



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

YEŞİLÇAM'DA KURAL DIŞI BİR YILDIZ: SADRİ ALIŞIK

ÖZDEN SEVGİ DİLER

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN PAÇA CENGİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, OCAK, 2020

YEŞİLÇAM'DA KURAL DIŞI BİR YILDIZ: SADRİ ALIŞIK

ÖZDEN SEVGİ DİLER

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN PAÇA CENGİZ

YÜKSEK LİSANS

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, Ocak, 2020

Ben, ÖZDEN SEVGİ DİLER;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÖZDEN SEVGİ DİLER

13.01.2020 

TARİH VE İMZA

KABUL VE ONAY

ÖZDEN SEVGİ DİLER tarafından hazırlanan **YEŞİLÇAM'DA KURAL DIŞI BİR YILDIZ: SADRİ ALIŞIK** başlıklı bu çalışma **13.01.2020** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Esin Paça Cengiz (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Melis Behlil

Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Canan Balan

İstanbul Şehir Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.



İMZA
Müdür
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
ONAY TARİHİ:

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER DİZİNİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ	1
1. SİNEMADA YILDIZ OLGUSU	5
1.1. META OLARAK YILDIZ.....	5
1.2. İMGE OLARAK YILDIZ.....	8
1.3. ANLATI ARACI OLARAK YILDIZ	9
2. YEŞİLÇAM VE YILDIZ SİSTEMİ	12
2.1. YEŞİLÇAM'I HAZIRLAYAN KOŞULLAR	12
2.2. 1950'LER: ARTİST YARIŞMALARI VE YEŞİLÇAM'IN İLK YILDIZLARI.....	14
2.3. 1960'LAR: YILDIZ FABRİKASI YEŞİLÇAM.....	18
2.4. 1970'LER VE SONRASI: YEŞİLÇAM'IN ÇÖKÜŞÜ.....	26
3. KURAL DIŞI BİR YILDIZ: SADRI ALIŞIK	29
3.1. OYUNCULUK KARIYERİNİN GELİŞİMİ.....	29
3.2. KURAL DIŞI BİR YILDIZ	56
3.2.1. Sadri Alışık Dili.....	77
3.2.2. Seyirciyle İletişim Ve Özdeşleşimsellik.....	82
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	105
EK A	110
ÖZGEÇMİŞ	117

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1 – “Ses Sinema Artisti Yarışması Yıldızlığa Giden En Garantili Yoldur”	16
Görsel 2.2 – Ses, 1962, sayı 17.....	17
Görsel 2.3 – Ses, 1962, sayı 17.....	18
Görsel 2.4	22
Görsel 2.5	23
Görsel 3.1 – Kendini Kurtaran Şehir (Faruk Kenç, 1951)	31
Görsel 3.2 – Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (Sami Ayanoglu, 1952).....	32
Görsel 3.3 – Battal Gazi Geliyor (Sami Ayanoglu, 1955)	32
Görsel 3.4 – Kalpaklılar (Nejat Saydam, 1959)	33
Görsel 3.5 – Düşman Yolları Kesti (Osman F. Seden, 1959)	33
Görsel 3.6 – Yalnızlar Rıhtımı (Lütfi Ö. Akad, 1959).....	34
Görsel 3.7 – Seviştığımız Günler (Halit Refiğ, 1961)	35
Görsel 3.8 – Çalınan Aşk (Ülkü Erakalın, 1963).....	35
Görsel 3.9 – Bomba Gibi Kız (Orhan Aksoy, 1964)	35
Görsel 3.10 – Aşkın Saati Geline (Nejat Saydam, 1962)	36
Görsel 3.11 – Dişi Kurt (Lütfi Ö. Akad, 1960)	36
Görsel 3.12 – Küçük Hanımefendi (Nejat Saydam, 1962).....	38
Görsel 3.13 – Küçük Hanım Avrupa’da (Nejat Saydam, 1962).....	39
Görsel 3.14 – Turist Ömer (Hulki Saner, 1964)	39
Görsel 3.15 – Helal Olsun Ali Abi (Hulki Saner, 1963).....	40
Görsel 3.16 – Ayşecik Çıtı Pıtı Kız (Hulki Saner, 1964).....	41
Görsel 3.17 – Sokakların Kanunu (Aram Gülyüz, 1964).....	43
Görsel 3.18 – Anadolu Çocuğu (Osman F. Seden, 1964).....	43
Görsel 3.19 – Beş Şeker Kız (Mehmet Dinler, 1964).....	43
Görsel 3.20 – Awaara (Raj Kapoor, 1951).....	45
Görsel 3.21 – Avare (Semih Evin, 1964).....	47
Görsel 3.22 – Şaka ile Karışık (Osman F. Seden, 1965).....	49
Görsel 3.23	50
Görsel 3.24 – Acı ile Karışık (Tunç Başaran, 1969).....	53
Görsel 3.25 – Menekşe Gözler (Atıf Yılmaz, 1969).....	53
Görsel 3.26 - Şalvar Bank (Hulki Saner, 1986).....	54
Görsel 3.27 – Yengeç Sepeti (Yavuz Özkan, 1994)	55
Görsel 3.28 – Turist Ömer Dümenciler Kralı (Hulki Saner, 1965)	58
Görsel 3.29 – Sana Layık Değilim (Osman F. Seden, 1965)	59
Görsel 3.30 – Avare Mustafa (Memdur Ün, 1961).....	60
Görsel 3.31 – Fıstık Gibi Maşallah (Hulki Saner, 1964)	61
Görsel 3.32	62
Görsel 3.33	63
Görsel 3.34	64
Görsel 3.35 – Yankesici Kızın Aşk (Türker İnanoğlu, 1965)	65
Görsel 3.36 – Hırsız (Osman F. Seden, 1965).....	65
Görsel 3.37 – Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966).....	66

