

YEŞİLÇAM'IN HAYALETLERİ: 1980 SONRASI TÜRK SINEMASININ ÜSLUP ARAYIŞLARINDA YEŞİLÇAM SANRILARI

Özgür VELİOĞLU METİN¹

ÖZ

Yeşilçam dönemi sonrası Türk sinemasında bazı yönetmenler varoluş çabalarını sürdürürler. Bu yönetmenler, yeni döneme dair üslup arayışlarında hayal ve hayalet kadın karakterleri sıklıkla kullanırlar. Çalışmada, 1987-1997 yılları arasında yapılan ve konularında hayal, hayalet unsuru barındıran dokuz film seçilmiştir. Çalışmanın amacı, hayal, hayalet kavramlarının bu filmlerin evrenlerinde ne anlama geldiğinin çözümlenmesidir. Filmlerin başrol karakterlerinin yazar, yönetmen vb. yaratıcı meslek gruplarından olmasının nedeni, filmlerin yönetmenlerinin bu karakterler üzerinden kendi arayışlarını gerçekleştiriyor olmalarıdır. Bu arayışlar, arafta kalmış yönetmenlerin yeni Türk sinemasına dair üslup arayışlarıdır. Yeşilçam sonrası dönemde Türkan Şoray, Yeşilçam'ın hayaleti olarak bu filmlerin bazılarında ortaya çıkmış ve yönetmenlerin Yeşilçam'a olan özlemlerini dile getirmiştir. Ayrıca yönetmenler Yeşilçam'ı geride bırakmadan yeni bir üslup oluşturamayacakları için bu hayaletler Yeşilçam dönemiyle olan hesaplaşmalarıdır. Aynı şekilde bu filmlerin bazılarında Müjde Ar ve onun temsilcisi yeni kadın oyuncular da hayal olarak görünürler. Yönetmenlerin yeni üslup arayışlarında yeni Türk sinemasını simgeleyen bu hayaller, yönetmenlere kimi zaman yol göstermiş, kimi zaman ise onların tarz denemeleri olmuşlardır. İncelenen filmler, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Nihavend Mucize*, *Adı Vasfiye*, *Aaah Belinda*, *Şahmaran*, *Gece Yolculuğu*, *Arkadaşım Şeytan*, *Gizli Yüz ve Gölge Oyunu*'dur.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yeşilçam, Yeni Türk Sineması, Türkan Şoray, Müjde Ar

GHOSTS OF YEŞİLÇAM: THE DELUSIONS OF YEŞİLÇAM IN THE SEARCH FOR THE TURKISH CINEMA GENRES AFTER 1980

ABSTRACT

After the Yeşilçam era, some directors in Turkish cinema continue their efforts to exist. These directors often use imaginary and ghost female characters in their search for new era genres. In this study, nine films that were made between 1987-1997, and contained imaginary and ghost elements were chosen. This study aims to analyze what the concepts of imaginary and ghostly mean in the world of these films. The main characters of these films are writers, directors etc. the reason for the characters having creative professions as such is that the directors of the films are actually displaying their own quests through these characters. These quests are the search for a new Turkish cinema genre by the directors who have been left in limbo. After the Yeşilçam era, Türkan Şoray appeared as the ghost of Yeşilçam in some of these films which expressed the yearning the directors had for Yeşilçam. Also, since the directors will not create a new genre without leaving Yeşilçam behind, these ghosts are their reckoning with the Yeşilçam era. In the same way, in some of these films Müjde Ar and new female actresses that represent her appear as imaginary. These dreams, which symbolize the directors search for new genres in New Turkish cinema, have sometimes given the directors direction and other times have been an experiment of style for them. The films examined in this study are respectively: *My Dreams My Love and You*, *Nihavend Miracle*, *Her Name is Vasfiye*, *Oh Belinda*, *Şahmaran*, *Night Journey*, *Devil My Friend*, *The Secret Face and The Shadow Play*.

Keywords: Turkish Cinema, Yeşilçam, New Turkish Cinema, Türkan Şoray, Müjde Ar

¹Dr. Öğretim Üyesi, Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,
ozgurvelioglu@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-4608-9536

GİRİŞ

Türk sinemasında Yeşilçam¹ sonrası dönemde yönetmenler farklı anlatım tarzlarıyla yeniden var olmaya çalışırlar. Varoluş süreci birçok açıdan sancılı, zordur. Yeşilçam'ın anlatı kalıpları, endüstriyel düzeni içinde şekillenmiş yönetmenler, Yeşilçam'dan bir anlamda kopuş niteliği taşıyan, bir yandan da onu sürdürmeye çalışan pratikler sergilerler. Sinemacılar, yeni Türk sinemasının² kuluçka devresi sayılabilecek bu zaman diliminde, kendi üsluplarını geliştirmeye çalışırlar. Yeni anlatım yöntemleri, popüler türlerin dışında geliştirilen anlatılar, sinematografik biçim denemeleriyle kendi yolunu bulmaya çalışan ve Yeşilçam'dan özgün bir yöne doğru ilerleyen sinemacılar, birdenbire Yeşilçam'ın etkilerinden kurtulamazlar.

Mulvey, ataerkil kültürde kadının hala anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçtiğini belirtir (Mulvey, 2008: 236-237). Aynı zamanda Mulvey, cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki hazzın, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölündüğünü; belirleyici erkek bakışının kendi fantezisini, uygun bir biçimde şekillenmiş dişi figüre aktardığını vurgular (Mulvey, 2008: 243).

Mulvey'in kılavuzluğunda Türk sineması ve üretim süreci üzerinden bir okuma yapıldığında, Yeşilçam ve Türk film endüstrisinin erkek egemen bir sistem, eril olduğu görülür. Bu sistemin içinde var olmaya çalışan yönetmenlerin çoğu erkektir. Dolayısıyla film yapma çabasındaki erkek yönetmenlerin bilinçaltlarındaki kaygıları, yarattıkları kadın hayaller ve hayaletler ile film yüzeyine taşınır. Neticede sanat eseri yaratıcısının geçmiş deneyimleri, hayata bakışı vb. birçok öge gibi bilinçaltının da yansıması, dışavurumdur. Türkan Şoray ve Müjde Ar başta olmak üzere kadın oyuncular eril sinemanın şekillendirdiği kadınlar olarak varlık göstermeye çalışırlar. Yeşilçam'ın hayalleri ve beklentileri, itiraf edemedikleri, bu kadın oyuncular üzerinden dile getirilir. Yeşilçam, kimi zaman kendisi, kimi zaman da oyuncularıyla, hayaletler biçiminde bu dönem film örneklerinde ortaya çıkar. Ortaya çıkan hayaletler, Türkan Şoray üzerinden simgeleştirilmiş Yeşilçam'dır. Aynı zamanda bu ara dönemde üretilen film örneklerinde yeni Türk sinemasının arayışının

simgeleri de vardır. Bu simgeler de, Müjde Ar başta olmak üzere Yeşilçam sonrası kadın oyuncuların hayalleri üzerinden kendini gösterir. Bük'er'e göre; “Sonuçta, yıldızlar toplumun hayallerinin ve beklentilerinin yansımalarıdır” (2003: 159).

Hayaletler/hayaller, kimi zaman Yeşilçam ile hesaplaşma yoluna giderler; kimi zaman nostaljik bir tutumla Yeşilçam'a olan özlem ve hayranlıklarını belirtirler. Bazen de geçiş dönemindeki üslup arayışı olurlar. Yeşilçam ile hesaplaşırlar çünkü geçmişle hesaplaşıp defter kapanmadan yeni bir yere/tarza yelken açılmaz. Yeşilçam'a özlemlerini dile getirirler çünkü yeni bir arayışa girildiğinde “bugün” her zaman korunaksız, “geçmiş” ise her zaman nostaljik bir tutumla güvenli alandır. Belk'e göre nostaljik hatıralarımızın imgesel olma özelliği, bugünkü umut ve ideallerimizi geçmişin güvenli sığınağına taşımamıza yardımcı olur (McCracken 1988'den Akt., Belk, 1990: 671).

1980 sonrası Türk Sineması film örneklerinde metaforik olarak görünen hayaletlerden Türkan Şoray, Yeşilçam; hayallerden Müjde Ar ise yeni Türk sinemasıdır. Fantastik öğelere çok da yer vermeyen Yeşilçam sonrasındaki arayış ve yas sürecinde belki de sansür ve toplumsal ortamın da etkisiyle yönetmenlerin bulanık, karışık kafasının bir simgesi olarak hayal/hayaletler gibi fantastik öğeler sıklıkla kullanılır olmuştur.

Çalışmada, 1980 sonrası Türk sineması genelinde Yeşilçam'ın hayaletlerinin izleriyle, oluşum süreci içindeki yeni Türk sinemasının hayallerinin ipuçlarının izleri sürülmüştür. 1985-1997 yılları arasında Türk sinemasında Atıf Yılmaz başta olmak üzere filmografisinde hayalet/hayal fantastik öğelerini barındıran Türkan Şoray, Müjde Ar ve Müjde Ar'ın açtığı yoldan ilerleyen yeni kuşak kadın oyuncuların yer aldığı filmler incelenmiştir. Ayrıca filmler üzerinden Yeşilçam ve yeni Türk sinemasının tartışması yapıldığından ve başroldeki erkek karakterler Yeşilçam sonrası yönetmenleri temsil ettiğinden dolayı meslekleri senarist, yönetmen, müzisyen, yazar, komedyen vb. olanlar seçilmiştir. Hayaller ve hayaletler, arayış içindeki bu erkek karakterlere görünür. Türkan Şoray hayal/hayalet olarak *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) ile *Nihavend Mucize* (Atıf Yılmaz, 1997) filmlerinde görünür. Müjde Ar'ın hayal olarak yer aldığı fantastik öge içeren filmler, *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Aaah Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986)

filmleridir. *Şahmaran* (Zülfü Livaneli, 1993) filminde Türkan Şoray hayal gerçek arası fantastik hikayelerin kahramanıdır. *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988), *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990) ve *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul, 1992) filmlerinde ise Müjde Ar'ın yerine, oluşmaya, gelişmeye çalışan yeni Türk sinemasının temsili olan Zuhal Olcay, Nurseli İdiz, Yaprak Özdemiroğlu gibi yeni nesil kadın oyuncular yer alır.

Çalışmanın amacı, Yeni Türk Sinemasının oluşum sancılarındaki üslup arayışlarında, Yeşilçam'ın ve oluşma sürecindeki yeni Türk sinemasının kadın hayaletler/hayaller üzerinden bu filmlerde nasıl temsil edildiğinin ortaya konulmasıdır. Yeşilçam, patriarkal yapıya sahip “erkek” birey olarak, oluşturmaya çalıştığı yeni ve özlem duyduğu eski yapıları “kadın” oyuncular ve onlar üzerinden yaratılan karakterler üzerinden tasvir etmiştir. Örnek olarak Atıf Yılmaz sinemasının Yeşilçam sonrası filmlerinde Türkan Şoray, Yeşilçam'ın hayaleti olarak, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Nihavend Mucize* gibi filmlerde ortaya çıkar. Böylelikle filmin başkahramanı olan yönetmenler hem Yeşilçam'la hesaplaşır hem de Yeşilçam'a duydukları platonik³ özlemi dile getirirler. *Adı Vasfiye*, *Aaah Belinda* gibi filmlerdeyse, Müjde Ar'ın hayaliyle yönetmen, yeni üslup arayışlarını bu hayali karakterler üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu filmlerdeki hayali kadınlar, Türk sinemasının farklı varyasyonlar çizerek aradığı üsluplar arasında gezinme, yol arayışıdır. Türk Sineması, Yeşilçam sonrası yol arayışını filmlerde farklı hayali karakter ya da anlatımlar üzerinden kurgular.

