, 2014: 191-192). Dolayısıyla yıldız sistemi, esas olarak 1. Dünya Savaşı'nda yer almadığı için endüstriyel gelişimini tamamlayarak kendini koruyan Amerikan sinemasında parladı ve sistemli hale geldi.

Hollywood sinemasının, başından beri kâr amacı güden bir 'işletme' mantığıyla kurulduğu görülür. ABD'nin dünya gücü haline gelmesiyle sonuçlanan süreç, Hollywood'un da önemli bir güç haline gelmesine yol açmıştır. Avrupa Sineması'nın Hollywood ile mücadelesi Avrupa devletlerinin sinema filmleri için gümrük duvarlarını ve vergileri yükseltmesiyle sürmüş, ulusal düzeyde kültür politikalarıyla Avrupa sineması kendini korumaya çalışmış ancak Hollywood'un dünya çapındaki egemenliğinin önüne geçilememiştir. Öte yandan Hollywood sinemasının dünyaca izlenen filmleri güçlü bir stüdyo sisteminin ürünleridir. Stüdyolar işlev ve yapılanma olarak zamanla değişmişler ancak sinema filmlerinin ortaya çıktığı sürece her zaman damgalarını vurmuşlardır.

Hollywood sinema endüstrisinin inşasında yıldız sisteminin özel bir yeri vardır. Film şirketleri ilk süreçlerde, filmlerde rol alan oyuncuların afişlerde isimsiz yani anonim olarak görünmesi konusunda ısrar etmişlerse de süreç farklı gelişmiştir.

Zamanın ilk hayran dergileri olan The Biograph Girl ve Little Mary gibi dergilerin 1912'de yayınlanması ardından, Chaplin ve Pickford, isimsiz birer sanatçı olmaktan kurtularak önemli meblağlarda sözleşmelere imza atmışlardır. Bu sembolik imzalar,

Amerikan sinemasında yeni bir dönemin de işareti olmuştur (MEB, 2011: 18).

Starların ortaya çıkışıyla, Hollywood film piyasası giderek büyük bir reket alanı haline gelmiştir.

Rakip firmalar birbirlerine karşı örgütlendiler, güzellik yarışmaları tertiplendi, hayran mektupları devri başlatıldı, starların özel hayatları kamusal ilgi alanına sokuldu, evlilikler ve boşanmalar bile ayarlanmaya başlandı. İnsanlar, hayran oldukları film yıldızlarına mektuplar yazmaya başladılar; kaç yaşındaydılar, kiloları kaçtı, formlarını nasıl koruyabiliyorlardı, niçin evlenmişlerdi, kullandıkları yüz kreminin markası neydi vb. Bu hayati bilgilendirme süreci, tanıtım ve reklam sektörleri tarafından hararetle teşvik edildi. İlk zamanlarının aksine, insanlar sinemaya film izlemek için değil, starların filmini izlemek için gitmeye başladılar (MEB, 2011: 19).

Yeni süreçte film şirketleri, uzun vadeli sözleşmelerle starların kendilerine bağlı kalmalarını sağlamaya çalışacaklardır. 1920'lerin sonundan İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar uzanan zaman dilimi, Hollywood'un büyüme ve kurumlaşmaya dair çelişkiler yaşadığı bir dönemdir. Ekonomik kriz sürerken, bu kriz endüstriyel bir sanat olan sinemaya da alabildiğine yansımıştır. Öte yandan Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Charlie Chaplin gibi oyuncuların da ekonomik bir güç haline geldiği görülür.

Hollywood'un ekonomik sarsıntılar yaşadığı başka bir dönemde, serbest çalışanlarından figüranlarına kadar sinema emekçileri "Screen Actors Guild" bünyesinde, 1933 yılında, sendikalaştılar. (...) Sonunda monopollerin Anti-Tröst yasasını ihlal ettikleri mahkeme kararlarıyla tespit edildi; monopoller geçici de olsa geri adım atmak zorunda kaldılar. Bu geri çekilme, daha büyük monopollerin, bağımsız stüdyoların ve yeni yeni ortaya çıkan Hollywood ajanslarının büyümesine olanak sağladı. Bir yandan da starların pazarlık gücünün artmasına imkân sağladı. Monopollerin mafyavari çözüm yöntemlerinden çekinen bu hırçın film şirketleri, Meksika sınırına yakın olmayı akla uygun buldular ve Hollywood'a yerleştiler (MEB, 2011: 15).

Hollywood, zanaattan endüstriye doğru yol alır; sistemli ve kurumsal bir şekilde sinema filmi imal eden büyük bir ağa dönüşür. Hollywood'un star anlayışı, daha fazla kâr elde etmek ve seyirci çekmek ihtiyacından doğsa da televizyon, gazeteler, magazin dergileri, starlara ilham veren ve öte yandan onları şekillendiren moda sektörü, mekânlar, ödüller, geceler, hep birlikte starı yaratarak parlamasına yardımcı olur, star da sektörü besler.

Yeşilçam'da Yıldız Sisteminin Geliştiği Koşullar

Yeşilçam'da yıldız sisteminin gelişimi, köylerden büyük kentlere göç ve kentleşmenin sancılarının sürdüğü yıllara rastlar. Avcı (2003), bu dönemi şöyle tanımlar: "1960'larla birlikte hızlı sanayileşme ve kentleşme kentsel alanlarda nüfus oranlarının yükselmesine yol açmıştır. Popülist iktisat politikaları ve kalkıncı model, basına büyük okuyucu, sinemaya da büyük izleyici kitlelerinin gelmesine neden olur" (akt. Başgüney, 2010: 90). Bu dönemde TRT'nin yayın hayatına başlaması ve telefonun yaygınlaşması önemli gelişmelerdir.

Ayrıca kırsal alanlardan büyük kentlere kitlesel göç gibi olgular sınıfsal ayrımları derinleştirmiştir. “Bu dönüşümler, Türkiye’de sinema alanında yaşanacak dönüşümlerin de tetikleyicisi olmuştur. Aynı zamanda, 1960’larda çekilen sosyal gerçekçi sinema filmlerinin temel malzemesini oluşturmaktadır” (Başgüneş, 2010: 90). Yeşilçam’ın en parlak dönemi sınıf çelişkilerinin keskinleştiği ve köyden kente göçün yoğun olduğu dönemdir.

Yeşilçam filmlerinin sınıfsal çatışmaları çoğunlukla yok saymaya meyilli ve sınıf atlamanın mümkün olduğunu anlatmaya özen gösteren anlatıları boşuna sinema perdelerini doldurmamıştır. Romantik güldürülerde sınıfsal çatışmalar mutlu sonla halledilse de, melodramlar ana ekseninde birbirini “yanlış anlamaya” meyilli, iki ayrı sınıfa mensup insanın aşkını anlatmakta ısrarlıdır (Kirel, 2010a: 116).

Genç Cumhuriyet, diğer sanat dallarında yüzünü Batı’ya dönerek önemli eğitim ve yatırım hamlelerinde bulunurken, sinemaya yeterince ilgi göstermemiştir, gerçi bu dönemin sinemamızın emekleme yılları olduğu belirtilebilir. “1960’lara geldiğinde sanat ve özellikle sinema için bir anda yepyeni bir dönem açılır. Bu dönem Yeşilçam’ın mutlu yılları olarak da tanımlanmaktadır” (Abisel, 1994: 98). “1960’lar, sinema için hızlı bir yükselişi getirir. 239 film ile 1966’da Yeşilçam’da önemli bir film üretim seviyesine ulaşılır” (Kirel, 2005: 41). Bu dönemin müthiş sinema-halk buluşmasının arkasında, yapım ile bütünleşmiş bir dağıtım sistemi vardır.