Görsel 3.38 – Günahkâr Kadın (Ülkü Erakalın, 1966)	66
Görsel 3.39 – Boyacı (Sırrı Gültekin, 1966)	66
Görsel 3.40 – Efkârlıyım Abiler (Türker İnanoğlu, 1966)	67
Görsel 3.41 – Kaderin Cilvesi (Türker İnanoğlu, 1966)	67
Görsel 3.42 – Ağır Suç (Türker İnanoğlu, 1967)	68
Görsel 3.43 – Paydos (Ülkü Erakalın, 1968)	69
Görsel 3.44 – Aynı Yolun Yolcusu (Turgut Demirağ, 1972)	69
Görsel 3.45 – Turist Ömer Uzay Yolunda (Hulki Saner, 1973)	70
Görsel 3.46 – Dertli (Ertem Göreç, 1973)	70
Görsel 3.47 – Atını Seven Kovboy (Aram Gülyüz, 1974)	70
Görsel 3.48	77
Görsel 3.49	83
Görsel 3.50	83
Görsel 3.51	84
Görsel 3.52	85
Görsel 3.53	86
Görsel 3.54	87
Görsel 3.55	87
Görsel 3.56	88
Görsel 3.57	90
Görsel 3.58	90
Görsel 3.59	91
Görsel 3.60 – Kocamın Nişanlısı (Turgut Demirağ, 1965)	92
Görsel 3.61 – Taşkasaplı Necati	93
Görsel 3.62 – Doktor Necati Kayahan	94
Görsel 3.63 – Dümen Basri	95
Görsel 3.64 – James Bond	96

ÖZET

DİLER, ÖZDEN SEVGİ. *YEŞİLÇAM'DA KURAL DIŞI BİR YILDIZ: SADRI ALIŞIK*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu tezde Sadri Alışık'ın 1944'ten 1994'e kadar süren sinema kariyeri incelenmiştir. Sadri Alışık Yeşilçam'ın yıldız sistemi içinde kural dışı bir yıldızdır. Film yapımını ticari kaygıların yönlendirdiği, formüllere ve şablonlara dayalı, tutan filmlerin ve konuların sürekli tekrarlandığı Yeşilçam sinemasında yıldızlar da sürekli kendilerini tekrarlamak durumunda kalmış, belirli rol kalıplarının dışına çıkamamışlardır. Sadri Alışık, kategorik roller oynamaması, farklı film türlerinde farklı karakterleri canlandırabilmesiyle dönemin yıldızlarından ayrılır. Yıldızların seyirciye filmden filme değişmeyecek birtakım özellikler vadetmeleri filmlerin ticari başarısının garantilenmesi için gereklidir. Sadri Alışık, diğer Yeşilçam yıldızlarının aksine seyirciye oynadığı belirli bir karakter tipini ya da film türünü vadetmez. Bunun yerine canlandığı farklı niteliklerdeki karakterlerin hepsinde ortaya çıkan birtakım kişilik özellikleri ve Alışık'ın kendine has performans tarzı onun yıldız kimliğinin değişmez öğeleri olarak karşımıza çıkar.