Yeşilçam ile olan ilişki, kimi zaman ödipal bir ilişki, kimi zaman ise platonik bir aşk biçiminde sürer. Yeşilçam, Türk sinemasının mirası olarak elbette her zaman etkisini sürdürecektir ancak zamanla, yabancı menşeli popüler türlerin tecimsel sinemayı işgal etmesiyle birlikte etkisi azalmaktadır.

Türkan Şoray ve Müjde Ar'ın birlikte oynadıkları bir film Türk sinema tarihinde henüz yoktur. Birlikte aynı filmde görünmeme durumu, Yeşilçam ve yeni Türk sinemasını temsil etmeleri üzerinden simgesel olarak değerlendirilecek olunursa, iki dönemin zamansal olarak birbiriyle kesişme durumunun mümkün olmadığına işaret eder.

1. Yeşilçam'ın Sonu Ve Yeşilçam Sonrası Yönetmenlerin Yeniden Var Olma Çabaları

Türkiye'nin sinema endüstrisi Yeşilçam, 1960'larda ve 1970'li yılların ortalarına kadar özellikle ticari anlamda büyük başarı elde etmiştir. Yüksek izleyici sayısına ulaşması, niceliksel olarak çok sayıda film üretiminin gerçekleştirilmesi, yarattığı star oyuncular ve dolayısıyla toplumda yaratılan popüler kültür ile onlarca yıl Türk toplumunu etkileyen önemli unsurlardan biri olmuştur. Birçok popüler kültür ürünü gibi elbette niteliksel anlamda çok da güçlü olmayan bu sinema, uzun yıllar boyunca birçok sinema çalışanını geçindirmiş, endüstrileşmiştir.

Türk sinemasında film üretim sayısı 1970'li yılların başında yılda 300'e yakın iken 1980'li yılların başında 60'lı (Scognamillo, 2010: 160) rakamlara, 1990'lı yılların başında ise 30'lu (Pösteki, 2005: 71) rakamlara kadar düşmüştür. Yerli film izleyici sayısının, yabancı film izleyicisini geçmesiyle oluşan bu sinema endüstrisi, sonraki on yıllarda izleyici sayısını koruyamayarak yok olmuştur.

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

Pösteki, 1990'lı yıllara gelindiğinde var olan olumsuz koşullara, özel televizyon kanallarının yayına başlaması, VCD, DVD teknolojilerinin ev kullanıcıları için yaygınlaşması, neredeyse tüm dünyada Amerikan film şirketlerinin yapım, dağıtım ve gösterim ağlarını elinde bulundurması vb. unsurların eklenmesi ile durumun daha da kötüye gittiğini belirtir (2005: 30-32).

Yeşilçam'ın sonu, 1960'lı ve 70'li yıllarda yerli film izleme alışkanlığı edinmiş sinema izleyicisinden çok, sinemacıları sarsar. İzleyici televizyon ile

oyalanırken, sinemacılar geçimlerini sağlamak için başka mesleklere yönelirler. Çöküş sonrası uzun bir süre Türk sinemasında üretim neredeyse durma noktasına gelir. Yavuz Özkan, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, İrfan Tözüm, Yavuz Turgul gibi yönetmenler, finansal ve endüstriyel (teknik ekip ve ekipman) yoksunluğa rağmen bu ortamda bile film yapmayı sürdüren yönetmenler arasındadır.

Bu dönemde yapılan filmlerde, yönetmen çoğu zaman kendi içine döner. Kendini ve dolayısıyla insan varlığını ve dünyayı sorgulama çabası içindedir. Yönetmen, Yeşilçam ve yeni dönem arasında arafta sıkışır. Filmler kimi zaman film yapmanın zorluğu, kimi zaman da yönetmenin iç sıkıntısını anlatır. Bir yere ait olamama durumu çoğu filmde gözlemlenir. Yönetmenlerin film içinde filmlerle kendine ve sektöre nesnel bakabilme çabası vardır. Film üretmek zorlu bir iştir. Anlamaya ve anlaşılmaya çabalamak gayreti içinde varoluşsal soruların hiçbir zaman cevaplanamadığı filmsel evrenler yaratılır. Kimi zaman da araftayken yeni bir şey üretmenin ne denli zor olduğuna vurgu yaparak tıkanmışlığı konu alır. Bazen de taşraya kaçar ve İstanbul'da bulamadığı soruların cevaplarını Anadolu'da arar.

Cirkinler de Sever (Sinan Çetin, 1981), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) filmleri, bu evrende konumlandırılmış, bu konuları işleyen filmler arasındadır. Elbette bu dönemde sinema yapmayı temel dert edinmiş yukarıda bahsedilen yönetmenlerin dışında anaakım sinema kulvarında üretimi sürdüren yönetmenler de vardır. Ancak onların film üretim rakamları da oldukça düşüktür.

1980'li yıllarda 12 Eylül dönemini anlatan, siyasal ve toplumsal sorunlara eğilen bir mesaj iletme kaygısının ağır bastığı, bir düşünce ya da tezi anlatma çabası taşıyan filmler, 80'li yılların Türk sinemasında “yeni kimlik arayışları” olarak değerlendirilen değişimlerin örnekleridir (Güçhan, 1992: 95). Ayça'ya göre yeni Türk sinemasının asıl kaynağı Yeşilçam'a göre farklı bir sinema yapma isteğindeki yönetmenlerin varlığıdır. Sinema salonlarından Yeşilçam seyircilerinin uzaklaşması, salonların dünya sinemasına açık, o doğrultuda filmler bekleyen seyircilere kalması ve bu yöneltteki bir sinemanın batı sinema çevrelerinde ilgiyle karşılanması oluşumu etkileyen diğer unsurlar arasındadır (Ayça, 1992: 130).

Yeni sinemanın sorunu Ayça'ya göre, kaç kişiye ulaştığı, ne kadar para kazandığının ötesinde asıl, yönetmen “sinemada ne yapmak istiyor”, “nasıl bir sinemanın peşinde”, “seyirciyle ne tür bir ilişki içine girmek istiyor”, vb. sorularda yatar. Yeşilçam'ın anonim yaratıcılığı, yerini yönetmenlerin kendi kişisel dünyalarına, biçimlerine bırakır. Oyuncular tip olmaktan çıkıp, boyutlanan karakterlere dönüşür. Sinema dünyaya açılır, kırsal kültür temelinden ve seyircisinden, kent ve dünya kültürüne, seyircisine döner. Çok seslilik egemen olur. Yeşilçam dönemindeki sinema-seyirci ilişkilerindeki tek yönlülük ve bağımlılık yerini yönetmenlerin ve seyircilerin çeşitlenmesiyle çok yönlülük ve çoğulculuk, karşılıklı bağımsızlık ilişkilerine bırakır. Yeni dönem Türk sineması, Yeşilçam'ın popülizm ve yerelliğinden, evrensel, demokratik bir döneme girer (Ayça, 1992: 132).

Scognamillo, bu dönemde yönetmenlerin var olma çabaları sırasında ürettikleri filmleri bazı yönlerden eleştirir: Ona göre, karakter ve kimlik arayışı, basmakalıp tipllemelerden kurtulma endişesinin ötesinde dönemin insanlarını gündeme getiren sorunları, tutkuları ve psikozlarıyla daha çağdaş bir çerçevede anlatmak, hatta çözmek niyeti birçok kez, belki de hedeflenmeyen bir kapalı kutu monotonluğuna varır. 1980'li yıllardan beri değişen siyasal, iktisadi, toplumsal sorunları içinde yaşayan bir toplumu görüntülemek isteği içinde olan yönetmenler, ona göre toplumun sadece bir kesimini, kentsoylu, aydın ya da marjinal olarak uça yaşayan kişileri konu almışlardır. Yeniden kurulan sinematografik dünyada toplumsal gerçekler arka plana itilmiştir. Ona göre, “Gerçeklik, düşler ve sanrılarla beslenir, zaman kavramı uzatılıp daraltılırken duygular ya da tutkular öncelik kazanmaktaydı” (2010: 441). Aslında Scognamillo'nun tespit ettiği bu durum, sinemacıların kapalı kutu monotonluğundan ya da marjinal bireyleri yansıtmaya telaşından çok, arada kalmışlıklarının temsilidir. Ülkenin tüm sosyal ve kültürel ortamı içinde yaşadıkları habitus yani Yeşilçam çökmüş, yeniden hayata dönme, var olma çabaları arasındaki arafta düşler, fanteziler, sanrılar, hayaller, hayaletler belirmiştir. Bu düşler, sanrılar, hayaletler onlara yol göstermiş ve yeni yollarını bulma konusunda kılavuzluk etmiştir. Türk sinemasının bu dönemindeki hayal, hayalet içerikli filmleri, yeni Türk sinemasının oluşum sürecine katkı sağlamış, kafası karışık ve ne yapacağını bilemez yönetmenlere ışık tutmuştur.

Bu dönemde Türk sinemasında dikkat çeken başka bir unsur da kadın konulu filmlerin yapılmaya başlanmasıdır. Sinemada kadın temsili Yeşilçam döneminden bir nebze de olsa farklı bir bakış ile işlenmeye başlanmıştır.

2. Yeşilçam Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri

Dünya anaakım sinemasının genelinde kadın iyi bir eş ve anne olarak temsil edilir. Kadının birincil görevi namusunu koruyarak eşine sadık bir hayat sürerken, eş ve çocuklarının yemek, temizlik vb. ihtiyaçlarını eksiksiz karşılamaktır. Yeşilçam döneminde de ağırlıklı olarak bu temsile paralel kadın profilleri çizilmiştir. Ataerkil geleneksel yapının baskın olduğu filmlerde bu yapıya kadının eşinin ailesine karşı olan sorumlulukları da eklenir.

Dünyanın her yerinde film endüstrisi erkek egemen yapıya sahiptir. Abisel durumu özetler: “Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür” (2005: 126). Dönmez-Colin’e göre, dönemin dört star kadın oyuncusu da bu kalıplara göre şekillenmiş izleyici beklentilerine göre oluşturulmuştur: Türkan Şoray, ezilen seksi kadın; Hülya Koçyiğit, ezilen asexual kadın; Filiz Akın, şık giyimli, küçük burjuva kadını; Fatma Girik ise erkek Fatma lakabıyla anılan kadın tiplemesidir (2006: 13).

Yine Abisel’in saptamalarına göre bu genellemeler dönemsel olarak değişime uğrar: 1950’ler ve 60’ların başında yapılan filmlerin özelliği, kadın olmanın esaslarını her türlü zorluk karşısında kendinden beklenenler konusunda taviz vermeyen “ideal kadınlarla”, erkek ve para peşinden koşan “yoldan çıkmış kadınlar” arasındaki zıtlık aracılığıyla açıklamalarıdır. 60’ların ortalarından itibaren sınıfsal çelişkilerin keskinleşmesiyle birlikte, kadın ideal tipilerini terk eden Yeşilçam’ın kadınlık rolünü, yapılabilecek hatalar üzerinden tanımlamaya başladığı görülür. 70’lerle birlikte kadınların verili rollerini tanımlayıcı yeni mekanizmalara gerek duyulmuş, eğitim ve meslek seçimindeki eşitlik taleplerinin, ekonomik bağımsızlık isteklerinin sınırlarını bir kez daha ancak farklı biçimde çizmek gerekmiştir (2005: 310-311). Popüler sinema, kadın izleyiciye rol model olarak bu temsili sunarken,

erkeklerin de kadınlardan beklentilerini belirlemiş olur. Sinemadaki bu kalıplar, 1980'li yıllarda feminizm hareketinin Türkiye'de etkili olmaya başlaması ile birlikte, kırılmaya, daha fazla sorgulanmaya başlanır.