Türk sinemasının üretim rekorları kırdığı 1960’lar ve 1970’lerin başına baktığımızda, sinemamızda bugün eksik olan yapım-dağıtım (ve hatta gösterim) bütünleşmesinin önemini daha da iyi anlarız. Bu yıllarda Türk popüler sinemasında üretim ve dağıtım kendine özgü şekillerde birbirlerini beslemiştir. İstanbul’da kendi filmlerinin dağıtımını da yapan büyük yapımcılar, sinema salonları ile senelik anlaşmalar yaparak pazarı kontrol altında tutmuştur (Çetin Erus, 2007: 7).

Bu sistemde ülke, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmıştır. İşletmeci, bu bölgelerdeki sinema salonlarına film sağlamak amacıyla film yapımcısı ve sinema salonu sahibi arasında bir nevi komisyonculuk yapar. Her yıl İstanbul’a gelen işletmeci, yapımcılara kendi bölgesinde tutan filmleri söyleyip gelecek dönem için bu filmlerin benzerlerini sipariş ederek onlara belli miktarda avans verir. Bu sayede halkın izlediği türde filmler, bir sonraki dönemde tekrar çekilerek halka sunulur. Hatta bu tekrar çekimlerin birçoğunda oyuncular da aynıdır. Artık ünlü oyuncular için filmler çekilmektedir. Bu süreçte Yeşilçam’da ‘star dönemi’ olarak adlandırılabilir bir dönem başlar.

Yeşilçam’ın altın çağı, 1970’li yıllara geldiğinde, Türkiye’de televizyon yayınının başlamasıyla son bulacaktır. Ülkenin siyasal atmosferinden ötürü sokağa çıkmanın bile zor olduğu bu günlerde halk, iyice evlere kapanmak zorunda kalır. Zaten ülkenin ekonomik durumu da pek iç açıcı değildir; yükselen enflasyon değerleri bir ailenin dışarıda sosyal ihtiyaçlarını karşılamasına engeldir. Eskiden ucuz film gösteren küçük sinema salonlarının da yavaş yavaş kapanmasıyla, halk evde vakit geçirmeye başlar. Ailenin sokaktan ve sinemadan uzaklaşması, Yeşilçam’ın içerik açısından büyük bir çıkmaza girmesine neden olur.

Yeşilçam'da Yıldız İnşası: "Yıldız Yaratmacılık"

Türk sinemasında 'yıldız yaratmacılığı' nasıl gerçekleşti ve 'kadın oyuncular tiyolojisi' nasıl oluşturuldu? Ağâh Özgüç (1988: 13) bu soruyu, "İlk Türk kadın oyuncularının görüldüğü 1923'lerden 1948'li yıllara uzanan süreçte, Türk sinemasının tiyatro egemenliğindeki bu "geçiş dönemi"nde, Cahide Sonku'yu saymazsak, "yıldız oyuncular"ın görülmediği" tespitini yaparak yanıtlar. Dönemin önemli kadın oyuncularını saydıktan sonra, içlerinde sadece Oya Sensey, Nevin Aypar ve biraz da Hümaşah Hiçan'ın belli tiplere doğru yaklaştığını ama yine de tipolojik açıdan birer "kadın siluet" olmanın ötesine geçemediklerini vurgular. Özgüç, 60'lı yıllara gelindiğinde bu süreci, "sahici sinemacılar, profesyonel yıldızlar" dönemi olarak tanımlayacaktır. "1950'li yıllardan sonra Türk sinemasında da yeni kadın tipleri kalıba dökülecek ve bu dönemde birçok kadın oyuncu yıldızlaşacaktır" (1988: 14). Özgüç, "Faruk Keç'le başlayıp Lütfü Ö. Akad'la sürdürülen 'sinemacılar döneminde' güzellikleriyle öne çıkan pek çok kadın oyuncu" olduğunu ancak bunların daha sonra "1949-61 döneminde ortaya çıkan Sezer Sezin, Neriman Köksal, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Çolpan İlhan, Leyla Sayar, Fatma Girik, Türkan Şoray gibi" isimlerin yanında sönük kalacaklarını belirtir (1988: 15-16).

Özgüç'e göre, Türk sinemasında yıldız yaratmacılığı, ya yönetmen aracılığıyla sinema ya da dergi kanalıyla gerçekleşir. *Yıldız* dergisinin düzenlediği yarışmayla "yıldız" olan tek kadın oyuncu Belgin Doruk'tur. Bunda yönetmen katkıları da inkâr edilemez kuşkusuz. "Proje desteği ve yönetmen katkıları özellikle de Sezer Sezin (Lütfü Ö. Akad-*Vurun Kahpeye*), Muhterem Nur (Memduh Ün-*Üç Arkadaş*), Fatma Girik (Memduh Ün-*Ölüm Peşimizde*) ve Türkan Şoray (Metin Erksan-*Acı Hayat*)'da görülür" (1988: 17). Ancak yine de bu dönemde kadın oyuncuların tipleri iyice belirginleşir. Kadın tiplerinde belli oranda çeşitlilik görülür, ancak temelde iki ana bölümde açıklanabilir. Özgüç'e (1988: 18-20) göre bu ana bölümler:

Masum Kızlar (Oya Sensev, Zeynep Sırmalı, Muhterem Nur, Türkan Şoray) ve kötü kadınlar (Pola Morelli, Gönül Bayhan, Peri-Han). Her dönem kendi yıldızlarını yaratır. Ve Türk sinemasında oyuncusuna "sahip çıkma olgusu" Lütfi Ö. Akad'la başlar. Başlangıçtaki yıldızı Sezer Sezin'dir. Bu olgu giderek "artist yarışmaları"yla dönemin en popüler sinema dergilerinin tekeline girer. İşte 1952'lerdeki *Yıldız* dergisinden sonra 1962'lerde bu konuda gücünü gösteren "tek dergi" *Ses*'tir. Dergi yarışmalarının, "altın çağı" nı 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 arasında kapsayan dönemde kural dışı bir "yıldız" görürüz. Bu, tiyatro çıkışlı oyuncu Sema Özcan'dır (Özgüç, 1988: 20).

Bir de dönemin Özgüç'ün ifadesiyle, "Yıldız Olmayan Yıldızları" vardır. 1974'lerde Türk sinemasında yeni bir tür doğar. Bu, giderek porno sinemasına yaklaşacak seks güldürüleridir. Doğal olarak bu tür hızla kendi yıldızlarını yara-

tir. Ancak bu dönemi kapsayan “yıldız”ların kalıcı nitelikleri olmadığı için tüketimleri de kolay olur. Gerçekte “yıldız olmayan yıldızlar”dır bunlar...”(1988: 20). “Ayakların baş olduğu” bu dönem, belli bir süre için gerçek yıldızlardan Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Türkan Şoray’ın “çöküş”ünü de hızlandırır” (Özgüç, 1988: 21). Televizyonun yaygın etkisiyle başa çıkmak zorunda kalan sinemanın yöneldiği bu yeni kulvar, kısa bir süre parlak bir dönem yaşatsa da, aslında Yeşilçam’da çöküşe giden yılların başlangıcı olur ve bu yedi yıllık dönem içinde yeni bir yıldız rastlanmaz. 1980’li yıllardan sonra, yapımcı-işletmeci ikilisinin ortaklığı bozulur ve bir dönemin ürünü olan “oyuncu kalıplaşması” gücünü yitirir.