Anahtar Sözcükler: yıldız, yıldız sistemi, Yeşilçam, Türk sineması, Sadri Alışık

ABSTRACT

DİLER, ÖZDEN SEVGİ. *AN EXCEPTIONAL STAR IN YEŞİLÇAM: SADRI ALIŞIK*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2019.

In this thesis, Sadri Alışık's film career, which lasted from 1944 to 1994, was examined. Sadri Alışık is an exceptional star in Yesilcam cinema's star system. In Yesilcam cinema, which is directed by commercial concerns, based on formulas and templates, and in which commercially successful films repeated constantly, the stars have also had to repeat themselves and could not go beyond certain role patterns. Sadri Alışık differs from the stars of the time in that he does not play categorical roles and can play different characters in different genres. It is necessary for stars to provide the audience with certain features that will not change from film to film, in order to ensure the commercial success of the films. Unlike other Yesilcam stars, Sadri Alışık does not promise a certain character type or film genre to the audience. Instead, a number of personality traits that emerge in all of the different characters he portrays and the unique performance style of Alışık appear as invariant elements of his star identity.

Keywords: star, star system, Yeşilçam, Turkish Cinema, Sadri Alışık

GİRİŞ

Bu tezde, 1944'ten 1994'e dek süren sinema kariyeriyle Türk sinemasının bu yarım asırlık dönemde geçirdiği bütün dönüşümlere tanık olmuş bir oyuncu olan Sadri Alışık'ın oyunculuk kariyerinin ilerleyişi ve yıldız personası¹ incelenecek; Alışık'ın Yeşilçam sinemasının yıldız sistemi içinde bu sistemin kurallarını esnetebilen, kural dışı bir yıldız olduğu iddia edilecektir.

Adını, 1940'ların sonlarından itibaren film şirketlerinin mekânsal olarak yoğunlaşmaya başladığı Beyoğlu'ndaki Yeşilçam Sokak'tan alan Yeşilçam sineması, Türk sinemasının belirli bir dönem aralığındaki hem film üretim sistemini hem de film estetiğini ifade eden bir kavramdır. Yeşilçam, gişeye odaklı bir sinema anlayışını yansıtır. Filmler ticari kaygılarla, seyircilerin beğeni ve taleplerini karşılayacak şekilde çekilir (Ayça 1992; Abisel 1994; Özön 1994a; Kırel 2005; Kuyucak Esen 2010; Arslan 2011; Tunç 2012) Kendi hayran kitlelerini oluşturacak ve onları sinema salonlarına çekecek yıldızlar da böyle ticari bir sinema ortamında büyük öneme sahiptir. Yıldızlar, yapımcılar için belirli bir gişe gelirin garantisidir ancak bunun için yıldızın her zaman seyirci beklentilerini karşılayacak şekilde sunulması gerekir (Wojcik 2004; Kırel 2005; McDonald 2013). Yeşilçam'da da yıldızlar sürekli olarak kendileriyle özdeşleşen kalıp tipleri canlandırmışlardır; belirli rollerin dışına çıkmak onlar için pek mümkün olmamış, personalarını yıkmak isteyen yıldızlar piyasadandan silinme tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır (Özön 1994a; Sarıkartal 2002; Kırel 2005; Akan 2006; Scognamillo 2011a; Tunç 2012; Ayça 2016).

Yeşilçam'ın sıkı kurallarla işleyen yıldız sisteminde Sadri Alışık, kural dışı bir yıldızdır. Burada "kural dışı" ifadesi ile kastedilen, Alışık'ın yıldız sisteminin konvansiyonlarını tamamen yıkması değil; özellikle yıldız sisteminin en güçlü olduğu 1960'lı yıllarda, diğer yıldızların aksine farklı film türlerinde, farklı rol kategorilerinde, farklı niteliklere sahip karakterleri canlandırabilen, yani yıldız sistemin kurallarını esnetebilen, istisnai bir yıldız olmasıdır. Yeşilçam'da hangi oyuncunun hangi rolde oynayacağı genel hatlarıyla bellidir, rol dağılımları seyirciyi şaşırtmaz (Kırel 2005; Scognamillo 2011a, 2011b; Ayça 2016).

¹ Persona kavramı bir yıldızın kendisiyle özdeşleşen rollerini ve kişiliği ifade eder.

Fakat Sadri Alışık için durum farklıdır. Onu bir sinema yıldızı konumuna çıkaran Turist Ömer rolüyle hafızalara kazınmış ve bir nevi onunla özdeşleşmiş olsa da tek bir tip ile sınırlanamaz ve personasını tanımlamak zordur. Bu tezde Alışık'ın Yeşilçam sinemasında başka bir oyuncuda görmemizin mümkün olmadığı geniş rol yelpazesine değinilecek ve onun muğlak personasını tanımlayabilmenin yolları aranacaktır.