Türkiye'de temelleri II. Meşrutiyet'e (Tekeli, 1993: 30) kadar dayanan feminizm hareketinin yaygınlaşmaya başlaması 1980'li yıllara denk gelir. Bu dönem, Timisi ve Gevrek'e göre; "Türkiye'de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin bir toplumsal proje olarak tartışıldığı, farklılıkların tarif edildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemi anlatan en uygun tanımlamalar ise 'bilinç yükseltme', 'güçlenme' ve 'duyarlılık yaratma'" (2011: 14-15) olarak tarif edilir. Göle, 1980 sonrasında, özellikle romanlar, dergiler, filmler aracılığıyla kadının bireyselliğinin ve cinselliğinin dışa vurulmaya başladığını belirtir. Gerek Atıf Yılmaz'ın kentli kadını konu alan filmleri, gerek *Kadınca* dergisi, gerek Duygu Asena'nın kitapları, kadın-erkek eşitliği talebini kamusal alandan özel alana, iç dünyalara taşımaya çalışmaktadırlar (2004: 112). Kandiyoti, 1980'lerde feminizm hareketinin yükselmesinde, izlenen ekonomi politikalarının daha da ağırlaştırıldığı bir ekonomik ortamda, kadınların parasal katkılarının hane halkının refahı için giderek zorunlu hale gelmesinin de etkisi olduğunu belirtir (1993: 370).

Bu gelişmelerle birlikte Türkiye'de medyada da kadınlar için farklı alanlar yaratılmaya başlanmıştır. Saktanber, ilk kez bu dönemde televizyonda kadınlar için özel programların devreye girdiğine tanık olduğunu, aylık kadın ve erkek dergilerinin sayısında eskiye oranla artış gözlemlendiğini belirtir. Ancak bu durum medyada kadınlara yönelik mevcut toplumsal yargıların değiştiği anlamına gelmez. Kadın temsili halen "fedakar anne", "sadık, iyi eş" kalıplarını sürdürmekte, bunun dışında ancak cinsellikleriyle, ama erkek egemen söylemlerce tanımlanmış cinsel kimlikleriyle var olabilirler. Bu durum da, kadının seyirlik bir cinsel haz nesnesi olma konumunu pekiştirir (1993: 211-213). Anaakım sinemanın dışında var olmaya çalışan yönetmenlerin filmlerinde feminizm hareketinin refleksi daha olumlu olur.

1980 sonrasında Türkiye'de etkisi görülmeye başlanan feminizm hareketiyle birlikte, Türk sinemasında kadının ele alınışı değişmeye başlar. Esen, 80'li yıllarda seks filmlerinin yerini arabesk ve şarkıcı filmlerine bırakırken, toplumsal sorunları

işleyen filmlerin de birey sorunlarına yöneldiğini belirtir. Özellikle bu dönemde kadının birey olabilme sorunlarına, toplumun kadına bakışına değinen filmlerde artış gözlemlenmiştir. Esen aynı zamanda 80'li yıllarda çekilen filmlerde kadına bakışın ya Yeşilçam filmlerindeki gibi iki uçta (iyi uçtaki melek kadınlar ve kötü uçtaki şeytan dişiler) olduğunu, ya da kadının artık gerçek insan gibi iyi özellikleri de, kötü özellikleri de bulunan; düşünen, başkaldıran, cinsel istekleri olan, iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken bir yandan iyi bir anne olmaya çabalayan birer birey olarak sunulmaya başlandığını belirtir (2000: 41-42). 1980'lerin Türk sineması aileyi ya yadsır, ya da ailenin çöküşünü anlatır. Kadınlar artık filmlerde aileyi bir arada tutmanın yükünü taşıyan birer temel taşı değil, kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız varlıklardır (Dönmez-Colin, 2006: 27-28).

Güçhan'a göre; Türk sinemasında önceki dönemde sömürü olarak işlenen, bunun dışında görmezlikten gelinen cinsellik, nihayet doğallıkla söz edilebilir bir duruma gelmiştir. Kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları, feminizm akımının giderek daha çok yayılması, Türk sinemasına da yansımış, 80'li yıllara damgasını vuran kadın filmleri ortaya çıkmıştır (1992: 94-95). Elbette kadın filmleri olarak değerlendirilen bu filmler feminist bakış açısıyla çekilmiş, "kadın"a yeni bir perspektif ile yaklaşan ve gerçek anlamda sorunlarına değinip kadın temsilini kökten değiştiren örnekler değildir. Ancak kadın konusunu işlemeleri ve kadının bireysel sorunlarına değinmeleri açısından Türk sinemasında ilk olmalarıyla dikkat çekici ve değerlidir.

Hatta Suner, 2000'li yıllara gelindiğinde de kadınların bütünlüklü karakterler olarak değil, erkekler tarafından görüldükleri biçimde, çoğunlukla birer arzu nesnesi olarak temsil edilmeye devam edildiğini belirtir. Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışından on yıl önce, eski kuşak yönetmenlerden Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1985) filmini de, yeni Türk sinemasının kadına bakışının öncülü olarak sunar (2006: 291-292). Özellikle Atıf Yılmaz hem Yeşilçam döneminin, hem de sonrasının önemli yönetmenleri arasındadır. Yeşilçam döneminde de Türk sinema tarihine büyük katkıda bulunmuş, filmler yapmış; Yeşilçam sonrası dönemde de işlediği konular, anaakım sinemanın dışında dil ve üslup arayışları, kadın konusunu işleyişi gibi özellikleri ile bu geçiş döneminin de önemli yönetmenleri arasındadır.

Erdoğan'a göre, Yeşilçam'da ailenin merkezinde duran kadın artık öyle ya da böyle bağımsız bir birey olarak resmedilmeye başlanmıştır. Yeni Sinema kadını kendi kadınlık koşulları içinde ele alıp, onun temsil göreneklerini sorgulamaya gayret eder. Kadın, arzularını ifade edip, sorunlarını kendi başına çözmeye uğraşırken gösterilir. *Mine*'de (Atıf Yılmaz, 1982), Mine sevdiği erkeğin kendisiyle cinsel birliktelik yaşamasını ister; *Dağınık Yatak*'ta (Atıf Yılmaz, 1984), Benli Meryem genç bir garsona aşık olur ve onu tatile götürür; *Dul Bir Kadın*'da (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Bez Bebek*'te (Engin Ayça, 1987) olgun kadın yıllardır bastırmaya çalıştığı cinsel tutkularıyla yüz yüze gelir (2001: 225); *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri*'nde (İrfan Tözüm, 1992) Cazibe, ailesinin üzerinde kurduğu baskıya isyan eder.

Türk sinemasında kadını gerçeğe yakın betimlemeye çalışan dönemin en önemli yönetmeni Atıf Yılmaz'dır. 80'li yıllarda yaptığı birçok film kadın filmi olma niteliği taşır ve o güne dek işlenmemiş konulara (kadın eşcinselliği, cinsel fantezileri vb.) filmlerinde yer verir. Yücel, özellikle Atıf Yılmaz filmlerinde cinselliğinin farkında olan ve kendi ayaklarının üstünde durmak isteyen yeni bir aydın kadın tipi işlendiğini ve bu kadın tipinin, toplumsal bağlamdan kopuk olarak bireysel konumuyla ele alınmış olursa da önemli bir model oluşturduğunu belirtir (2011: 44).

Atıf Yılmaz, Şükran Soner ile yaptığı röportajda kadın filmleri yapmasının Türkiye'nin sosyo-kültürel ortamının doğal getirisi olduğunu açıklar:

Bizim toplumumuzda kadınlar erkeklere göre daha çok eziyet çekiyor. Kadın filmi yaparak aslında toplumu ve sorunlarını, Türkiye'yi anlatan filmler çekmiş oluyorsunuz. Bizim toplumumuz gibi değişkenliklerin çok yaşandığı, köyden kente göçün, yaşam biçiminin, değerlerin altüst olduğu toplumlarda, insanın kimlik arayışı çok yoğundur. Köyden kente gelen, işçi olup siyasal kimlik kazanan kişinin, her kesimden kadının kimlik arayışları toplumu yansıtan çok çekici sinema konularıdır (Soner, 1995).

Aslında burada ortaya koymaya çalıştığı, erkek bakış açısıyla kadın sorunlarını ele alan filmler yaptığı vurgusudur. Kimi araştırmacılar, Yılmaz sinemasında kadının seyirlik nesne konumuna sokulmasını, erkek bakış açısı taşınmasını eleştirirler. Ancak Yılmaz'ın gerçek anlamda feminist filmler yapmak gibi bir tutumu yoktur; o, kadın konulu filmler yapmayı tercih eder. Türk sinemasında o

dönemlerde kadın filmi olarak nitelenecek film üretimi olmadığından (günümüzde de sınırlı ve tartışmalıdır) Yılmaz'ın filmleri özgün, cesur örnekler olarak değer kazanır.

2.1. Türk Sinemasının Değişim Sürecinde Türkan Şoray Ve Müjde Ar

Türkiye’de göç sonucu oluşan toplumsal değişimle birlikte sinema izleyicisinin profili de değişir. Büker, bu dönemde izleyicinin Türkan Şoray ile ilk karşılaşmasını şöyle açıklar:

1960’larda kentin yeni sakinleri ürkekliklerini üzerlerinden atmaya başladıklarında, şans eseri perdede kendilerini korkutmayan ya da görmezden gelmeyen biriyle karşılaşmışlardı. Mutlu olmuşlardı, çünkü perdede şefkatli, sıcak görünümlü ve kendileriyle eşit düzeyde olduklarını düşündükleri birini bulmuşlardı. *Aşk Rüzgarları*’nda (1960) erkek başrol oyuncusu ... üç sevgilisinden biri olan tombul kara kızı seçmez, ama sinema salonundaki izleyici “Kara kız! Kara kız!” diye seçimini duyurmaya çalışır. ... 1960’larda, dergiler ve gazeteler onun tipik Türk kadını olduğunu ileri sürüyorlardı. Halk belli nitelikleri olan bir idol arayışındaydı, bu nitelikleri bulmuş ve “kendinden olanı” seçmişti. ... Nihayet izleyici Ortadoğulu ve taşralı yüzünü perdede bulmuştu (2003: 170).

Şoray, önce “kara kız” olarak gönüllere yerleşmiş; giderek de bu yeri sağlamlaştırmıştır. “Kara kız” zamanla “Sultan”a dönüşmüş, yeni kentlilerin gönlünde yaşamını sürdürmüştür (Büker ve Uluyağcı, 1993: 23).

Dönmez-Colin’e göre Şoray, “tapılacak kadın” mitini yaratmıştır. O, seks işçisi olarak çalışırken bile bekaretini korumayı başarır. O, cinsel ilişki yaşamadan bir adamla uzun yıllar aynı evde birlikte yaşayabilir. 1980’li yıllarda feminizm hareketi başlayana ve özgürleşmiş genç nesil bu yapmacık ahlak anlayışına dayanan inandırıcılıktan yoksun hikayeleri gülünç bulana kadar, birçok Türk kadını kendini onunla özdeşleştirmiştir (2006: 8).

1980’lere gelindiğinde, “Şoray’ın sunduğu cinsellik dolu, ilk erkeğine sadık, iyilik ve merhametle dolup taşan kadın imajı” (Büker, 2003: 176) artık geçerliliğini yitirir. Türkan Şoray, ilk başlarda dirense de, farklı bir imaj çizme yoluna gider. Çünkü o sıralarda Atıf Yılmaz, kadın sorunlarına eğilen filmler yapmaya başlar ve bu filmlerde özgür kadını temsil eden Müjde Ar rol alır. Sultan, küçük kasaba kızını oynamanın komik kaçacağını anlar. *Seni Kalbime Gömdüm* (Feyzi Tuna, 1982) filminde sadece evliliğini değil, kendi varlığını da sorgulayan bir kadını canlandırır.