Artık Aliye Rona gibi “aşırı şirret” ve Muhterem Nur gibi “boynu bükük” kadın kişilikleri yoktur... Bu “eski ölümler”in kahramanları sinema tarihi serüveni içinde kartpostallaşırken yeni kadın imajları üretildi. Ve 1980’li yıllardan sonra “kadın filmleri” türüyle bu “devrimci imaj”, genel olarak “sömürüye, ezilmeye başkaldıran kadın” tiplerinde merkezleşti. Gene bu değişim sürecinde “yıldızlaşmak” önemli değil, asıl sanatsal hüner “oyunculaşmak”tı. Örneğin Nur Sürer (Ses, Yılanların Öcü), Şerif Sezer (Yol, Her Şeye Rağmen), Zuhal 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 doğal biçimdeki cinsellikleriyle öne çıktılar. Ne var ki bu oyuncuların geleneksel anlamda “yıldız” olmaları mümkün değildi (Özgüç, 1988: 20-23).

1990’lı yıllardan itibaren Türk sinemasında pek çok şey değişir. Özgüç bu dönemi şöyle açıklar (1988: 24): “Artık hiçbir dergi ve gazete yarışması ‘yıldız’ yaratamıyor. ...Eski kalıplar, eskiyen ideolojiler çöp sepetlerine atılırken, çağdaş sinema bu kez ‘yeni yıldızlar’ını, yani yönetmenlerini yaratıyor”. “Film afişlerine artık ‘Bu, bir Atif Yılmaz filmidir’, ‘Bu, bir Ömer Kavur filmidir’ yazılmakta”, “yıldız egemenliği” yerini yönetmen popüleritesine bırakmaktadır. Yine de seyircinin oyuncuya/yıldızla göre sinemaya gitme filmi izleme eğiliminin hâlâ sürdüğü belirtilmelidir. Özgüç’e göre, Türk sineması bu dönemde bir tek kadın yıldız görmüştür. O da Müjde Ar’dır ve günümüzde sinema oyunculuğu tipolojisi yaratma uğraşını, magazin basını yerine getirmektedir (1988: 24).

Yıldız Kimdir?

Sinemada yıldız, herhangi bir kişi değildir, âdeta dünyevi niteliklerinden sıyrılmıştır. Yıldız, sıradan insanlardan ayrıldığında yıldız olur. Fiziksel güzelliğinden, ideal beden ölçülerinden tutalım da etrafında oluşturduğu haleye ya da karizmasına kadar, diğerlerinden farklı olmak zorundadır. Yıldızın karizması, yarattığı farklı imaja dayalıdır. Bu imaj ne kadar biricik ve ulaşılamaz ise, yıldız o kadar yukarılarda parlayacak, seyirci kitlesinin hayranlığını kazanacaktır. Bu karizmatik imaj sayesinde, sıradan insanlardan farklı görülmele kalmayacak, gizemlilik halesiyle çevrili bir ikona dönüşerek neredeyse ilahi bir konuma yerleşecektir. Öyle ki seyircinin yıldızla bir tapınma nesnesi gibi yaklaşması, doğal süreç olarak işleyecek, hayranı yıldızla her türlü engeli aşarak ulaşmaya çalışacak, gördüğünde çığlıklar atacak, giysisinden bir parça kopararak ya da dokun-

maya çalışarak yıldızla “ulaşma” arzusunu dile getirecektir. “Onun gibi olmak”, hayranı, yıldızı her davranışında rol model kabul etmeye ve izlemeye yöneltecektir. Bilişim devriminin yaşandığı günümüzde ise bu durumun değişmeye başladığı ve farklı biçimlere büründüğü görülmektedir. Sosyal medya mecraları sayesinde, “sıradan” insana da kısa ya da uzun süreli olarak şöhret olmanın kapıları açılmış, öte yandan yıldızlara ulaşma yolları da kolaylaşarak fiziki sınırların ötesine geçmiştir.

Örnek temsiller olarak yıldızlar, bireyler için rol model kabul edilirler. Yıldız hem halktan biridir, hem de onlardan farklıdır; sıra dışı ya da norm dışı davranabilmek de yıldızlara özgüdür. Yeşilçam’ın altın çağına damgasını vuran yıldızlar, o dönemin ahlak anlayışına uygun rollerle seyirci karşısına çıkarken, özel hayatlarında toplumsal normların dışında davranabilmekte ve bu durum toplum tarafından normal kabul edilmektedir. Yine yıldızların cinsel yönelimleri sorgulanmazken, sıradan insanların gündelik hayatta birbirlerine karşı tavırları farklılık gösterebilmektedir. O halde bir yıldızın norm dışı kabul edilebilecek pratikleri doğal karşılanırken, toplumun şöhret sahibi olmayan ‘sıradan’ üyeleri için aynı anlayış gösterilmez.

Bireyler, çeşitli ayrıcalıklarla donatılmış yıldızla özdeşleşme eğilimi içindedirler. Çünkü toplumsal hayatta görünür olmak, modern çağda yaşayan bireyler için varlık sebebidir. Var olmak için, bireyler kendilerini farklı olmak zorunda hissederler. Farklılaşmak, özgürleşmekle eşdeğer görülür. Gündelik hayat pratiğinde diğerleriyle aynılaştıran, ezen, hiçleştiren rutinden, hayranlık duyulan ve özenilen yıldızla özdeşlik kurarak kaçmaya çalışırlar. Yıldız, bir imaj olarak ustalıklı düzenlenmiş bir tanıtım sürecinin ürünüdür. Bu süreçte kişiler yerine popüler imgenin devamlılığı esastır. Yıldızlar gelir geçerler, öte yandan sistem sürer. Mikos (1991) *İdoller ve Yıldızlar* başlıklı makalesinde, yıldız inşası sürecini ‘üretim idolleri’nden ‘tüketim idolleri’ne geçiş olgusuyla açıklar. Mikos’a göre; 1920’li yıllarda üretime yönelik olarak idollerin etkinliği göze çarpar. 1930 ve 40’lı yıllarda ise boş zamanı değerlendirme anlayışıyla bağlantılı olarak tüketimin idolleri ilgi merkezine girer (1991: 72-74).

Bir yıldızın imajı görsel, işitsel ve psikolojik öğelerin bütünselliğinden meydana gelir. Bu imaj, yıldızın kendinden menkul yeteneklerinden oluşmaz; hedef alınan seyirci kitlesinin eğilimlerine dönük geliştirilen bir strateji doğrultusunda oluşturulur. Bu stratejiyi ve imajı yaratan ekip ve verdiği büyük uğraşlar, yıldız sahneye çıktığında seyirci nezdinde görünmez olur. Bir yıldızın imajını yaratan strateji, basın, magazin, reklam, televizyon, sosyal medya, sosyal sorumluluk, moda gibi öğeleri barındırır. Seyircinin de yıldız hakkında yaratıcı ya da yapımcı etkinliği vardır. Bu, yıldızın etrafında bilinçli şekilde oluşturulan gizemli seyirci tarafından izleme, takip, fikir üretimi ve dedikodu yoluyla doldurulmasına dair bir imaj yaratımıdır.

Yıldız olgusunu besleyen pek çok farklı etken bulunur. Toplumsal refah ve hareketlilik, gelişmiş bir kitle iletişim teknolojisi, endüstriyel yoğunluk ve buna bağlı olarak film endüstrisi, insanların çalışma ve dinlenme saatlerinin kesin biçimde ayrılması,

yıldızı var eden niteliklerdir. Kitle iletişim araçları yıldızın yaygın biçimde tanınmasını ve olası hayran kitlesine ulaşması için gerekli ortamı hazırlar (İmançer vd. 2006: 108).

Yıldız, popüler kültürün bir parçası olarak çabuk üretilen ve yüceltilen fakat aynı zamanda çabuk tüketilebilen ve unutulabilen bir üründür.