Sadri Alışık ile ilgili daha önce yapılmış kapsamlı çalışmaların sayısı oldukça azdır. Kurtuluş Özyazıcı tarafından derlenen *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* (2006) kitabı hem Alışık'ın ailesi ve dostlarının onunla ilgili anılarından hem de oyuncu kimliği, rolleri ve performansı ile ilgili kısa çözümlerden oluşur. Akademik bir inceleme olmamakla beraber, Kubilay Çelik'in Sadri Alışık ile gerçekleştirdiği röportajlardan oluşan *Şaka ile Karışık Sadri Alışık* (1992)² kitabı Alışık'ın yaşam öyküsünü ve sinema kariyerini doğrudan ondan dinlememizi sağlaması açısından önemlidir ve bu tezde Sadri Alışık'ın hayatına dair detaylar anlatılırken başvurulan başlıca kaynaktır. Bircan Usallı Silan ve Burçak Evren tarafından Datça Altın Badem Film ve Kültür Festivali için hazırlanan *Sadri Alışık* (2012) adlı anı kitabı da Alışık'ın hayatına dair anekdotlar ve söyleşiler içermesi açısından değerlidir. Bunların yanı sıra Nilgün Kara'nın *Türk Sinemasında Erkek Yıldız Olgusu* (2008) başlıklı yüksek lisans tezi Yeşilçam'da erkek yıldız olgusunu Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Ediz Hun ve Tarık Akan örnekleri üzerinden ele alır ve Sadri Alışık'ın bu yıldızlardan farklı olduğunu iddia ederek bu iddiayı Alışık'ın dört filmi üzerinden temellendirmeye çalışır. Ancak yalnızca dört film üzerinden ilerlemesi bu çalışmayı yetersiz kılar. Ayris Alptekin'in *Turist Ömer: Yeşilçam'da Bir Müphem* (2017) başlıklı yüksek lisans tezi ve video çalışması Turist Ömer'e odaklanmasına rağmen, Turist Ömer üzerinden Sadri Alışık'ın muğlak personasına dair bir okuma sunması açısından önemlidir. Alptekin, Turist Ömer'in sınıflandırılmaz pek çok özelliği aynı anda barındırarak çok katmanlı bir Yeşilçam karakteri olmasının arkasındaki en önemli sebeplerden birinin Sadri Alışık'ın personası olduğunu belirtir. Bu tezde, bu önerme genişletilecek ve Sadri Alışık'ın tek bir kategoriye sokulamayacak olan personası değerlendirilecektir. Bu tezin Türk sinemasında yıldız çalışmaları alanına (Dorsay 1988, 2004; Özgüç 1988, 2005, 2008; Büker&Uluyağcı 1993; Sarıkartal 2002; Uluyağcı 2002;

² Aynı kitabın ikinci baskısı *Sadri Alışık Veda Değil Merhabadır* adıyla yayımlanmıştır (Beda Yayıncılık, 2005)

Büker 2003; Doğan 2004; Scognamillo 2005; Sunal 2005; Pösteki 2007, 2009; Yaraman 2009; Çekirge 2014; Taydaş 2015) bir katkı sunması amaçlanmaktadır.

Sinemada Yıldız Olgusu başlıklı birinci bölümde, Sadri Alışık'ın kural dışı bir yıldız olduğu iddiasını savunabilmek ve Yeşilçam'ın yıldız sistemini anlatabilmek için bir zemin oluşturmak amacıyla sinemada yıldız olgusu ele alınacaktır. Öncelikle, yıldızların sinema endüstrilerindeki ekonomik önemine değinilecek, yıldız sistemini bir yöntem haline getiren ve diğer popüler film endüstrileri gibi Yeşilçam'a da bir model teşkil eden Hollywood stüdyo döneminin yıldızları nasıl yarattığı ve şablon tipler haline getirdiği kısaca anlatılacaktır. Daha sonra yıldız çalışmaları alanında çığır açıcı olan Richard Dyer'in ortaya attığı "yıldız imgesi" kavramı ve yıldızların çok katmanlı metinlerarası yapısı incelenecektir. Yıldızlar hem sürekli aynı rolleri oynayarak hem de herkesçe bilinen ekran dışı yaşantılarıyla filmlere kendi anlamlarını taşırlar. Yıldızların filmlerin anlam yaratma süreçlerine katkı sunan anlatı araçları haline gelmesi incelenerek bu bölüm tamamlanacaktır.