Mine (Atıf Yılmaz, 1982) filminde başkasına aşık evli bir kadındır ve aşık olduğu kişiyle cinsellik yaşayarak kalıplarını kırar. Şoray bundan sonra kendi kişiliğini, dişiliğini ve cinselliğini savunan, sorgulayıcı bir kadına dönüşür (Büker, 2003: 177). Şoray, 1980'lerdeki bu değişimin kendi yaşamına ve dolayısıyla da sinemaya olan yansımalarını aşağıdaki gibi anlatır:

80'lerde toplum hızla değişmeye başlamıştı. ... Yıllarca tabu olan kadın cinselliği de kadın dergilerinde ve her yerde rahatça konuşulur hale gelmişti. Toplumda yaşanan olaylar doğal olarak bir ayna gibi sinemaya yansır. ... Erkek egemen bakış yavaş yavaş değişmeye, kadın erkek eşitliği sorgulanmaya ve çekilen filmlerde başkaldıran, hakkını arayan, özgürlüğünü arayan kadın kahramanlar yaşatılmaya başlandı. ... Artık toplumdaki değişime uygun olarak hakkını arayan, kimliğine sahip çıkan kanlı canlı karakterleri tüm gerçekliğiyle canlandırmam gerektiğinin bilincindeydim. ... Ya bu değişime evet diyecektim ya da çağdışı kalacaktım (2012: 219).

Ah Güzel İstanbul filminin başrol oyunculuğu Türkan Şoray'a önerilir. Ancak o soyunamayacağını söyleyerek bu teklifi geri çevirir. Rolü Müjde Ar alır ve Müjde Ar bu filmle 18. Antalya Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü kazanır. Uluyağcı, Türk sinemasında kadın temsilinin dönüm noktasını bu filme bağlar:

Bu filmde Müjde Ar yatağa girmekten, soyunmaktan, mesleğini yaparken sakız çiğneyen bir fahişeyi canlandırırken doğallıktan hiç ayrılmaz. ... Bu anlayış Türk sineması için çok yenidir. O güne kadar yapaylıktan çok sıyrılmamış olan oyuncular ve bunlara alışmış izleyiciler için kuşkusuz Müjde Ar çok yeni bir imgedir. Böylece beyazperdede özgür kadın imgesi birdenbire Müjde Ar ile örtüşmeye başlar (2002: 4).

Evren ise, 80'lerdeki değişimde televizyonun etkisinin göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular. 70'li yılların ortalarında TV'nin ulusal düzeyde yaygınlaşması, *Çarli'nin Melekleri*'nden *Dallas*'a tüm yabancı diziler kadının aynı anda hem "melek" hem de "şeytan" olabileceğini ve de sevişmenin doğal ve aslında sevginin uzantısı olduğu gerçeğini gösterir. Türkiye'de ise ilk kez "iyi" ile "kötü"yü, "melek" ile "şeytan"ı birleştiren kadın tipi Müjde Ar'la ortaya çıkar. Ar, etiyile kemiğiyle bir kadının erdemlerini ve zaaflarını bir araya getirmenin üstesinden gelir (1999: 157).

Müjde Ar, Altınordu ile yaptığı röportajda sinema kariyerinin ikinci dönemi olarak nitelendirilen, *Ah Güzel İstanbul* filmiyle başlayan ve kadın hareketiyle özdeşleşmesiyle devam eden sürecin nasıl geliştiğini aşağıdaki gibi anlatır:

Kadın hareketini tabii ki ben tek başıma başlatmadım. Duygu Asena çok iyi bir yazı yazdı. O seksenli yıllardaki feminizm hareketi, toplumda da böyle bir birikim vardı ki bu dalgalanma oldu. ... O filmler bana durup dururken “Gel, sen sokaktan geçiyorsun” diye önerilmedi, ben de gidip tek başıma “Hadi gideyim feminist filmlerde oynayayım” demedim. Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Ömer Kavur, Yavuz Turgul gibi yönetmenlerle çalıştım. O filmler bana, duruşuma karşılık önerildi diye düşünüyorum. Hem o dönemki toplumsal dinamizmle hem de benimle örtüşen filmlerdi (Altınordu, 2016).

Yalur'a göre, Müjde Ar'ın film karakterleri, kara mizah, fantezi, hiciv ve metinsel olarak yaratılan duygu karmaşası denemeleriyle parçalanır. Karakterleri, ataerkillik tarafından kadınlara atfedilen “fahişe”, “melek”, “şeytan”, “sadık bir sevgili veya eş”, “çocuklarının annesi” gibi temel özellikleri sorgular ve toplumda yeniden konumlandırmak üzere tekrar tekrar oluşturur (2013). Bu filmler kılavuzluğunda Türk sinemasında Yeşilçam'ın klasik kadın temsili bir nebze olsun kırılırken; yönetmenler (Atıf Yılmaz, İrfan Tözüm, Ömer Kavur, Yavuz Turgul vd.), Müjde Ar başta olmak üzere Hale Soygazi, Nurseli İdiz, Zuhâl Olcay ve nice kadın oyuncu üzerinden yeni bir “kadın” temsili yaratmış olurlar.

3. Arafta Yeşilçam Hayaletleri Belirir

Türkan Şoray, Yeşilçam döneminin en önemli kadın star oyuncularındandır. Sultan lakabıyla seyircinin gönlünü fetheden ve onlarca film ile devam eden oyunculuk serüveni, Yeşilçam'ın sona ermesiyle birlikte evrilmeye başlar. Yeşilçam sonrası dönemde Türkan Şoray, hayaletler, hayaller biçiminde Türk sinemasının yeni örneklerinde görünür. İncelenen filmler arasında Türkan Şoray'ın Yeşilçam temsili olarak direkt hayalet biçiminde görüldüğü filmler, *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Nihavend Mucize* (Atıf Yılmaz, 1997)'dir.

Hayallerim Aşkım ve Sen (1987) filminde Şoray üç farklı rolde oynar: Ünlü film yıldızı Derya Altınay, filmin içindeki filmde Altınay'ın oynadığı rol olan oğlu vefat etmiş Nuran ve yine film içinde filmde Altınay'ın rol aldığı Pavyon çalışanı Melek. Filmde yer alan bu üç hayalet de ölüme karşı direnen Yeşilçam'ı simgeler.

Coşkun filmde, Derya Altınay'a büyük bir hayranlık duyar. İleriki yıllarda sinemayı meslek edinir ve senaryo yazmaya başlar. Yazdığı senaryoda başrolü Altınay karakterinin oynamasını ister, hatta senaryoyu ona göre yazar. Ancak Altınay

geçen yıllarla birlikte farklı biri olmuştur. Zamana ayak uydurmuş ve eski büyüünü yitirmiştir. Coşkun senaryoyu yazarken evinde yine Türkan Şoray'ın oynadığı Nuran ve Melek karakterleri, Yeşilçam hayaletleri olarak belirir.

Coşkun, hayalinde Derya Altınay'ı Yavrum filmindeki karakter Nuran olarak görür. Kadın yere çömelmiş ağlar. Coşkun ona yardımcı olup olamayacağını sorduğunda, “Ben biricik yavrumu kaybettim de.” der. Coşkun ise, “Ben de yalnızım. Annem yok, babam da yok benim.” diyerek üzüntüsünü dile getirir. Yas iki taraflıdır, Yeşilçam'ın kaybı film endüstrisi içinde yer alan oyuncularını, senaristleri, yönetmenleri, tüm çalışanları etkiler. Nuran (Türkan Şoray) Yeşilçam'ı kaybetmiştir. Türkan Şoray, film içinde film ile belki de kaybettiği Yeşilçam'ın yasını tutmaktadır. Coşkun ise sinemacı olma yolunda ilerlemeye çalışır ancak içinde yer alabileceği bir film endüstrisi yoktur. Aynı zamanda yakın zamanda çökmüş olan film endüstrisi (Yeşilçam) yaşamamasına rağmen halen anılarıyla onu etkiler ve işini zorlaştırır. Coşkun'un yeni bir stil, üslup üzerinden kendini kanıtlaması ve var olması gereklidir.

Nuran, Coşkun'un doğum gününü kutlamak ister. Coşkun ise karakol kapısına bırakıldığını ve doğum günü olmadığını belirtir. Nuran ısrar edince Coşkun sinirlenir: “Ya doğum günü partisi, ya twist partisi. ... Kotra ya da açık otomobile gezinti. Başka bir şey bilmez misin sen? Bu dünyada açlık var, savaş var.” Nuran alınır. Coşkun sanki Yeşilçam'ı eleştirircesine; “Tamam tamam. Bir tek dram kesmeyi bilirsin. Kabahat bende. Senin değişmeyeceğini biliyorum ama. Hadi üzülme. Bak üflüyorum.” der. Nuran, simgesel olarak Yeşilçam'ın bir temsilidir. Coşkun'un hayalinde canlandırdığı karakterler aslında Yeşilçam'ın hayaletleridir. Yönetmen Atıf Yılmaz, tüm yapılmayan filmler için Yeşilçam'dan hesap sorar. Kendini popülerliğin ve paranın cazibesine kaptıran Yeşilçam, toplumsal konulara değinmek konusunda zayıf kalmış ve gözlerini Türkiye'nin yaldızlı yüzünden, paslı, yıpranmış, hor görülmüş ve ötelenmiş yüzüne çevirmeyi ihmal etmiştir.

Nuran, aynı zamanda melodram türünün Türk sinema izleyicisini ağlatan örneklerinin temsilidir. Filmlerin seyircinin gözündeki değerinin “kaç mendillik” olarak tanımlandığı günlerden kalma alışkanlıkla duygu sömürüsü yaparak, Coşkun'un tabiriyle dram keserek dikkatleri yeniden üzerine çekmeye çalışır.

Nuran, yani Yeşilçam, ölüme karşı direnmekte, geçmişteki ilgiyi tekrar üzerine çekmeye çalışmaktadır. Türk Sinemasının yeni yönetmenlerinin (geçmişteki yönetmenler de olsa stilleri yenidir) ilgisinin başka alanlara dağılmasını kabullenemez ve Coşkun'un yeni senaryolarını saklar. Aynı zamanda Yeşilçam'ın klasik anlamda aktör ve aktrislerinin de devri kapanmıştır. Star sistemine göre oluşturulan filmler ve yürüyen sektör, artık oyuncu olarak da star sistemini dışlayan ve daha bireysel oyuncular üzerinden ilerleyen bir yöne doğru evrilmektedir. Dolayısıyla Nuran, bu oyuncuları ve stillerini de onaylamaz ve hatta Coşkun tarafından kıskançlık ile suçlanır. Nuran'a göre Yeşilçam klişeleri dışında oyunculuk olmaması gerekliliği gibi, senaryodaki karakterler de bu klişelerin dışına çıkmamalıdır. Yıllarca tekrar edilen streotipler tekrarlanmalı, hayat kadını, anne, patron, fabrika işçisi vb. şablonlar devam etmelidir.

Hayati isimli kişi, Coşkun'a senaryoları konusunda yardımcı olur. Coşkun senaryosunun bir kısmını ona okuduğunda, eleştiri getirir: "Biraz abartmıyor musun evlat? Derya'yı herhangi bir oyuncu, senaryodaki kadını da zaafları olan herhangi bir insan gibi düşünebilirsin bence." Coşkun'un, ne kadar Yeşilçam klişelerini tekrar etmeme ve özgün olma yolunda bir ideali varsa da, Hayati'nin eleştirisinden, Yeşilçam etkisinden tam olarak kurtulamadığı anlaşılır. Hayati ona, özgün olmanın, sıradan insanların hayatlarını anlatmaktan geçtiği ipucunu verir.