Yıldız imajı, kolektif arzunun özel temsilleri olarak, baskın toplumsal cinsiyet rollerine uyumlu stratejilerle sunulurlar. Ataerkil toplum anlayışına bağlı olarak geliştirilen bu stratejiler, sinemada erkek yıldızı genellikle yaratıcı, atak ve akılcı rollerle, kadın yıldızı ise romantik, birleştirici ve duygusal rollerle tanımlar. Kadın karakterlerde iyi ve kötü ayrımı çok daha nettir. Dünyada olduğu gibi Türk sinemasında da zamanla bu keskin düalist ayrım silikleşse de 1960'lara kadar Cahide Sonku, Belgin Doruk, Neriman Köksal gibi kadın yıldızlar 'fedakâr anne', 'el değmemiş bakire' ya da 'kötü yola düşmüş' kadın olarak tek yönlü tiplerle sunulmuşlardır. Ancak zamanla filmlerde kadının toplum içindeki durumu, tercihleri, birey olarak ayakta durma mücadelesi gibi temalar da ele alınmaya başlanmış ancak tamamen "iyi" ya da "kötü kadın" imajına yaslanan yapımlar uzun süre ağırlıklarını korumaya devam etmiştir. 1980'li yıllarda artık yaygınlaşmış olan televizyonun da etkisiyle, Türk sinemasında ağırlıklı olarak işlenen içerik ve temalar varlığını sürdürürken, kadın yıldızlar açısından beden politikaları da değişime uğramaya başlamıştır. "Bu değişimin popüler ve görünen ifadesi, baş kadın oyuncuların ve eski namus simgesi yıldızların filmlerde öpüşmeye, yatağa girmeye, sevişmeye başlamaları oldu" (Evren, 1990:10). Böylelikle iyi ve kötü kadın şeklinde keskin ayrımın yerini, hem "iyi" hem de "kötü" özellikleri barındırabilen daha "insani" bir kadın temsili almış, seyirci de bu dönüşümü daha gerçekçi bulmuştur. Geçmişin "iyi kadın" rolündeki yıldız oyuncuların cinselliği, artık filmin akışının gerektirdiği kadar gösterilmeye başlanmış, öte yandan Banu Alkan, Ahu Tuğba gibi yıldızların cinselliği abartılarak ön plana çıkarılmış ve erkek seyirciyi hedef alan farklı stratejiler geliştirilmiştir.

Ataerkil seyir ve arzu nesnesi olmak, kadın yıldızın davranışlarına, beden diline yansır. Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Türkan Şoray gibi yıldızların canlandırdığı kadın kahramanlar, erkek bakışının üzerlerinde olduğunu bilerek bedenlerini seyir nesnesi haline getirmişlerdir. Bu farkındalık kadın yıldızın duruşuna, bakışına, koşmasına, dudak hareketlerine, boyun bükmesine yansır. Sonradan gülünç bulunan, Yeşilçam'a özgü klişeler haline gelmiş bu yapay hareketler, erkek tarafından seyredildiğinin farkında olan kadın yıldızın, adeta kendi seyredilişini seyretmesinin zorlama ifadesidir. Çünkü "kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır" (Berger, 1988: 46). Kadın yıldızın ve kadın seyircinin bakış açıları zamanla ataerkil toplumun bakış açısına uyum sağlamış, hem karşısındakini hem de kendini egemen erkeğin bakış açısıyla değerlendirme durumuna gelmiştir. Yıldız, ulaşılmaz konuma geldikçe toplumsal arzunun odağı olan bir mite dönüşmüştür. Bu, sadece duygusal/psikolojik anlamda bir motor rolünü değil; aynı zamanda sinema endüstrisinde ekonomik bir yükümlülüğü de yerine getirmek anlamına gelir. Çünkü bir yıldız milyonlarca insanı sinema salonlarına çekmek ve bunu sürekli kılmak zorundadır.

Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit

"Adile Naşit, 17 Haziran 1930'da İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Turan Tiyatrosu'nda, babası Naşit Özcan'a ayrılan özel dairede dünyaya geldi" (TRT Arşiv, 1984).

Annesi dönemin sevilen kanto sanatçısı Amelya Hanım, babası ise 'Abdülhamit'i bile güldüren adam' olarak bilinen ünlü "Komik-i Şehir" Naşit Bey'dir. "Naşit Bey aslında Leman Hanım'la evliydi ya, kaptırdı gönlünü Kemani Yorgo Efendi'nin kızı Amelya Hanım'a. Bir şekilde ikna etti Amelya Hanım'ı evliliğe. Önce Selim dünyaya geldi, çok geçmeden de Adile. Daha kendini bilmezken koşturuyordu fuayede" (Başaran, 2005).

Kardeşi Selim Naşit'le ilk oyunları, babasının canlandırdığı karakterler *Surpik* ve *Haçik* olur. Evde akşamları babasını taklit ederek oyunculuğa ilk adımlarını atar. 1937 yılında Hayriye Lisesi'nde ilkokula başlar. Ancak malta humması ve pek çok başka hastalıkla boğuştuğundan dolayı sık sık devamsızlık yapar, sonunda ortaokul 1. sınıfta devamsızlıktan kaydı silinir. "Ailedeki ekonomik güçlükler babası hastalandığında hemen kendini belli etmeye başlamıştır. Bu nedenle Şehzadebaşı'ndaki görkemli atmosferden uzaklaşıp Şehremini'de, Küçüksaray Meydanı'ndaki üç odalı ahşap eve taşınmak zorunda kalırlar" (TRT Arşiv, 1984). On üç yaşındayken, 1943 yılında babası Naşit Bey'i kaybeder.

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 severdi 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 kalem etmiş, tiyatrocu olmayı başarmıştı, hem de on dört yaşında. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu, on beş yaşında Muammer Karaca tiyatrosu, Naşit ve Gazanfer Özcan Tiyatroları izledi (Özata, 2012).

Oyunculuk tutkusu, son nefesine kadar onu terk etmeyecektir:

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. 1970'e kadar tek tük filmlerde yer olsa da, 1970 ile 1987 arasında yetmişten fazla filmde rol aldı. En çok Hababam Sınıfı'ndaki kahkahaları, Şabançoğlu Şaban'daki tavukumsu ağlaması ya da Neşeli Günler'deki turşu suyu tartışması kaldı akıllarda. 1976 yılında İşte Hayat filmindeki rolü ile en iyi yardımcı kadın oyuncu dalında Altın Portakal ödülünü kazandı. Filmleri ne kadar ağlatsa da, bazen hafif bir tebessümle, çoğu zaman da kendisini taklit eden sürekli kahkahalarla bitiyordu ama hayatı pek mutlu olmadı. 1950 yılında Karaca Tiyatrosu'ndan Ziya Keskiner'e âşık oldu Adile Naşit. Keskiner, bir akşam tiyatro çıkışı onu yemeğe davet etti. Ağa Camii'ne paralel sokaktaki Stadt Hamburg Restoranı'nda Keskiner'e göre Alman bonfilesini, Naşit'e göre bildiğin kaşarlı köfte eşliğinde evlenmeye karar verdiler. Mutluydular. İki yıl sonra güzel gözlü Ahmet dünyaya geldi. Ama kalbi delikti Ahmet'in. 1966 yılı, hem de kendi doğum gününde Ahmet'i aldı Adile Naşit'in kollarından. O gün karar verdi, bir daha doğum günü kutlamamaya (Özata, 2012).

Adile Naşit, oğlu Ahmet'i 16 yaşında kaybedince bütün sevgisini çocukla-

ra verdi. 1980 yılında TRT Ankara Televizyonu'ndan İlhan Şengün'ün yapımcısı olduğu *Uykudan Önce* adlı çocuk programı, Adile Naşit'i başka bir yere taşıdı. Program seyirci tarafından çok sevilince, "Masalcı Teyze" olarak anılmaya başlandı. Kendine özgü üslubuyla masal ve öykü anlattığı *Uykudan Önce* programı, tek kanallı televizyon döneminde çocukların gönlünde taht kurdu. 1985 yılında "Yılın Annesi" ödülünü aldı.