Yeşilçam ve Yıldız Sistemi başlıklı ikinci bölümde, Sadri Alışık'ın yıldızlığını tartışabilmek için gerekli bağlamı oluşturmak amacıyla Yeşilçam sineması ele alınacaktır. 1960'lar Yeşilçam'ın altın yıllarıdır, yıldız sistemi de bu yıllarda doruğuna ulaşır (Kırel 2005; Arslan 2011; Tunç 2012). Sadri Alışık da yıldızlığa 1960'larda yükselir ve kariyerinin en görkemli günlerini bu yıllarda yaşar. Dolayısıyla bu tezin odak noktası 1960'lı yıllardır. Ancak Yeşilçam sinemasının nasıl ortaya çıktığını görmek ve Sadri Alışık ilk filminde oynadığında nasıl bir sinema ortamı olduğunu kısaca ortaya koymak için bu bölümde öncelikle 1940'lı yıllardan başlayarak Yeşilçam'ı hazırlayan siyasi, toplumsal ve ekonomik koşullara değinilecek, ardından 1950'li yılların sinema ortamı ve Yeşilçam'ın bu dönemden itibaren başlıca yıldız yaratma yöntemi olan artist yarışmaları anlatılacaktır. 1960'lı yıllarda yıldız sisteminin nasıl güçlü bir şekilde işlediği, bu dönemdeki seyirci-sinema ilişkisi ve Yeşilçam'ın seyircinin isteklerine göre film üretilen bir sinema olmasına yol açan ekonomik yapısı üzerinden ortaya koyulacaktır. Sadri Alışık'ın kariyerinin 1994'te sonlaması dolayısıyla Yeşilçam'ın yalnızca altın çağına değil, sektörün 1970'lerin ortalarından itibaren girdiği ekonomik kriz dönemine ve Yeşilçam'ın bununla baş etme yollarına da değinilecek, bu yıllarda yıldız sisteminin nasıl devam ettiği anlatılacak ve bu bölüm 1990'lı yıllarda noktalanacaktır.

Kural Dışı Bir Yıldız: Sadri Alışık başlıklı son bölümde ise bu tezin temel iddiası, Sadri Alışık'ın kural dışı yıldızlığı tartışılacaktır. Bunun için öncelikle Sadri Alışık'ın oyunculuk kariyerinin ilerleyişi; tiyatro geçmişi, sinema kariyerinin başlaması, dönemseller olarak hangi tür filmlerde ve ne tarz rollerde oynadığı, nasıl yıldız olduğu, Yeşilçam sinemasının geçirdiği değişikliklerin ve furyaların Alışık'ın kariyerini nasıl etkilediği anlatılacaktır. Bölümün devamında Sadri Alışık'ın kural dışılığı tartışılacaktır. Alışık'ın diğer Yeşilçam yıldızlarından farkı hem oynadığı filmlere hem de bu filmlerin yer aldığı bağlama yani Yeşilçam sinemasının genel özelliklerine bakılarak ortaya konacaktır. Alışık'ın Yeşilçam'ın yıldızları arasındaki kendine özgü konumu açıklandıktan sonra, diğer yıldızların aksine sürekli oynadığı ve üstüne yapışan tek bir tip ile tarif edilemeyecek olan muğlak personası, canlandığı farklı niteliklerdeki karakterlerde ortaya çıkan birtakım ortak özellikler ve performansı üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır.

1. SİNEMADA YILDIZ OLGUSU

Bu bölümde, Sadri Alışık'ın kural dışı bir yıldız olduğu iddiasını tartışabilmek için bir zemin oluşturma amacıyla, genel hatlarıyla sinemada yıldız olgusu ele alınacaktır. Bu bölümün, *Yeşilçam ve Yıldız Sistemi* bölümü için de bir arka plan oluşturması amaçlanmaktadır. Yıldız kavramı sinemanın sembolik, ekonomik, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla bağlantılı geniş bir araştırma konusudur. Ancak bu bölümde yıldızlar, tezin devamında değinilecek konularla ilintili olarak yalnızca belirli açılardan değerlendirilecektir. *Meta Olarak Yıldız* alt başlığında, yıldızların sinema endüstrilerindeki ekonomik önemi, *İmge Olarak Yıldız* alt başlığında ise “yıldız imgesi” kavramı ve yıldızların metinlerarası yapısı kısaca anlatılacaktır. Her iki bölümle de ilgili olan *Anlatı Aracı Olarak Yıldız* alt başlığında ise yıldızların filmlerin anlam yaratma sürecindeki işlevine değinilecektir.