Evde bir gün Nuran ile Melek karşılaşır. Sürekli birbirleriyle çatışıp kavga etseler ve Derya Altınay'ı kıskansalar da, dayanışma yapmaya mecbur kalırlar. Yoksa Yeşilçam tümüyle yok olup gidecektir. Melek: "Defter saklayacağına kafayı çalıştır hanımefendiciğim. Bir çare bulamazsak ikimiz de hapı yuttuk demektir."

Coşkun yetişkin halinin, çocukluk haliyle karşılaşması ile gelişen bir senaryo yazar. Yetişkin Coşkun, "Bir kadın arıyorum ama nasıl biri bilmiyorum." der çocuk haline. Çocuk Coşkun, "Böyle biri mi aradığın?" diyerek bir kadın gösterir. Yetişkin Coşkun "Hayır!" der. Başka bir kadını daha gösterir Çocuk Coşkun. "Değil, hiçbiri değil!" diyerek cevap verir Yetişkin. Coşkun, senaryosunda oluşturacağı yeni sinematografik anlatım için yeni karakterler aramaktadır. Yeşilçam klişelerinin dışında 'yeni' bir stil belirlemesi güçtür ve yaratıcı olmak için çocukluğuna döner.

Sonraki sahnede Hayati ile meyhanede otururlarken ona dert yanar: “Yeni bir tip yaratmak ne kadar zormuş Hocam. Melek, Nuran. Dönüp dönüp onları yazıyorum.”

Coşkun, Türk film izleyicisi, yönetmenler, Yeşilçam ile büyümüş, Yeşilçam ile şekillenmiştir. Star sistemi üzerinden ilahlaştırılan oyunculara aşık olunmuş, onlar gibi aşıklar hayal edilmiş, onların yaşadığı masal hayatlara ulaşmaya çalışılmıştır. Yeşilçam'ın çöküşü, bir yandan Türkiye için bu hayallerin çöküşüdür. Coşkun karakteri gibi, tüm bu hayallerden vazgeçmek, Yeşilçam'ın tanrı ve tanrıçaların ölümünü kabullenmek kolay değildir. Coşkun'un gözünde büyüttüğü Yeşilçam starlarının artık sıradan insanlar olduklarını kabullenmesi gerekir. Ancak böylelikle yeni stiller, tarzlar ve karakterler yaratabilecektir.

Melek, Coşkun Derya Altınay'a gideceği sırada onu engellemeye çalışır. Yeşilçam, eski yıldızlı yönüyle/yüzüyle hatırlanmak ister. Geçmişteki bu yıldızın sıyrılması, yıldızın altından görünecek yeni olumsuz kodların izleyiciye/film yönetmenine geçmesine neden olacaktır. Evet, belki Yeşilçam dönemi fiili olarak kapanmıştır ama geçmişteki filmler halen yayınlanmakta ve Yeşilçam varlığını onlar üzerinden sürdürmeye devam etmektedir. Aynı zamanda Derya Altınay zamana adapte olmuş, yenilenmiş gibi görünür ama aslında halen Yeşilçam'ın ta kendisidir. Coşkun da sonradan bunu anlar ve ondan da vazgeçer.

Coşkun, Derya Altınay'a giderken; “Akşama evi boş bulursam çok mutlu olacağım hanımlar.” der. Kendi de gerçek Derya Altınay'la karşılaştıktan sonra Yeşilçam'ın hayaletlerinden kurtulacağını düşünür. Melek ile Nuran ise panik olurlar. Melek: “Artık bizi umursadığı bile yok.” Nuran, böyle yaşamaktansa kendi ellerimle ölmeyi yeğlerim deyince Melek; “O haltı yiyemezsin işte. Unutulmadıkça bizlere ölüm yasak.” diyerek Yeşilçam'ın asıl sonunun unutulmak olduğunu vurgular. Film, bir yandan da Yeşilçam etkisinden kurtulmaya çalışarak özgün eserler üretmeye çalışan yönetmenlerin yaratım sürecinin zorluğunu anlatır.

Hayati ile Coşkun Beyoğlu'nda gezmeye başlarlar. Alain Resnais'nin Sis ve Gece (Nuit et brouillard, 1956) filminde soykırım sonrası mekanlarda gezinen kamera gibi, Yeşilçam'ın mezarlığında Yeşilçam'a dair anıları yakalamaya çalışırlar. Sinema salonları, eski yapılar, film afişleri, Galata Kulesi arasında.

Sabah evde hayal gördüğünü düşünen Coşkun balkona yönelir ve karşı evin balkonunda Derya'yı görür. Derya: "Sana bütün yüzlerimi gösterdim. Bütün kapılarımı açtım sana." diyerek kendini balkondan atar ve "Seni seviyorum" diyerek ölür. Gelen polislere Coşkun; "Ben öldürdüm." diyerek günah çıkartır. Yeşilçam, seyircisi, yönetmeni, yapımcısı tarafından öldürülmüştür. Coşkun, senaryosunda Yeşilçam'ı öte dünyaya uğurlar. Ve Coşkun, özgün bir senaryo yazmaya başlar. Coşkun, film boyunca Yeşilçam klişelerinin dışında bir film yapmaya çalışır. Ancak Yeşilçam'a veda etmeden bunu gerçekleştirmesi mümkün değildir. Derya Altınay'ı oynattığı filmde Yeşilçam'ı öte dünyaya göndererek vedasını gerçekleştirir.

Nihavend Mucize (Atıf Yılmaz, 1997)'de, film stüdyosu sahibi ve reklamcı Erol ile annesinin hayaleti Suzan arasında geçen mücadele anlatılır. 25 yıl önce ölen Suzan'ın hayaleti Erol'a görünmeye başlar. Suzan'ın trafik kazası sonucu öldüğü anlaşılır. Eceliyle ölmemiştir, tıpkı Yeşilçam gibi. Erol, bir reklamcıdır. Yeşilçam'dan sonra yönetmenler dizi, reklam, seks filmleri sektörlerine geçerler. Oyuncular çeşitli gazinolarda assolistlik yaparak geçimlerini sürdürürler.

Erol uyurken annesinin sesiyle rüyadan uyanır ancak rüyada değildir. Annesine nasıl geldiğini sorduğunda; "Ay rahat bırakmadın ki oğlum, anne anne diye çağırdın durdun." der. Erol şaşırır: "Ama sen ölüsün değil mi?" Annesi yanıtlar: "Maalesef ölüyüm evet." Film Yeşilçam, yeni Türk sineması ve Oidipus kompleksi⁴ ekseninde okunduğunda, Türkan Şoray Yeşilçam'ın hayaleti biçiminde bu sefer anne olarak ortaya çıkar. Oğul Erol, ne kadar reklamcı olarak hayatına devam etmeyi başarsa da, annesini yani Yeşilçam'ı unutmamıştır. Yeşilçam ölüdür, geçmişte kalmıştır ancak onu özleyenlerin, etkisinden kurtulamayanların çağrısına dayanamayıp hayalet olarak geri döner.

Ancak bu hayalet sadece Erol'a görünmez; herkes onu görebilir. Sonuçta Yeşilçam herkesin sinemasıdır. Sabah Suzan gece Erol'un evinde kalan Sabina isimli arkadaşıyla karşılaşır. Erol panik olur: "Seni gördü. Demek hayal değilsin. Ama herkes görecektir seni." Annesi Suzan, "Canım ne var bunda. Hala hoş bir kadın değil miyim sence?" diyerek onu sakinleştirir ve Yeşilçam olarak cazibesini koruduğunu iddia eder. Annesi, "Ben o kızı görünce bu kız varken, bu oğlan beni niye çağırdı ki dedim kendi kendime." der. Erol ise kendini savunmaya çalışır: "İnan dün gece ilk

defa tanıştık. Ben zaten çalışma odasında yattım.” Bu kez Yeşilçam anne olarak geri dönmüştür. Sabina ise oluşma çabasında olan yeni Türk sinemasıdır. Erol, Yeşilçam'ı aldatmış hisseder kendini ve açıklama yapar. Yeni sinemayla bir ilgisi alakası olmadığı hususunda onu ikna etmeye çalışır.

Erol'un sevgilisi İris, Erol ile ilişkisinden dert yanar. “Annesi var aramızda.” Kuma olarak görür annesini. İris de, yeni Türk sinemasının oluşum sürecindeki kadın oyuncularındır. Suzan, Erol'u kendinden soğutmak için olumsuz tavırlar sergiler. Çünkü Erol'un aklında annesi (Yeşilçam) oldukça hayatına devam edemediğini, ona konsantre olamadığını görür.

Erol, uzun zamandır yapmaya çalıştığı filminin kurgusunu bitirir ve annesine izletir. Filmde çocukken çektiği 8mm. filmlerden parçalar vardır. Suzan kendi cenaze görüntülerini görürce ağlar. Tabutu, mezarlıktaki görüntüleri onu etkiler. “Durdur sunu görmek istemiyorum.” der. Yeşilçam, ölümüyle yüzleşir ve kendi yasını tutar.

Erol'un arkadaşı Nejat ile Suzan gezmeye, İstanbul'u turlamaya başlarlar. Yeşilçam'ın yegane mekanlarını dolaştıkça Suzan İstanbul'a yabancılaşır. Artık istese de bu mekanda eskisi gibi var olamayacaktır. Adalar, Haydarpaşa, Selimiye, Salacak, Çamlıca. Gördükçe, tanıdıkça hoşuna gider ve kimi zaman da şaşırır: Suzan: “Çamlıca'ya ne olmuş öyle kaktüs gibi diken diken.” diye sorar. Nejat, “Televizyon, telefon, radyo. İletişim direkleri.” diyerek cevaplar. Varlığını bildiklerini görünce hoşuna gider ancak Boğaz Köprüleri, plazalar gibi yeni mekanlar onu şaşırır.

Erol babasına gelir ve “Annem yanımda olunca içim daha rahat edecek sanıyordum. Hiç öyle olmadı.” der. Babası da, “Kimseyi gözünde büyütme. Hepimiz insanız. Yalnız ihmal ettiğimiz çok mühim bir konu var. Elimizdekilerin değerini bilmiyoruz. Sen de kendi hayatındaki güzellikleri değerlendirmeyi bil. Bak ne kadar hoş, genç bir hanım var hayatında. Güzel, akıllı. Seni sevdiği de besbelli. Annenle uğraşıp duracağına biraz onunla meşgul ol.” diyerek onu uyarır. Erol hatasını kabul eder: “Evet, dün gece çok duyarsız davrandım. Hep annemin yüzünden.” Eline telefonu alır ve İris'i arar ancak İris onu terk ettiğini söyler. Yeşilçam'a duyulan özlem anın yaşanmasını engellemiştir. Artık Yeşilçam'ın dönemi bitmiş ve ileriye

bakma zorunluluğu oluşmuştur. Erol durumu kavrar ve yeni Türk sineması temsili olan İris'in kıymetini anlar. Odaklanması gereken artık odur.

Suzan, Asım'ın evindedir. Erol gittikten sonra rol yaptığını ancak başka çaresi olmadığını belirtir. Erol'un ondan kopması başka türlü mümkün değildir. Eve geldiklerinde Suzan ılık bir süt isteyip istemediğini sorar Erol'a. İstemediğini, bebek olmadığını belirtir. Sırtını kaşıtmak isteyip istemediğini sorduğunda da "Anne, ben 40 yaşına geldim" diyerek karşı çıkar. Erol artık büyümüştür. Yeşilçam'ın çocuğu olmaktan çıkmış, yetişkin bir birey olarak kendi stilini, anlatımını şekillendirecek olgunluğa varmıştır. İris'in evine gelir ve ondan özür diler. Barışırlar. Eve geldiklerinde Suzan gitmiştir. Erol annesinin gittiğine çok sevinir. Artık Yeşilçam'ın etkisinden kurtulmuş ve yeni üretimler yapmak için özgür kalmıştır.