1987 yılında Adile Naşit'in bağırsak kanseri olduğu anlaşıldı. 11 Aralık 1987'de, çok sevdiği İstanbul'da tedavi gördüğü hastanede, henüz 57 yaşındayken hayatını kaybetti.

Adile Naşit Neden 'Yıldız' Olmadı?

"Çarpık Bacakların ve Bücür Boyunla Asla"

Adile Naşit, bir kadın yıldızda piyasanın olmazsa olmaz kabul ettiği fiziksel özelliklerden ve cinsel çekicilikten çok uzaktı. Uzun bacaklara, uzun bir boya, bronz ya da beyaz bir tene, sarı saçlara, renkli gözlere, ince bele, kısacası muhteşem bir fiziğe sahip değildi. Kısacık boylu, genellikle kilolu, göbekliydi, renkli gözleri de yoktu. O, sahnede kadınlığıyla değil, oyunculuğu ve sanatıyla vardı. Kimse onu bir arzu nesnesi olarak göremedi ama o, herkesi oyunculuğuyla büyüledi. Çocukluğunda, abisi Selim Naşit'in ısrarları sonucunda anneleri Amelya Hanım çocuklarıyla birlikte Muammer Karaca'nın yanına gittiğinde, Muammer Karaca, babalarının hatırası nedeniyle çocuklara olumlu yaklaştı ancak bir başka oyuncu Adile'nin moralini bozdu. Dönemin sanatçılarından Şevkiye May, kuliste Adile'ye, "Ben senin ablan sayılırım Adileciğim. Sana bir nasihat. Bu çarpık bacakların ve bücür boyunla tiyatrodaki başarıyla olamazsın. Yol yakinken dön," demişti. Şevkiye May, kısa süre sonra Adile Naşit'in, *Fuar Yıldızı* oyunundaki *Düttürü Leyla* tiplemesiyle sergilediği muhteşem performansı görecektir ve ondan, sözleri için özür dileyecekti (Başaran, 2005). Kaldı ki Adile Naşit'in kendisi, 1980 yılında *Ses* dergisi ile yaptığı röportajda, "Hiçbir zaman kendimden memnun olmamışımdır. Giydiklerimin bana yakışmadığını düşünürüm," diye anlatmıştı duygularını (*Ses*, 1980: 22-23). Sinema oyunculuğu konusunda da benzer bir tepkiyi, ilk eşi Ziya Keskiner'den alacaktı. Kendisi şöyle anlatır: "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" (Erakalın, ty.'den akt. Tuncer, 2016.).

Hiç Başrol Oynamamış 'Yıldız'

Adile Naşit, yıldızlar ve idoller yaratan sinema dünyasına çekirdekten bir sanatçı, aileden 'sahne yıldızı' olarak girmiş, sahnede ve beyaz perdede hangi rolü oynarsa oynasın devleşmiş ve seyircinin kalbinde taht kurmuştur. Dönemin çoğu yıldızının aksine, kurgusal ya da tasarım ürünü bir imaj değil çekirdek-

ten tiyatrocunun, sahne tutkunu bir sanatçısıdır. Dergilerin güzellik yarışmalarında keşfedilmemiş, magazin basını sayesinde parlatılmamış, ününü oyunculuğu sayesinde kazanmıştır. *Hababam Sınıfı*'nin yufka yürekli hademesi *Hafize*, *Neşeli Günler*'in turşucu annesi, inatçı *Saadet Hanım*'ı, *Gülen Gözler*'in *Nezaket Hanım*'ı, *'Uykudan Önce*'nin *Adile Teyze*'si... Sinemada oynadığı rollerin hemen hemen tümü yan karakterlerdir, hiçbirinin başrol olduğu söylenemez. Ancak oynadığı her rolde en az başrol oyuncularına kadar -kiminde onlardan daha fazla ilgi çekmiş ve hatırdan kalmıştır.

1954 yılında Karaca Tiyatrosu'nda 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, 'Teyz gibi rolümü geçti,' diyecektir. Yine Ertem Eğilmez yıllar sonra verdiği bir demeçte, 'Bugüne kadar Adile Hanım'ın oyunculuk yeteneğinin ancak yüzde yirmisini kullanabildik. Eğer onu daha iyi değerlendirebilmiş olsaydık, sanırım seyircileri yerlerinden kaldıracak kadar koştururdu,' demiştir (TRT Arşiv, 1984).

Adile Naşit, 1976 yılında yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği *İşte Hayat* filminde hayat verdiği *Makbule* rolüyle, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazanır. Bu ödül, Türk sinemasında, 'star' olmayan bir oyuncunun kazandığı ilk ödüldür ve aslında oyunculuğa adanmış bir ömrün ilk ve tek (1985 yılındaki *Yılın Annesi* ödülünü saymazsak) ödülü olacaktır. Adile Naşit'in içinde büyük bir oyunculuk tutkusu vardır, on dördünde yaşlı bir kadını başarıyla canlandıracak kadar yeteneklidir.

1944 yılında figüran olarak rol aldığı gösteride anneyi canlandıran oyuncu hastalanır. Henüz 14 yaşındadır. Makyajla yaşlandırılır; anne rolünde çıkar sahneye. Sonuç harikadır. (...) Tiyatro ve sinema onu sürekli yaşlı kadın rolleriyle sinamaktadır. Bu sefer 25 yaşındadır.

Masif İskemle adlı oyunda Gülriz Sururi'nin 65 yaşındaki annesini canlandırır. Sonuç yine harikadır. Bu oyun ona sinemanın da kapılarını açar. Oyunu izleyen Anadolu Film'in sahibinin dikkatini çekmiştir. Görüşmeye çağırırlar. Ertesi gün gittiğinde kapıyı Hüseyin Peyda açar: 'Kimi aradınız?' 'Film için gelmiştim, beni çağırtmışsınız.' 'Bir yanlışlık olacak, biz oyundaki 65 yaşındaki kadını çağırmıştık.' Sonra durum anlaşılır" (Çeliker, 2016).

Adile Naşit'in oyunculuğu, salt tutku, emek ve yetenekle de açıklanamaz. Onun seyirci tarafından 'bizden biri' olarak benimsenmesinde, geleneksel orta oyunculuğuyla modern tiyatro arasında bir geçiş, bir köprü olmasının, her iki tarzdan ve ruhtan da bir şeyler taşımasının da payı olmalı. Nitekim 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. Yine kendisiyle gerçekleştirdiği bir röportajında, Erakalın, "Bence geleneksel tiyatromuzun son temsilcisi ne Münir Özkul, ne Müjdat Gezen. Geleneksel Tiyatromuzun son mirasçısı, son temsilcisi sensin," şeklinde görüşünü belirtecek, Adile Naşit'i bu konuda biraz sıkıştırarak, "Müjdat Gezen'in İsmail Dümbüllü adına koyduğu

ödülünden önce, baban adına sen bir ödül koyabilirdin tiyatroya,” deyince, Naşit, “Babamdan kalan hiçbir şey yok ki elimizde. Öldüğünde borç içindeydi. Hatta adına tiyatro ödülü konan rahmetli İsmail Dümbüllü’nün Münir Özkul’a kalan kavuğu da yanılmıyorsam, babama aittir,” diyecektir” (Erakalın, ty.’den akt. Tuncer, 2016). Usta sanatçının kızına bırakacağı bir kavuk olmamıştır belki ama içindeki ateşi, tutkuyu bırakmıştır. Sinemada başrollerde oynamayan bir oyuncunun, seyirci tarafından en az başrol oyuncuları kadar benimsenmesi ve tutulması önemli bir durumdur. Adile Naşit, her birinde “sıradan” insanları oynadığı yan rollerini, hayatın içinden sıradan insanların hikâyelerini “yıldızlaştırarak”, üretilen idol, mit ve yıldız imgelerine de kendi hayatından eleştirel bir bakış geliştirmiştir.