1.1. META OLARAK YILDIZ

Perdede devleşen çarpıcı görünüşleri ve filmlerin dışına taşan görkemli yaşamları ile kitleleri peşlerinden sürükleyen modern çağ ikonları olan yıldızlar hem seyirciler hem de sinema endüstrileri açısından kıymetli varlıklardır. Yıldız kavramı, doğası gereği büyüleyici bir görünümü ve çekiciliği işaret eder. Bir yıldızın neden yıldız olduğunu, onun çekim gücünü neyin oluşturduğunu kesin olarak tespit etmek zordur. Yine de zaman içinde değişime tabi olsa ve kültürel olarak farklılık gösterebilse de karizma, güzellik, yakışıklılık, güzel bir ses tonu, çekici bir beden ve etkileyici bir stil gibi özelliklerin bir oyuncunun yıldız olmasında etkili olduğu genel olarak kabul edilir (Shingler 2012: 65-66). Bu özelliklere sahip olmadan zirveye yükselen yıldızlar da olabilir (örneğin komedi yıldızları) fakat istisnalar kaideyi bozamaz. Yıldızların varlığı onların film performanslarını aşar, bu nedenle yıldızlık oyunculuk yeteneğine bağlı değildir. Çok yetenekli her oyuncu yıldız olamayacağı gibi bütün yıldızlar da çok yetenekli değildir (Dyer 1998: 16). Fiziksel özellikler her zaman oyunculuk kapasitesinden önce gelir.

Yıldızlar genel olarak güzel, yakışıklı, çekici ve karizmatik insanlardır ancak yıldızın “tanrı vergisi” özellikleri sayesinde yıldızlaştığı inancı, sinema endüstrilerinin o yıldızın yaratılmasında ve pazarlanmasında oynadığı önemli rolün göz ardı edilmesine yol

açabilir. Yıldız, sinema ve medya endüstrilerinin bir dizi organize eyleminin sonucunda ortaya çıkan endüstriyel bir üründür (McDonald 2013: 14). Yıldız sistemi, tarihsel bağlamda ilk olarak İtalyan sessiz sinemasında ortaya çıksa da Hollywood tarafından geliştirilir, bir yöntem haline getirilir ve doruğuna ulaşır (Özgüç 1988: 9). Hollywood yıldız sistemi, üretim-dağıtım-gösterim ayaklarının hepsini tek elden yöneterek endüstrinin ekonomik kontrolünü sağlayan beş büyük stüdyonun pazara egemen olduğu, 1920'lerden 1950'lere kadar süren Hollywood stüdyo döneminde bu stüdyoların kontrolü altında gelişir (McDonald 2000: 39). Bu dönemde stüdyoların bünyelerinde yeni yetenekler bulmak, onlara ilgi çekici kimlikler inşa etmek ve onları oyunculuk, müzik, dans, görgü kuralları gibi derslerle kitlelerin gönlünü fethedecek yıldızlar haline getirmekle görevli departmanlar kurulur. Yıldızlar stüdyolara bağlı çalışanlardır ve stüdyo yıldızın kimliğini yönetme ve pazarlama hakkına sahiptir (McDonald 2000: 42-43). Harris, yıldız sisteminin yıldızın bütün film rollerine sızan belirli bir kişilik ile tanınmasına ve kabul edilmesine dayandığını belirtir, bu nedenle stüdyo tarafından yıldızın yaratılan kimlik ve yıldızın oynadığı film rollerinin birbiriyle tutarlı olması için çalışılmıştır (1991: 41). Ayrıca stüdyolar, yıldızları ve kendilerine bağlı bulunan diğer oyuncuları sürekli benzer rollerde oynatarak seyircinin devamlılık ve tutarlılık beklentisini tatmin ederler (Luzon-Aguado 2008:11).

Kırel'e göre Yeşilçam, Hollywood stüdyo döneminin gelişmemiş bir taklididir. Her iki sinemada da başlıca amaç kâr elde etmektir ve risk almama politikası vardır; ancak bunun için yıllık planlamalar yapan ve sistemli bir şekilde çalışan Hollywood'un aksine, tezin ikinci bölümünde görüleceği gibi, Yeşilçam bilinçli ve programlı değildir (2005: 66). Yıldız yaratımı Hollywood stüdyo dönemi kadar sistematik değildir ama Yeşilçam da yıldızlarını sürekli benzer rollerde oynatarak onları kalıp tipler haline getirmiştir. Çünkü yıldızın pazarlanabilir bir meta haline gelmesi için tiplleşmesi gerekir (Wojcik 2004: 176). Seyircileri sinema salonlarına çekme gücü olduğu düşünülen yıldızlar, film yapımına harcanan giderlerin gişede geri dönmesini sağlayacak bir garanti yöntemi olarak değerlendirilirler, yüksek maliyetli ve yüksek riskli bir iş alanı olan film yapımının ticari risklerini en aza indirmek ve kâr elde etmek için kullanılırlar (McDonald 2000: 5). Fakat yıldızın kâr için kullanılması onun her zaman seyirci beklentilerini karşılayacak şekilde sunulmasını gerektirir (Kırel 2005: 79). Bu nedenle yıldızlar belirli rol kalıplarının dışına