Şahmaran (Zülfü Livaneli, 1993) filminde Türkan Şoray, fantastik bir hikayenin kahramanı olan Sultan rolündedir. Aslında filmde bir krallığın sultanıdır ancak Yeşilçam'da Sultan olarak anılmasının bu isim benzerliğine yol açtığı söylenebilir. Aynı zamanda Şahmaran da Sultan'dır ve Sultan ile Şahmaran hayali düzlemde birbirine geçer. 1993 yılına gelindiğinde Yeşilçam (Türkan Şoray), İstanbul'un dehlizlerinde çocuklar tarafından hazine haritası eşliğinde bulunacak kadar derinlerdedir. Bu sefer küçük çocuk Yusuf ona hikayeler anlatmaya başlar. Hikayeler anlatan çocuk, Yeşilçam'ın yok olmasını istemeyen hayran kitlesidir. Filmde hayal mi, gerçek mi olduğu belirsiz olan Sultan karakteri üzerinden Türkan Şoray'ın Sultan olduğu Yeşilçam dönemine özlem ve o dönemi arayışı vardır.

Bu özlemin yanında aynı zamanda ister istemez televizyon, video ve benzeri izleme pratiklerini Yeşilçam'a tercih eden dolayısıyla da Yeşilçam'ın sonunu getiren izleyicinin de temsilidir filmdeki Yusuf karakteri. Bir gün yılan sokan Sultan'ı Yusuf zehre müdahale ederek kurtarır; hayatta kalmasını ise anlattığı Şahmaran hikayeleri ile sağlar. Bunun üzerine Sultan Yusuf'a gitme izni verir. Yusuf kimseye söylemez Sultan'ın yerini ancak Kapalıçarşı'da bozdurduğu Bizans altınını alan antikacı peşine adam takar. Sultan'a hediye götürmek için geri giden Yusuf'u adamlar takip eder ve Sultan'ı bulurlar. Eşi olan Kral kaçtığı için sinirlidir. Kral kalbinden bıçaklar Sultan'ı. Ve Yeşilçam, izleyicisi tarafından dolaylı olarak öldürülmüştür.

4. Arafta Yeni Türk Sinemasının Hayalleri Belirir

Müjde Ar, Yeşilçam sonrası Türk sinemasının dönüşüm sürecinde yer alan en önemli kadın oyuncudur. Kadın sorunlarının gündeme getirilmesinde oyunculuğuyla ve canlandırdığı karakterlerle Türk sinemasında ayrı bir yeri olan Müjde Ar, aynı zamanda Yeşilçam sonrası dönem filmlerinde yeni Türk sinemasının temsili hayaller olarak karakterlerin karşısında belirir. Müjde Ar'ın yeni Türk sinemasının hayali olarak görüldüğü iki film vardır. Bunlar, *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Aaah Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986)'dır. *Şahmaran* (Zülfü Livaneli, 1993) filminde Türkan Şoray hayal gerçek arası fantastik hikayelerin kahramanıdır. *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988), *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990) ve *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul, 1992) filmlerinde ise Müjde Ar'ın yerine, oluşmaya, gelişmeye çalışan yeni Türk sinemasının temsili olan Zuhâl Olcay, Nurseli İdiz, Yaprak Özdemiroğlu gibi yeni nesil kadın oyuncular yer alır.

Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz, 1985) filminde Erol isimli yazar, yazacak konu bulamadığından bahsederken arkadaşı kızar ve etrafının konu dolu olduğunu belirtir. Yolda yürürlerken “Sevim Suna” (Müjde Ar) isimli bir assolistin afişini görürler. Bunun üzerine Erol, onun hikayesini yazmaya karar verir. Gerçek adı Vasfiye olan Sevim Suna, güzel bir pavyon şarkıcısıdır. Etrafında bulunan dört erkek, onun yaşam hikayesini, kendi yorumlarını ekleyerek anlatırlar ve dolayısıyla ortaya farklı farklı hikayeler çıkar. Hangi Vasfiye hayalinin doğru olduğu ise bir bilinmezdir.

Erol, Yeşilçam sonrası yolunu kaybetmiş, ne hakkında ve nasıl üreteceğini bilemeyen yönetmeni temsil eder. Yeşilçam ile yeni Türk sineması arasındaki arafta yol bulmak, yeni bir film biçemi oluşturmak zordur. Erol'un arkadaşı onu yüreklendirir ve etrafına baktığı anda yeni biçeminin ipuçlarını bulacağını ifade der. Erol, şikayette bulunur arkadaşına: “Tıkandım. İnan bana daktilonun başında oturuyorum bütün gün.” Arkadaşı da; “Al işte konu. Kim bilir asıl adı nedir garibin?” diyerek duvardaki “Sevim Suna” yazılı afişi gösterir. Afişe bakarken bir taksici gelir ve “Vasfiye. Asıl adı Vasfiye. Anlatmamı ister misin?” der ve anlatmaya başlar.

Dört erkek de birbirinden bağımsız hikayeler anlatır. Tek ortak yanları Vasfiye ile yaşadıkları büyük aşktır. Taksici Emin babasının çiftliğinde çalışan

kahyanın kızı olarak tasarlar Vasfiye'yi. Birbirlerine aşıkırlar, evlenirler. Dispanser görevlisi Rüstem evli olmasına rağmen onunla birliktelik yaşayan bir kadın olarak tanımlar; kuyumcu Hamza ise eski eşinden kaçıp yanına sığınan (ona Hamza abi diye seslenir ve aralarında cinsel birliktelik yaşanmaz) ve sonra da onunla evlenen bir kadın olarak. Doktor Fuat bir düğünde görüp aşık olduğu ve Emin gelene kadar sevgili olduğu Vasfiye'yi anlatır. Dördü de anlattıklarına göre bir dönem Vasfiye ile birlikte olurlar ancak bir süre sonra Vasfiye onları terk eder. Terk etmesine rağmen onu asla unutamazlar. Vasfiye dördünün hikayesinde de ne yapacağı ön görülemeyen, çılgın, acımasız, ani kararlar verip değişebilen, aşık olmayı seven bir kadın olarak tanımlanır. Ancak dördü de birbirinden tamamen farklıdır. Müjde Ar, filmde yönetmenlerin yeni Türk sinemasının oluşum sürecindeki üslup arayışlarıdır. Yazar (yönetmen, senarist) farklı öyküler üzerinden arayışa girer ancak yeni Türk sinemasının oluşum sürecinin temsili Müjde Ar, ele avuca sığmamaktadır.

Aaah Belinda (Atıf Yılmaz, 1986) filmi, başarılı bir tiyatro oyuncusu olan Serap'ın reklam filminde oynamayı kabul etmesiyle birlikte, reklam filmindeki Naciye isimli ev hanımının hayatına hapsolmasını konu alır. Bir gün, tiyatro oyunu provası çıkışı arkadaşları Serap'ı reklamda oynayacağı için eleştirirler. Ancak o da, "Reklamlara da çıkacağım. Gerekirse fotoroman da çevireceğim. Köşeyi dönmek için değil. Daha doğru yaşayabilmek için. Kafama koyduğum şeyleri daha iyi yapabilmek için." Yeni Türk sinemasına giden yolda ilerleyebilmek için cesur ve pragmatist adımlar atmak gereklidir. Ki Müjde Ar, temsili yönünün dışında, yukarıda bahsedilen Türkan Şoray'ın cinsel içerikli olduğu gerekçesiyle reddettiği Ah Güzel İstanbul filminde oynayarak gerçek hayatında da bu radikal tavrını ortaya koymuştur.

Reklam çekiminden sonra Serap, Naciye'ye dönüşür, reklam filminin seti ve senaryosu gerçek hayatı olur. Eşi ve çocuklarını evde bırakarak evden çıkar. Sevgilisi Suat'ın evine gelir ancak başka bir kadın vardır evde. Suat onu tanımaz. Ece Bar'a gider, oradaki insanlar da onu tanımaz. Tiyatro yönetmeni Tarık'ın yanına oturur, sohbet etmeye başlar ancak adam "Tanışalım" deyince şaşırır. Müjde Ar, yeni Türk sinemasının öncülü olarak henüz sinema ortamında tanınmamaktadır.

Eşi, Naciye'nin buhran geçirdiğini düşünür ve sürekli alttan alır. Sabah uyandığında hala aynı evdedir. Çocukların yanına gider, kendi fotoğraflarını görür.

Korkar. Bir süre direndikten sonra durumu kabullenir ve ev hanımı rolü yapmaya başlar. Tam ailesi duruma sevinirken “Stop” sesi duyulur. Reklam çekimi biter. *Aaah Belinda* filmi tam olarak yeni Türk sinemasının oluşum sürecinde yönetmenlerin üslup arayışlarını ve arada kalmışlıklarını anlatır. Araftaki yönetmen, senarist, yapımcılar Yeşilçam ve Yeni Türk Sineması arasında kalmışlardır. Geleneksel ve modern olarak Müjde Ar'ın canlandığı iki farklı karakter üzerinden arayış sürer. Kadının geleneksel yanı Yeşilçam'ı, modern yanı ise yeni Türk sinemasını temsil eder. Yeni üslup arayışları sırasında Yeşilçam'a dönülse de, filmin sonunda “Stop” kelimesiyle modern olana yani yeni olana devam konusunda karar kılınır.

Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1990) filmi, pavyon fotoğrafçısı olan Fotoğrafçı'nın bir kadına (Zuhal Olcay) çektiği fotoğraflarda birini aramasına yardımcı olmasını konu alır. Saat tamircisi olan aranan kayıplara karışmıştır. Kadın, adamı ararken, Fotoğrafçı da ona aşık olur ve onun peşinden gider. Saat tamircisi ve Kadın, hayal ile gerçek arasında gidip gelirken, film, bir yandan gerçekliğin sorgulanması, sinemanın kendi biçiminin aranması gerektiğini vurgular. Film, Zuhal Olcay hayali üzerinden yeni Türk sinemasının biçim tartışmalarını gerçekleştirir.

Kahvedeki adam masada oturmuş bir hikaye anlatır. Fotoğrafçı gelince sandalyeden kendi kalkar, onu oturtur. Anlatmaya başlar. “Bir zamanlar güzel bir kadın gençten bir çocuğu kayıp bir hazinenin peşine salmış. ... Haritası yüzlerdedir diyormuş. Delikanlı kadının söylediklerini aramak için yüzleri harita olanların arasına girmiş. Şehir şehir dolaşmış. Bir gün unutulmuşların arasında kaybolduğunda güzel kadını da kaybettiğini anlamış. ... Ve o zaman mutsuz hayatından ancak kadının bakışı ile çıkabileceğini anlamış. Çünkü delikanlı hep kadını görüyormuş rüyalarında ve her seferinde uykudan gözyaşları ile uyanırmış.” Buradaki hikayede simgelenen, Kadın üzerinden yeni Türk sinemasının üslup arayışlarıdır. Yönetmenler için bilinmezlik içinde film yapmak zordur. Hikayede Kavur, fotoğrafçı üzerinden kendini, Kadın üzerinden ise üslup arayışını simgeler. Filmde Kadın'ın bir diyalogu bu savı destekler nitelik taşır: “Yüzünde öyle bir bakış vardı ki, ona aramasını söylemek isterdim. Resimdeki kadını değil, aramayı seveceğini söylemek isterdim.”