Aileden Sanatçı: Kavuğun Son Sahibi

Sanatçı olmak onun için doğal bir sonuçtur. Kardeşi Selim Naşit ile adeta tiyatronun, sahne sanatının içine doğarlar. 1930’lu yılların sonlarında, tanınmış tiyatro sanatçısı Naşit Bey’in başrolde olduğu temsiller sergilenen Şehzadebaşı’ndaki Millet Tiyatrosu’nun kulisleri, salonu, fuayesi iki küçük çocuğun oyun alanı olur. İçi envai çeşit tiyatro kostümüyle dolu gardırop odası, eski püskü aksesuarların üst üste istiflendiği tavan arası, biri abi diğeri kız kardeş sıfatlı iki yaramazın saklambaç, körebe, koşmaca oyunları ile şenlenir. Ancak bu yaramazlıkları duyan Naşit Bey çareyi çocuklara tiyatro içindeki oyunlarını yasaklamakta bulur. İki kardeş yılmaz! Tavan arasına çıkan gözlerden gizlenmiş bir merdiven keşfeder, sofita boşluğuna açtıkları bir delikten matinelerdeki oyunları defalarca seyrederek, repliklerini ezberler, öğrendikleri rollere bürünürler. Çok geçmeden küçük kız, *Çifte Keramet* isimli üç perdelik komedinin *Surpik Dudu* rolünü eksiksiz oynamaya başlar. Abisi de *Vatan Yahut Silistre*’nin *Abdullah Çavuşu*’nu. Çeliker’in ifadesiyle:

Evin tiyatroya, tiyatronun eve karıştığı günlerde atılır Selim ve Naşit’in oyunculuk hayatının temelleri. Büyük tuluat sanatçılarından komik-i şehir lakaplı Naşit Bey’in kızı Adile Naşit, gelecekte koca bir neslin hafızasına ve yüreğine “Adile Teyze” olarak damgasını vuracaktır. Kendisi bu yılları şöyle anlatır: “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 tiyatrodaki tanışmış. Annem kardeşi Niko ile düettoyaya çıkarmış. Sahneye 14’ünde çıkıyor, oynamaya başlayalı ne kadar olmuş kim bilir (akt. Çeliker, 2016).

Sahneye her çıkışında aşırı heyecanlanan Adile Naşit, sahne öncesi, “Allah’ım, babamın adına gölge düşürmeyeyim” diye dua eder. Sanat, onda bu kadar saygın bir yerdedir (TRT Arşiv, 1984).

Tüm aile sürekli bir oyun âleminin içinde yaşamaktadır. Adile Naşit o günleri anlatırken, “Ben başka hiçbir şey görmedim ki. Tiyatrodaki doğduk Selim’le ikimiz. Kulislerde, tiyatronun ta içinde büyüdük,” diyor. Naşit Bey ve Amelya Hanım, akşamları Adile ile Selim’e kostümler giydiren, 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)

Alim Şerif Onaran'a göre, "Sinema oyuncuları 1970'lere kadar beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlardan öteye geçememiştir" (Onaran 1986: 158). Naşit oyunculuğu baskın olan oyunculuk eğiliminin dışındadır. *Arzu Film* ekolüne ait onlarca filmde anne rolünü canlandırırsa da, dekoratif bir öge değil, tüm filmin ruhu, parlayan yıldızı, başkişisi, vazgeçilmezi ve iz bırakkanı olmuştur.

Popüler Kültürün 'Gözetleme' Alanının Dışında

Yıldızın özel hayatından seçilerek magazin basını aracılığıyla seyircilere servis edilen bilgiler, yıldız imajının gereklerine uygun olmalıdır. Başka bir deyişle yıldız, bir yandan gizemli ve ulaşılamaz olmalı, diğer yandan özel hayatının neredeyse her anı seyircilerle paylaşılmalı, paylaşılan anlara dair kareler yıldız imajı inşasına uyumlu olmalıdır. Magazin basını da yıldız imajının inşasında önemli bir rol oynar. Dedikodu aracılığıyla yıldız, sözlü kültürde geniş kitlelerin gündemine oturur, fotoğrafları elde edilir; böylelikle yıldızların yaşamları, popüler kültürün tüketim dünyasında önemli yer tutar. Öte yandan yıldız imajını bir medya metni olarak kabul etmek de mümkündür. Yıldız imajına dönük kâğıt üzerinde oluşturulan kapsamlı strateji, bu metnin gündelik hayattaki popüler anlamlarla ilişkisinden yola çıkılarak kurulur. Yıldız imajının, çok katmanlı bir metin olduğu da belirtilebilir; bu metin her izleyicide farklı karşılıklar ve anlamlar bularak çoğalır, etkinlik alanı da buna bağlı olarak artar. Bu medya metni, konuşmaz, gösterir; detaylara girmez genellemelere yaslanır ve giderek büyüyen seyirci halkalarıyla gücünü artırır.

Bu açıdan Adile Naşit'i ele aldığımızda onun özel yaşamının görülür ve izlenir olmadığı, acılarını ve sevinçlerini sahneye yansıtmasa da, oyunculuk bittiğinde Adile Naşit'in dostları arasında kaybolduğu ve yaşamını kameralara kapattığı görülür. O, yıldız olmak için 'gerekli' şeylerin hiçbirini yapmaz. *Ses* dergisine röportaj vermiştir; cevapları bir iki cümleyi geçmez. Buna rağmen bu röportajda ifadeleri çarpıtılarak, "Çirkin ve kompleksli bir insanım" biçiminde başlığa taşınmıştır. Magazin ve yıldız imajının gerektirdiği şekilde evini, gardiobunu, özel yaşamını, hatıralarını vs. kamuya açma durumu onda söz konusu olmamıştır. O bir imaj değil, kendisi olmanın bedelini de belki böylece ödemiştir. Hayatıyla değil, oyunculuğuyla gündemde kalmayı tercih etmiştir. Kısacası Adile Naşit, popüler kültürün 'gözetleme' alanına girmemiş, özel hayatını kamuya açmamış, magazin basınıyla 'görünür' olmaktan uzak durmuştur.

Sınıflar Üstü İnsanlık

Yıldız olgusu bir tüketim nesnesi olduğu kadar, yoksul çoğunluğun sınıf atlama arzularını da tatmin eder. Hem kendilerinden biri, hem de 'üstü/ötesi' olarak sınıfsal olarak ezici yükseklikte bir yerde dururken, seyircinin sınıf atlama umu-