çıkamazlar ve sürekli aynı kişiyi canlandırdıklarından belirli bir kişilik ile özdeşleştirilirler.

Bir yıldızdan bahsettiğimizde aslında o yıldızın gerçek bir insan olarak varlığından değil, bir personadan söz ederiz. Latince “maske” anlamına gelen persona kavramı bir yıldızın kendisiyle özdeşleşen bir kişiliği ve rolleri ifade eder (*Film Terms Glossary*, 2019). Örneğin Yeşilçam yıldızlarından Belgin Doruk ağır başlı ve evcimen rolleriyle “küçük hanımefendi”; Filiz Akın sarışın, Avrupai görünümüyle ve buna uygun olarak oynadığı rollerle “kolejli zengin kız”dır. Bu anlamda yıldızın personası onun gerçek kişiliğini ya da herhangi bir filmdeki rolünü aşan ayrı bir kişilik haline gelir (Schatz 1981: 24). Bu kişiliğin yıldızın oynadığı her rolde görünür olması yıldız sisteminin devamı için gereklidir (Harris 1991: 41). Yani yıldızın canlandığı her karakter personasını pekiştirmelidir. Yıldız personası, film türleri ile de yakından ilişkilidir. Shatz, bu ilişkiyi örneklemek için John Wayne ve Ginger Rogers arasında bir öpüşme hayal etmenin imkansızlığına dikkat çeker. Western ile özdeşleşmiş Wayne ve müzikal ile özdeşleşmiş Rogers, bu türlerin ikonu haline gelmiştir ve onları bu türlerin dışında hayal etmek bile zordur (1981: 10). Bu anlamda, McDonald’ın belirttiği gibi, film türleri yıldızın kullanıldığı bağlama bir sınır getirerek tutarlı bir persona oluşturulmasında önemli bir rol oynarlar (2000: 96).

Yıldızlar filmlerde sürekli aynı kişiyi oynadıkları için genellikle eleştirilirler ve iyi oyuncular olarak değerlendirilmezler. Ancak onlara yöneltilen bu eleştiri esasında yıldız performansının amacıdır, yıldız her zaman kendisinden bekleneni verdiği sürece değerlidir (McDonald 2013: 46). Yıldızın değişmesi, filmde seyircinin onu görmeyi beklediği halinden farklı bir görünümle yer alması ticari riskleri beraberinde getirir (Wojcik 2004: 176). Bu durum aynı zamanda yıldızın popülaritesinin devamı için de bir risktir.

Yıldızların kâr için kullanılması yalnızca özdeşleştikleri kişiliğin tekrarına değil, farklılığına da bağlıdır. Her yıldız diğerlerinden farklı olduğu sürece değerlidir. Filmler, yıldızların hem farklılıkları hem de seyirciye sunduğu tutarlılıklar üzerinden pazarlanır. Bu açıdan, belirli bir film deneyimini satmak amacıyla kullanılan semboller olarak yıldızlar markalara benzerler. Tıpkı bir marka gibi seyirciye pazardaki diğer ürünlerden

farklılık (yıldızlardan ve filmlerden) ve kendi içinde bir devamlılık güvencesi sunarlar (McDonald 2013: 46). Yıldızın markalaşmış kişiliği yani personası sayesinde onun filmine giden bir seyirci nasıl bir film izleyeceğini büyük ölçüde bilir.