Gece Yolculuğu (Ömer Kavur, 1987), Yeşilçam'ın bitişiyle bir yönetmenin var olmaya çabalarını konu alır. Arkadaşı Yavuz ile birlikte yeni filmin mekanları

için Türkiye'nin farklı yerlerine seyahat ederlerken Ali birden filmin yönetmeni olmaktan vazgeçer ve bir sahil kasabasına yerleşir. Yapılacak popüler projelerin içinde yer almak istemeyen yönetmen Ali'nin, yeni üslup arama çabalarında Nurseli İdiz ve Zuhal Olcay'ın oynadığı hayali karakterler zaman zaman devreye girer.

Ali, hayalinde kardeşiyle geçmişte yaşadıkları bir diyalogu canlandırır. Kardeşi; “Son buluşmamızda ya da sondan önceydi, Nesrin’i sormuştun bana. Ne zaman evleniyorsunuz diye. Oysa onu hiç tanımamıştın.” diye serzenişte bulunur. Birden Nesrin (Zuhal Olcay)’in hayali belirir ve kameraya doğru gelir. Kameranın yanına bir noktaya bakarak: “Haber aldım. Her yerde aradım seni. Gelsene.” Nesrin, yeni Türk sinemasını simgeler. Yeni üslup arayışlarındaki yönetmen Ali'nin arayış sürecinde ümitsiz olmaması gerektiğini, oralarda bir yerlerde onu bulacağını gösterir.

Filmin başka bir sahnesinde ise diğer bir kadın (Nurseli İdiz) birden odada belirir. Onu gören Ali sorar: “Ne zamandır orada bekliyorsun?” Kadın, “Uzun süredir. Gerektiği gibi bekliyorum.” diye cevaplar ve “Bitiriyor musun?” diye sorar. Filmin bitmesini ister ve Ali’ye “Geriye dönemezsin artık. Bunu biliyorsun değil mi?” der ve gider. Ali ise “Gitme daha” der. Kadın yani yeni Türk sineması oluşmaya başlar ve artık sonuç konusunda sabırsızlanır. Yaratıcısı olan yönetmenin kendini nasıl var edeceğini merakla bekler. Artık geriye dönüş, Yeşilçam’a özlem vb. durumlar söz konusu bile değildir. Ancak filmin sonunda Ali yazdığı senaryoyu denize fırlatır. Henüz başta film endüstrisi olmak üzere yönetmenin kendisi de bu yeni başlangıca tam olarak hazır değildir.

Gölge Oyunu (Yavuz Turgul, 1992), Mahmut ve Abidin isimli iki komedyenin, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki pavyonlarda var olma çabaları anlatılır. Bir gün pavyona sağır dilsiz olan Kumru (Larissa Litichevskaya) isimli bir kadın gelir. Kadın pavyon sahibine yüklü bir para karşılığı satılmıştır. Kadın zor durumdadır ve ikili, ona sahip çıkarak evlerine alırlar. Ancak onu pavyondan kurtaracak kadar paraları yoktur. Kumru bir gün, kanadı kırık bir güvercini iyileştirir. Başka bir gün uykusuzluk çeken ev sahibini iyi eder. Kumru burada, yeni Türk sineması temsili olarak Türk sinemasının iyileşeceği, Yeşilçam sonrasında yeniden bir sinema endüstrisi oluşturacağını ipuçlarını verir.

Birlikte yaşadıkları maceralardan sonra aslında kadının var olmadığı, bir hayal olduğu ortaya çıkar. Kumru'yu sadece ikisi görmüştür. Mahmut ile Abidin birbirlerine sorarlar: “Bütün bunlar rüya mı sence?”, “İki kişi aynı rüyayı görür mü?”, “Ben Kumru'yu istiyorum, ben kumruyu seviyorum. Onu bulacağım.” Filmin sonunda saz heyeti gerçeklik üzerine bir sorgulama yapar: “Üstelik gerçek ne ki? Bu pavyon, gerçek mi, var mı? Biz, gerçek miyiz? Var mıyız? Kim bilir?”

Filmde Kumru, yeni Türk sineması simgesidir. Onları kendine hayran bırakır, hatta şifacı yönü bile vardır ancak konuşup onlara yol göstermez. Nasıl ulaşılacağına dair ipuçlarını barındırmaz. Yeni Türk sineması önlerinden güzel bir hayal olarak geçer, ancak elle tutulup, sürekli olacak kadar oluşmamıştır. Daha zamanı vardır. Ayrıca yeni Türk sinemasının oluşabilmesi için film yapım sürecinin olmazsa olmazı olan para/sermaye eksikliği de söz konusudur.

Arkadaşım Şeytan (Atıf Yılmaz, 1988)'da Fatih, müzisyenlik yaparak para kazanan ancak çok tanınmayan biridir. Popüler olmak, daha iyi, kaliteli işler yaparak insanları sarsmak ister. Ayrıca Fatih, bir mağazanın vitrininde yer alan mankene aşiktir. Bir gece vitrinin önünde manken ile dertleşirken Şeytan gelir ve ruhunu satması karşılığında onu ünlü yapabileceğini, hatta mankeni canlandırabileceğini söyler. O da kabul eder; cansız manken canlanır ve eve giderler.

Bugünden sonra manken, Fatih'in isteklerine göre çok farklı kadın rollerine bürünür. İlki cinselliğe düşkün kadın modelidir. “Kocacığım, çok sıkıldım, biraz macun yesen de.” diye yanına gelir. Fatih sonra diyerek onu içeri gönderir. Şöyle işinde gücünde bir kadın olsaydı deyince kadın direkt olarak temizlik yapmaya başlar. Kadın: “Temizlik, çamaşır, ütü, ille de yemek. Bir kadın başka ne isteyebilir hayatta.” Bu sefer de çok titiz bir ev kadını olmuştur. Şeytan'a şikayet eder. Şeytan da ona: “Sen nasıl bir kadın istediğini biliyor musun bakalım ha?” der.

Fatih eşinin bu halinden de memnun değildir: “Ben büyük bir aşk yaşamak istiyorum. Romantik, platonik bir aşk.” Kadın yine değişir. Sürekli ev işleri yapan kadın, yapmamaya başlar. Fatih bundan da şikayet eder: “Şunun ayarlarını da bir türlü tutturamadınız. ... Kadın dediğin de biraz kişilikli olmalı. Kafa da çalışmalı.” Bu sefer içeriden tayyör giymiş gözlüklü bir kadın gelir. Fatih ondan kahve ister,

kadın tersler: “Neden kalkıp kendin yapmıyorsun. Hasta değilsin, sakat değilsin.” Fatih yine memnun olmaz. Bu filmde de farklı kadınlar üzerinden arayış vardır. *Nihavend Mucize* ve *Aaah Belinda*'daki gibi döneme ayak uydurmuş sektörel düzen bu sefer de müzik üzerinden temsil edilir. Yeni Türk sinemasının hangi biçimde şekilleneceği, üslubunun nasıl olacağı konusunda yönetmen Atıf Yılmaz denemeler, eskiz çalışmaları yapar. Ancak varmak istediği nokta halen belirsizdir. Filmde yeni Türk sinemasını simgeleyen manken, eşinin isteklerine göre tekrar tekrar şekillenir. Buradan okunacağı üzere yeni Türk sinemasının nasıl şekilleneceğine dair yönetmenlerin kafası karışıktır. Deneme yanılma yoluyla üslup arayışları sürer.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Türk Sinemasının altın çağı olarak nitelendirilen Yeşilçam döneminden sonra Türk sinemasında film üretimi durma noktasına gelir. Bu çöküş sadece endüstriyel anlamda olmaz; aynı zamanda Yeşilçam'ın oluşturduğu üslup ve kalıplar da kısmen son bulmuş olur. Bu dönemde endüstrinin çökmesiyle birlikte yönetmenler, film yapma çabaları içinde kendilerini yeni üslup arayışları içinde bulurlar. Anaakım sinemanın dışında yer alan yönetmenler, bu ara dönemde yaptıkları filmlerde hayal, hayalet unsurlarını çoklukla kullanırlar. Bu unsurları kullanan ve çalışmada incelenen dokuz filmin dördünde Türkan Şoray, ikisinde Müjde Ar ve diğer dördünde ise yeni kadın oyuncuların hayal, hayalet olarak erkek karakterlere görüldüğü gözlemlenmiştir.

Aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere, *Hayallerim Aşkım* ve *Sen, Nihavend Mucize* filmlerinde Türkan Şoray hayalet olarak, *Şahmaran* filminde ise hayal, hayalet olarak görünür. *Hayallerim Aşkım* ve *Sen* filminde Türkan Şoray'ın canlandığı üç hayalet de ölüme karşı direnen Yeşilçam'ı simgeler. *Nihavend Mucize*'de Yeşilçam ölüdür, geçmişte kalmıştır ancak onu özleyenlerin, etkisinden kurtulamayanların çağrısına dayanamayıp hayalet olarak geri döner. *Şahmaran*'da ise hayal mi gerçek mi olduğu anlaşılmayan Sultan karakteriyle Türkan Şoray'ın Sultan olduğu Yeşilçam dönemine özlem ve o dönemi arayışı vardır.

Yönetmenlerin Yeşilçam'a olan özlemlerini ve aynı zamanda hesaplaşmalarını dile getirir. *Adı Vasfiye*, *Aaah Belinda* filmlerinde Müjde Ar'ın

canlandırdığı karakterler ile *Gece Yolculuğu*, *Arkadaşım Şeytan*, *Gizli Yüz* ve *Gölge Oyunu* filmlerinde Yeşilçam sonrası yeni kadın oyuncuların canlandırdıkları karakterler hayal olarak varlığını gösterir. Bu filmlerde Müjde Ar, yeni Türk sinemasının temsili niteliği taşır. Yönetmenlerin yeni Türk sinemasına dair üslup arayışları bu kadınlar üzerinden sorgulanır, gerçekleştirilir.

İncelenen dokuz filmde dördü Atıf Yılmaz'a aittir. Hem dönemin kadın konulu filmler yapan az sayıda yönetmeni arasında yer alması, hem de yeni arayışlara ve tarzlara açık olması ile dönemin dikkat çekici ve cesur yönetmenleri arasındadır. Filmlerinde hem Türkan Şoray ile Yeşilçam'a olan özlemi ve hesaplaşmayı dile getirmiş, hem de Müjde Ar ve yeni kadın oyuncular üzerinden yeni Türk sinemasına dair tarz ve üslup denemelerini gerçekleştirmiştir. Yeşilçam döneminde de sonrasında da yaratıcı bir biçimde var olabilen yönetmenler arasında sayılan Atıf Yılmaz, yeni Türk sinemasının şekillenmesine büyük katkı sağlamıştır.

Filmlerin tümünde gerek film içinde filmlerle, gerekse hayal, hayalet kavramlarının kullanımıyla, özdüşünümsel (self-reflexive) bir yapı oluşturulmuş ve çoğu zaman izleyicinin karakterlerle özdeşim sağlaması olanaksız kılınmıştır. Bu yapı, başta yapıtın kendisinin sorgulanması üzerinden "Sinema nedir ki?", "Yeşilçam nedir ki?" gibi tartışmaları dolaylı olarak dile getirir. Var olan ve olmaya çalışan sinemaya dair yapılan kuramsal çalışmaların yanında bu filmlerin kendisi bir metin olup bu sorgulamaların yapıtın içinde de yapılmasını sağlar.

İncelenen filmlerde erkek başkarakterler senarist, yönetmen, hayal gücü geniş bir çocuk, yapım şirketi sahibi, yazar, müzisyen, komedyen olarak karşımıza çıkar. Yönetmenler, hayal ürünü olan filmlerinde başrole kendi temsillerini yerleştirmiş ve bu karakterler üzerinden Yeşilçam, yeni Türk sineması tartışmalarını ve hesaplaşmalarını gerçekleştirmişlerdir. Hatta *Hayallerim Aşkım* ve *Sen ile Nihavend Mucize* filmlerinde Yeşilçam hayaleti olarak var olan Türkan Şoray (Derya Altınay, Nuran, Melek, Suzan), başroldeki erkekler ile hesaplaşıp gidince, senarist/yönetmen olarak görünen başroldeki erkekler özgürce yeni fikirler üretmeye ve sinemalarında özgün olmaya başlarlar. Özetle, yeni Türk sinemasının oluşumu için son derece önemli olan Yeşilçam ve yeni Türk sineması arasındaki geçiş dönemi filmlerinde

yönetmenler hem Yeşilçam ile hesaplaşmış, özlem gidermiş hem de yeni tarz, üslup arayışlarıyla yeni Türk sinemasının oluşumuna katkı sağlamışlardır.