dunun da simgesi olur. "Seyircinin sınıf atlama konusundaki arzularının popüler sinema aracılığıyla gündeme getirilmesi ve bu anlamda popüler film anlatılarının geleceğe dair bir umut vaat eden konulaştırmalarla bezemesi önemlidir" (Kirel, 2010a: 63). Bu açıdan Adile Naşit örneği değerlendirildiğinde, yine bir karışıklık vardır. Adile Naşit yıldızdır ancak merkezkaç bir yıldızdır. Önceden kurgulanmış, tasarlanmış olmasa da ünlüdür. Toplumun takip ettiği, model aldığı, özdeşleştiği, sevdiği, önemseydiği bir oyuncudur. Ancak yukarıda açıklandığı şekliyle seyirci Adile Naşit örneğinde sınıf atlama hayalleri kuramaz. O, yukarılarda bir yerde, sıra dışı, olağanüstü, sınıf atmış bir elit değildir, şaşaalı bir yaşamı yoktur. Seyirci onun özelinde böyle bir özdeşleşme yaşamaz, sınıfsal bir umuda kapılmaz. Aynı şekilde onun giysilerine, çantasına, kaşlarına, arabasına, evine de özenmez. Ancak belki burada daha tehlikeli bir şey kurgulanır yapımcılar tarafından; sınıf atlama değil ama yoksulluğuyla barışık yaşama, böyle de mutlu olunacağı mesajı verilir. Bu dönemde yapımcı ve yönetmen Ertan Eğinmez, Yeşilçam'ın krizde olduğu yıllarda Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Daha sonra çok ünlü olacak ve seyircinin gönlünde taht kuracak Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar Şener Şen, İlyas Salman gibi pek çok büyük komedi yıldızı, Eğinmez'in kurduğu *Arzu Film* çatısı altında yetişmiştir. *Arzu Film*'in, duygusal ağırlıklı ancak belli bir toplumsal eleştiri de barındıran hikâyeye anlatısının, aynı zamanda toplumsal barış ve bütünleşmeye çağıran yönü de göze çarpmaktadır. Seyircinin filmlerde kodlanan bu mesajı alması, onun dünyaya daha iyimser gözlerle bakabilmesini, sınıfsal ve ekonomik çelişkileri '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 bozulmamıştır. Büyük kentte tutunma, kök salma, yaşam kurma hayalleri diridir. Yeşilçam da bu hayalleri ve umutları sonuna kadar beslemiştir.

Adile Naşit de bu köklü ve bozulmamış değerlerden azade değildir, hatta kendi hayatında da bu değerlerin çok özel temsilcilerinden biridir. Bir söyleşide şu anısını paylaşır:

Bizim Aile filminin çekimlerindeydik, Halit Akçatepe ile Münir Özkul, aralarında konuşup gülüşüyorlardı. Tarık Akan da, oturmuş bir köşeye dalıp dalıp gidiyordu. Yanına gittim, çok samimi değildik, çorba içme saatiydi, çorba içtik. 'Hayırdır,' dedim, zor da olsa anlatmaya başladı: 'Mühendislik fakültesindeyken, okula yakın bir yerde bir matbaacı arkadaşım vardı. Cebinden kitaplar basar, insanlar okusun diye uğraşır. Bugün gelirken ona rastladım. İşleri bozulmuş, kapatmak zorunda kalacakmış dükkânı...' dedi. Çekimler iyi gidiyordu ve Münir'in yanına gittim. Durumu anlattım. Yevmiye usulü çalışıyorduk, ne yapacağımızı da çok bilemediğimizden, bekledik. Belki elimizden bir şey gelirdi. Münir, bunu epey dert edindi. Hani o can alıcı sahne var ya, Münir'in o güzel tiradı. Hani Saim Bey'in kapısından içeri girer, 'Sen değil, ben büyüğüm ben' diye noktalar... İşte o sahnede, herkesin eli ayağı buz kesti. Yarım saat bir sessizlik oldu. Gün bitti, yevmiyeler dağıtıldı. O gün ne olduysa, hepimiz üçer yevmiye aldık. Münir on yevmiye almıştı. Herkes aldıklarını bir araya getirdi,

topladık. Tarık Akan'a uzattık. Kabul etmedi. Zorla kabul ettirdik. Beraber gidip matbaada işler düzelene kadar, her gün biraz daha destek olduk... (Aslan, 1985)

Adile Naşit'in merkezkaç bir yıldız oluşu onun yaşamını, dostlarını, sofrasını değiştirmemiştir. Tiyatrocu Adile ile ünlü Adile Naşit'in yaşamı aynı mütevazılığın izlerini taşır. Sınıfsal durumdan ziyade insanlık durumu belirgin ve baskın ögedir.

Arzu Nesnesi Olmayan 'Cinsiyetsiz' Annelik Rollerini

Patriarkal düşüncenin hâkim olduğu sinemada daha çok iki kadın tipi egemen olur: Masum, el değmemiş, boyun eğen, itaatkâr kadın ve günahkâr, düşkün, baştan çıkarıcı, seks objesi kadın. Bu karakter tiplmelerinin 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, 2010a: 203) arzu nesnesi olarak konumlandırılır. Bunun dışında kalan -yaşlılığı saymazsak- tek kategori, annelik alanıdır. Annelik, babadan geçen ataerkil sistemi besleyen ve sürmesini sağlayan işleviyle kutsanırken, ataerkil statü kazandıran bir mevki olarak da sunulmuştur. Kadın annelik/evlilik ya da fahişelik gibi tercihlerle karşı karşıya bırakılmaktadır. "Annelik başka bir açıdan kadına ataerkil statü kazandıran bir olgu iken, bu statünün ancak erkek çocuk doğurma durumunda oluştuğunu ve ataerkil sisteme hizmet ettiğini vurgulamakta fayda vardır" (Türkdoğan, 2013: 40).

Adile Naşit, özellikle sinemada genel olarak arzu nesnesi olarak rol almamış, daha çok anne, hala gibi yaş haddinden ve statüden kaynaklı 'cinsiyetsiz' rollerde oynamıştır. Kuşkusuz ona biçilen annelik rolü Adile Naşit'in tercihi değildir. Sinemada Ertem Eğilmez ve *Arzu Film* ekolüyle hız kazanan serüveni boyunca, bu rol ona 'uygun' görülmüştür. Ertem Eğilmez'in kurucusu olduğu *Arzu Film*'in artık kült haline gelmiş filmlerinde aile bağlarının her şeye karşın güçlü oluşu, ailenin kurum olarak vazgeçilmez bir dayanışma alanı oluşturduğu görülür. Adile Naşit de Yeşilçam'daki pek çok oyuncu gibi yapımcıların isteği doğrultusunda belirli bir rolün sınırlarına hapsedilmiş, her türlü zorluğa rağmen aileyi bir arada tutan, çocukları için didinen ancak çoğu zaman erkek egemen toplumun kurallarına tabi cefakâr ana karakteriyle özdeşleşmiştir. Bu karakter çoğu zaman olayların gidişatına müdahale edebilecek bir birey iradesi ve kendi olma hali taşımaz. *Gülen Gözler*'de gizlice evini satarak bir inisiyatif kullanır ancak bunu da başkaları için yapar. Adeta koruyup kolladıkları, çocukları, ailesi yoksa o da yoktur. Bireysel eyleminin merkezinde kendi hayalleri değil, başkalarının / ailesinin ihtiyaçları ve aile birliği vardır. Adile Naşit'in oynadığı bazı rollerin anne karakteri dışında kaldığını hatırlatmak gerekir. *Ah Nerede* filmindeki, abi karakterinde cisimleşmiş erkek otoritesine karşı, isteklerini özgürce ifade eden ancak burada da 'erkek delisi' şeklinde karikatürize edilmiş Huriye karakterini oynamıştır. *Ah Nerede*, 1975 yılında çekilmiş, yönetmenliğini -yapımcısı yine Ertem Eğilmez'dir- Orhan Aksoy yapmıştır. *Gülen Gözler* ise 1977 yılında, Ertem Eğilmez yönetmenliğinde çekilmiştir. Burada tarih ve yönetmenlerin farklı oluşu dikkat çekmektedir. Yeşilçam'ın kriz yıllarında seyircinin büyük beğenisini

toplayan popüler filmler çeken, *Arzu Film* ekolünün kurucusu Ertem Eğilmez hakkında Kirel şunları belirtir (2010b: 6):

Ertem Eğilmez'in toplumsal güldürü geleneği ile ilişkisinin bilinçli 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 yayınevini olduğu ve popüler kitaplar yayınladığı göz önüne alınırsa, "tüketici"nin isteklerini önemseyen, günün ruhunu ve seyirci isteklerini yakalamayı becerebilen zeki bir yapımcının refleksleri ile hareket edebilme becerisinin ön planda olduğu daha net anlaşılacaktır.

Sonuç Yerine

Adile Naşit, iyi niyettir her zaman. Adile Naşit, hüzün sevinç karışımı mülayimlik, gülerken ağlayabilen, ağlarken gülümseyen, kendi deyimiyle "biri pat dese korkudan ölebilecek"... Köyden kente göç, yoksulluk, garibanlık, her şeyin fani olduğu bilgisi, sülalelerce sanat yapmış, güldürmüş, eğlendirmiş bir ailenin genlerindeki sanat duygusu, asalet, evlat kaybetmiş bir annenin dinmeyen kederi, kanaat, vefa, nezaket, hürmet, tüm o eski kavramlar, hanımlar, beyler, yitip giden Direklerarası, Şehzadebaşı, Taksim, kapanan tiyatrolar, inen perdeler, değiştirilen adlar... Usta.. Çıracı.. Kadın. Küçük kadın, büyük yürek... Sevgi sunan, karşılıksız seven, sıradan yaşam, sıradan olmayan büyük sevgi, şefkat. Tam da ihtiyacımız olan yıllarda.. Gücenmek... Kırılmalılığı gizleyen tebessüm... İyilik, iyiliğin doğal olduğu yıllar. Kötüyü bilmemek, çocukluk, kötücül çağın eşliğinde... Adile Naşit bütün bunlar, bütün bu haller, bütün bu yıllardır.

Bir gülüşe hürmetini anlat deseler, geçip giden günlerin hoyrat yoksunluklarından her ne varsa böyle içinizden sayıklayıp kalbinizde titrettiklerinizden mesul, Adile Naşit'dir adı. (...) Kaç defa kucaklaştınız anımsayın. Çocukluğunuzun kaç pazarı, gençliğinizin kaç sıkıcı akşamı, yetişkinliğinizin kaç yalnız gecesi onun gülüşüyle güneşlendi? Hiç başrol oynamadan koca bir hayatın dünyası olmanın gücü nasıldır ondan bilin. Adile Naşit...(Dörtkaş, 2017).

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 anneannesini, kimimizin halasını, kimimizin ise teyzesini hatırlatıyordu. Evimizde yaşayanlardan biriydi kısacası. Belki de bunun için sevdik onu da. Asla göstermelik olmayan bir sevgiyle sevdik. Evde büyüyen duygularımızla sevdik. Anne kucağı sıcaklığını hissederek sevdik. Ama en çok gülmesini sevdik şüphesiz. Nasıl anlatılır bilmem ki. Kendinden geçer gibi, katıla katıla. Takılmış gibi sürekli gülerdi. Onun gibi gülenine rastlamadık hiç. Tüm sıcaklığı gülüşlerinden içimize yayılıyordu. Başka dünyaların kapısına varıyorduk o gülünce, somurtulmuş yüzümüze aydınlık düşüyordu ansızın. Gülüşlerine takılıyordu kalplerimiz. Soğuk duvarlarımıza çarpıp, odamızı ısıtıyordu kahkahaları. O gülüyordu ve ülkenin sokakları talihsiz haykırışları unutuyordu kısa zaman da olsa. O gülüyordu biz de gülüyorduk (Tufan, 2005).

Adile Naşit iyiliktir, insandan sorumlu olmaktır. Tüketime, metaya değil, insana, yaşamın kendisine dayalı bir kültürün zarif temsilcisidir. Bir yıldız kadar ünlü, etkili, unutulmaz ve ortak değere dönüşmüş ama asla bilinen anlamda yıldız olmamıştır. O, olsa olsa anti-yıldız tanımıyla anlatılabilir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Aksoy, O. (Yön.) (1975). *Ah nerede* [Sinema Filmi]. İstanbul: Arzu Film.
- Aslan, C. (21.06.1985). Ah keşke demeden. Anonim. <http://arsiv.davutgulec.com/ah-keske-demeden-6-kose-yazisi-03-04-2017-kayseri-star-haber-gazetesi/>.
- Başaran, E. (2005). Hepimize akraba, hepimize tanıdık Naşit Ailesi. *Hürriyet*. <http://www.hurriyet.com.tr/hepimize-akraba-hepimize-tanidik-nasit-ailesi-3631812>
- Başgüney, H. (2010). Sinematek: 1965-1980 arası sinema ve politik tartışma. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 27,89-98.
- Berger, J. (1988). *Görme biçimleri* (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çeliker, S. (2016). Hiç başrol oynamayan star Adile Naşit. *Gazete Duvar*. <http://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2016/09/24/hic-basrol-oynamayan-star-adile-nasit/>
- Çetin Erus, Z. (2007). Film endüstrisi ve dağıtım: 1990 sonrası Türk sinemasında dağıtım sektörü. *Selçuk İletişim*, 4(4), 5-16.
- Dörtkaş, F. (2017). Bir gülüşe hürmet: Adile Naşit. *Bianet*. http://bianet.org/biama/sanat/180108-birguluse-hurmet-adile-nasit?bia_source=rss.
- Eğilmez, E. (Yön.). (1977). *Gülen gözler* [Sinema Filmi]. İstanbul: Arzu Film.
- TRT Arşiv. (1984). *İşte hayatınız* (8. Bölüm). <http://www.trtarsiv.com/izle/82760/iste-hayatiniz-8-bolum>.
- Tuncer, E. (2016). Cesur bir Adile Naşit röportajı: Sevda denince hep seks düşünülür nedense. O da çok önemli elbette. Ama benim için gerçek aşk... *Üçüncü Adam*. <https://ucuncuadam.wordpress.com/2016/10/25/cesur-bir-adile-nasit-roportaji-sevda-denince-hep-seks-dusunulur-nedense-o-da-cok-onemli-elbette-ama-benim-icin-gercek-ask/>.
- Evren, B. (1990). *Türk sinemasında yeni konular*. İstanbul: Broy Yayınları.
- İmançer, D., Bilis, P. ve Yılmaz, M. (2006). Medyada imajiner kimliğin kurgulanma biçimleri: Bir model olarak yıldız olgusu. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(3), 101-115.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- _____ (2010a). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- _____ (2010b). Ertem Eğilmez'in 'Namuslu' filminden hareketle seksenlerin top-

lumsal alanında ve popüler sinemasında egemen değerlerini ve sinemadaki temsillerini sorgulamak. *Kurgu*, 23(10).

MEB. (2011). Amerikan sineması. *Sinekütüphane*, <https://sinekutuphane.files.wordpress.com/2015/04/amerikan-sinemasc4b1.pdf>

Mikos, L. (1991). Idole und star. *Medium*.

Onaran, A. (1986). *Sinemaya giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Önbayrak, N. (2014). Sanatta gerçeklik içerisinde İtalyan yeni gerçekçiliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 187-203

Özata, L. (2012). Yoksa anneannem ünlü bir aktris mi?. *Agos*. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3634/yoksa-anneannem-unlu-bir-aktris-mi>.

Özgüç, A. (1988). *Türk sinemasına damgasını vuran on kadın*. İstanbul: Broy Yayınları.

Ses. (13 Eylül 1980). Çirkin, kompleksli bir insanım. 15, 22-23. <https://ucuncuadam.wordpress.com/2015/10/04/huzunlu-bir-adile-nasit-roportaji-cirkin-kompleksli-bir-insanim/>.

Tufan, T. (2005). Perdeden düşen yüzler; Adile Naşit. <http://dilbeste.blogcu.com/perdeden-dusen-yuzler-adile-nasit/26251>.

Türkdoğan, Ö. (2013). Ana akım medyada annelik miti. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 13, 35-59.

Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.
Finansal destek: Finansal destek bulunmamaktadır.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.
Financial support: No funding was received for this study.