Tablo I: İncelenen Filmlerin Kadın Oyuncular Üzerinden Simgesel Temsili

Filmin Adı	Yönetmen	Yapım Yılı	Yeşilçam/ Yeni Türk sineması göstergesi	Erkek Karakterin mesleği (Hayal, hayaletleri gören)	Fantastik Ögeler / Hayaller / Hayaletler	Türkan Şoray/ Müjde Ar/ Müjde Ar Temsili Başka Kadın Oyuncu
Türkan Şoray Hayal/Hayaletleri						
<i>Hayallerim Aşkı ve Sen</i>	Atıf Yılmaz	1987	Derya Altınay/ Nuran/ Melek üzerinden Yeşilçam ile hesaplaşma ve Yeşilçam'a duyulan özlem.	Senarist/ Yönetmen (Coşkun)	Hayal, Hayalet	Türkan Şoray (Oyuncu)
<i>Şahmaran</i>	Zülfü Livaneli	1993	Türkan Şoray'ın Sultan olduğu Yeşilçam dönemine özlem ve o dönemi arayış, canlandırma çabası.	Hayal gücü geniş bir çocuk olan Yusuf	Hayal	Türkan Şoray (Şahmaran karakteri, Sultan isimli tarihi eser kaçakçısı)
<i>Nihavend Mucize</i>	Atıf Yılmaz	1997	Anne rolü üzerinden Yeşilçam'a özlem ve Yeşilçam ile hesaplaşma.	Yönetmen/ Yapım şirketi sahibi (Erol)	Hayal, Hayalet	Türkan Şoray (Anne Suzan, eski assolist)
Müjde Ar Hayalleri						
<i>Adı Vasfiye</i>	Atıf Yılmaz	1985	Vasfiye'nin farklı kişiler tarafından anlatımları ile sunulan kadınlar üzerinden Yeni Türk Sinemasını arayış.	Yazar (Erol)	Hayal	Müjde Ar (Şarkıcı)
<i>Aaah Belinda</i>	Atıf Yılmaz	1986	Arada kalmış oyuncu/yönetmen/senarist (Yeşilçam-Yeni Türk Sineması Arasında). Yeni Türk sinemasının üslup arayışları.	Filmde ayrı bir erkek başrol yok. Hayali gören herkes.	Hayal	Müjde Ar Oyuncu (Tiyatro, Reklam)
Müjde Ar Temsili diğer kadın oyuncuların hayalleri						
<i>Gece Yolculuğu</i>	Ömer Kavur	1987	Hayali kadınların yönetmene ümitsiz olmaması gerektiğini öğütleyerek yeni Türk sineması arayışına katkıda bulunması.	Yönetmen, senarist (Ali)	Hayal	Müjde Ar temsili farklı kadın oyuncu: Zuhal Olcay, Nurseli İdiz
<i>Arkadaşım Şeytan</i>	Atıf Yılmaz	1988	Vitrin mankeni canlandıktan sonra geçirdiği karakter değişimleri ile farklı kadınlar üzerinden Yeni Türk Sineması arayışı.	Müziyen (Fatih)	Hayal, Hayalet	Müjde Ar temsili farklı kadın oyuncu: Yaprak Özdemiroğlu (vitrin mankeni)
<i>Gizli Yüz</i>	Ömer Kavur	1990	Hayali bir kadın üzerinden arayış. Aynı zamanda yönetmen değil, sinemanın kendi biçiminin aranması gerektiği vurgusu.	Fotoğrafçı (Pavyon fotoğrafçısı)	Hayal	Müjde Ar temsili farklı kadın oyuncu: Zuhal Olcay
<i>Gölge Oyunu</i>	Yavuz Turgul	1992	Sağır dilsiz olan Kumru'nun, Yeni Türk Sineması olarak belirmesiyle, yönetmenlerin kendi yollarını kendileri bulmaları gerektiği düşüncesi.	Pavyon komedyeni iki kişi (Mahmut, Abidin)	Hayal, hayalet	Müjde Ar temsili farklı kadın oyuncu: Larissa Litchevskaya (Pavyon kadını)

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- ALTINORDU, Atahan (09 Nisan 2016). “Adı Müjde”, Müjde Ar ile Söyleşi, Socrates Dergi, <https://www.socratesdergi.com/mujde-ar/>, Erişim Tarihi: 08.01.2018.
- ATAM, Zahit (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, İstanbul: Cadde Yayınları.
- AYÇA, Engin (1992). “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, Kurgu Dergisi, 11, s. 117-133.
- BELK, Russell W (1990). “The Role of Possessions In Constructing and Maintaining A Sense of Past”, Advances in Consumer Research, 17, s. 669-676.
- BÜKER, Seçil (2003). Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor, (Hazırlayanlar), Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber. Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat, İstanbul: Metis Yayınları, s. 159-182.
- BÜKER, Seçil ve ULUYAĞCI Canan (1993). Yeşilçam’da Bir Sultan, İstanbul: Afa Yayınları.
- DÖNMEZ-COLIN, Gönül (2006). Kadın, İslam ve Sinema, (Çev: Deniz Koç), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ERDOĞAN, Nezih (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar, (Yayına Haz.), Deniz Derman; (Derleyen), Övgü Gökçe. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 219-230.
- ESEN, Şükran (2000). 80’ler Türkiye’sinde Sinema, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- EVREN, Burçak (1999). Bizim Yıldızlarımız: Kadın Oyuncular, içinde, 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 143-147.
- GLEITMAN, Henry; GROSS, James; REISBERG, Daniel (2011). Psychology, 8. Basım, New York, London: W. W. Norton&Company.

- GÖLE, Nilüfer (2004). Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme, İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜÇHAN, Gülseren (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara: İmge Kitabevi.
- KANDİYOTİ, Deniz (1993) Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar, (Yayına Haz.), Şirin Tekeli. 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 367-382.
- MULVEY, Laura (2008). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (Çev: Nilgün Abisel), Sinema (Tarih/Kuram/Eleştiri), (Derleyenler) Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, s. 235-256.
- ÖZGÜÇ, Agah (2001). "Altmış sekiz adımlık sokak: Bunca ünlü burada mı yetişti?", Popüler Tarih, 9, s. 80-83.
- PÖSTEKİ, Nigar (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005), İstanbul: Es Yayınları.
- PÖSTEKİ, Nigar (2017). Yeşilçam'ın Belleği: Unutulmuş Filmler Divanı-I, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- SAKTANBER, Ayşe (1993). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne, (Yayına Haz.), Şirin Tekeli. 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 211-232.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2010). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- SONER, Şükran (6 Mayıs 1995). "Türk sinemasına kadın filmleri ile damgasını vuran yönetmen Atıf Yılmaz: Türk Sineması Kurtuluşunu Arıyor", Atıf Yılmaz'la SÖYLEŞİ, Cumhuriyet Gazetesi.
- SUNER, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.

- ŞORAY, Türkan (2012). Sinemam ve Ben, İstanbul: NTV Yayınları.
- TEKELİ, Şirin (1993). 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar, (Yayına Haz.), Şirin Tekeli. 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 15-50.
- TİMİSİ, Nilüfer; AĞDUK GEVREK, Meltem (2011). 1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi, (Derleyenler), Aksu Bora, Asena Günal, Meltem Ağduk Gevrek. 90'larda Türkiye'de Feminizm, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 13-39.
- TÜRK DİL KURUMU, Genel Türkçe Sözlük, Erişim Tarihi: 19.09.2018.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=PLATON%C4%B0K,
- ULUYAĞCI, Canan (2002). "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar", Kurgu Dergisi, 19, s. 1-8.
- YALUR, Tolga (2013). Müjde Ar as a Twist in the Dominant Fiction of the Cinema of Turkey, (Derleyenler), Rasim Özgür Dönmez, Fazilet Ahu Özmen Akman. Gendered Identities: Criticizing Patriarchy in Turkey, Lanham, Maryland: Lexington Books, s. 79-96.
- YÜCEL, Şükran (2011). 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Paneller Dizisi: Sinemada Kadın, II. Panel: "80'lerden Günümüze Sinemada Kadın Temsilleri", (Editörler), Merih Taşkaya, Emine Uçar İlbuğa.

Notlar

¹ Yeşilçam, Türk sinemasının 1950'li yıllardan 1980'lerin sonuna kadar olan döneminin simgeleştirilmiş ismidir. Bu isim, Özgüç'ün belirttiği gibi adını film yapım şirketlerinin bulunduğu sokaktan alır: "Bu sokak adının ilk kez duyulması ve giderek de yaygın bir duruma gelmesi, Halk Film Şirketi'nin 1946'da bu mekana yerleşmesiyle başlar. ... Ve ardından diğerleri. And Film, Sonku Film, Ozon Film..."

(2001: 80-83). Sonraki yıllarda ise “Zamanla Yeşilçam, kendi üretim-tüketim süreci içinde, kendiliğinden oluşan, deniye biçimlenen, sürekliliği ve tutarlılığı olan kalıplar ve kurallar oluşturur ve bunlara uymaya özen gösterir. Bir Yeşilçam mantığı, Yeşilçam anlayışı, Yeşilçam geleneği oluşur ve yerleşir” (Ayça, 1992: 122).

² Burada yeni Türk sineması olarak kastedilen, sinema kuramcıları ve tarihçileri tarafından Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata (1996) filmi ile başlatılan ve günümüzde halen süren dönemdir. (bkz. Asuman Suner, Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis, İstanbul, 2006; Zahit Atam, Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, Cadde, İstanbul, 2011) Yeni Türk sinemasının, halen şekillenme aşamasında olmasıyla, bugüne kadar ortaya çıkarılan özelliklerinin değişim göstermesi ve ileride başka bir biçimde kuramsallaştırılması mümkün bulunmaktadır. Şu anki çalışmalar, günümüze kadarki veriler baz alınarak şekillendirilmiştir.

³ Platonik kelimesi felsefe tarihinde Platon'a kadar dayandırılmakla birlikte günümüzde bağlamından kopup popüler bir anlama ulaşmıştır. Platonik kelimesi, sözlüklerde popüler anlamıyla “gerçekte var olmayan, düşte kalan, hep öyle kalması istenilen aşk, sevgi ve ilgi” (www.tdk.gov.tr) biçiminde tanımlanır. Bu çalışmadaki kullanımı ise daha çok geçmişte var olan Yeşilçam'ın artık olmadığını kabullenemeyen yönetmenlerin ona olan özlemini temsil eder.

⁴ Freud, Yunan mitolojisindeki Kral Oidipus tragedyasını yorumlayarak erkek çocuğun fallik döneminde annesine duyduğu cinsel arzuyu ve babasının ona engel olduğu fikrini Oidipus Kompleksi olarak tanımlar (bknz. Psychology, Gleitman vd., 2011, s. 609). Bu çalışmadaki kullanımında da buna paralel olarak bir alegori ortaya konmuştur. Türkan Şoray, Yeşilçam'ın temsili olarak yeni Türk sinemasını üreten “anne” konumundadır. Henüz yeni Türk sinemasını oluşturmaya çabalayan yönetmen ise Şoray'a aşık birey olarak karakterize edilmiştir.