Yıldızlar hem çekici kişilikleri hem de markalaşarak seyirciye vadettikleri tutarlılık sayesinde seyircileri sinema salonlarına çekme, filmi sattırma gücüne sahiptir ve bu nedenle ticari sinemaların olmazsa olmaz ögesidir. Ancak, sinema endüstrilerinin karşımıza bir meta olarak çıkardığı yıldızı onu tüketecek olan seyirciden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bir yıldızın ticari kapasitesi her şeyden önce geniş kitleler tarafından sevilmesine bağlıdır. Alberoni'ye göre, yıldız sistemi hiçbir zaman yıldız yaratmaz, sadece seçim için bir aday sunar (aktaran Dyer 1998: 19). Bir yıldız aday olarak sunulan fakat yıldızlığa yükselemeyen oyuncular olabileceği gibi, sistemin öngörmediği ancak seyirci tarafından beğenildiği ve talep gördüğü için yıldızlaşan oyuncular da olabilir. Tezin ikinci bölümünde üstünde durulacağı gibi, seyircinin film üretimine doğrudan etkisinin olduğu Yeşilçam sinemasında bir oyuncunun yıldız olabilmesinde en büyük etken seyircinin onu sevmesi ve filmlerini talep etmesidir.

1.2. İMGE OLARAK YILDIZ

Yıldızlarla ilgili akademik çalışmalar 1970'lerin sonlarında yapılmaya başlanmıştır. Shingler, yıldız çalışmaları alanındaki temel yaklaşımların ve önemli gelişmelerin bir derlemesini sunduğu *Star Studies: A Critical Guide* kitabında bu alandaki elle tutulur çalışmaların Richard Dyer'ın *Stars* (1979) kitabı ile başladığını belirtir (2012: 10). Dyer'ın yıldızların analizinde göstergebilim ile sosyolojiyi bir araya getiren yaklaşımı çığır açıcı olur ve yıldızların sadece hayranlık uyandıran büyüleyici insanlar değil aynı zamanda kültürel bir simge olduğunu ve filmlerin anlam yaratma süreçlerine katkıda bulunan anlatım araçları olduğunu ortaya koyar.

Bu yaklaşımın temelinde yıldız imgesi kavramı vardır. Dyer, "imge" diyerek yalnızca görsel bir sembolü değil; görsel, işitsel ve sözel sembollerin karmaşık gruplaşmasını kastettiğini belirtir (1998: 34). Yıldız imgesi, yıldızın sadece filmlerde canlandırdığı karakterlerin toplamından değil yıldızın diğer medya araçlarındaki bütün görünüşlerinden, hakkında çıkan haberlerden, röportajlardan, tanıtım ve reklam

çalışmalarından, katıldığı halka açık etkinliklerden ve ayrıca yıldız hakkındaki yorum ve eleştirilerden oluşur (Dyer 1998: 60; 2004: 2). Bu anlamda yıldızın gerçek bir insan olması yıldız çalışmalarının alanı değildir. Yıldız sadece metinler aracılığıyla erişilebilir ve anlaşılabilir olduğundan yıldızın kendisi de tek başına analiz edilebilecek bir metin haline gelir (Watson 2012: 169). Yıldız imgesinin karmaşık ve çok katmanlı yapısı seyircilerin ya da eleştirmenlerin sosyal ve kültürel geçmişine, yıldız hakkındaki bilgisine ve yıldızın tüketildiği bağlama bağlı olarak değişik okumalara izin verir. Yani yıldız imgesinin anlamı içkin değildir, seyirci ve yıldız imgesini oluşturan metinler arasındaki karşılıklı etkileşimde üretilir (McDonald 2000: 7).

Yıldız çalışmaları alanında persona kavramı da genellikle yıldız imgesi kavramı gibi yıldızın film rollerinin dışındaki görünümünü kapsayacak şekilde kullanılır. Fakat bu tezde persona kavramı bir önceki başlıkta bahsedildiği gibi yıldızın tekrarlı bir şekilde oynadığı film rollerinin üstüne yapışmasıyla oluşan, o yıldızdan bahsedildiğinde akla gelen kişilik olarak kullanılacaktır. Sadri Alışık'ın yıldızlığını tartışmak için persona kavramı tercih edilmiştir çünkü değerlendirme Alışık'ın film rolleri üzerinden yapılacaktır ve film dışı materyaller onun imgesinin yansımaları olarak değil yalnızca kariyerinin ilerleyişindeki önemli bazı noktaların basında nasıl yer bulunduğunu örneklemek ve anlatılanları desteklemek için kullanılacaktır.

1.3. ANLATI ARACI OLARAK YILDIZ

Yıldızlar, filmlerde canlandırdıkları karakterlerin hikayedeki işlevinden bağımsız olarak doğrudan kendi varlıklarıyla da bir anlam ifade ederler. Seyircilerin filmdeki bir karakterin arzuları, seçimleri, yüzleşmeleri ve onun kurmaca hayatıyla ilgili oluşturduğu fikirler büyük oranda o karakteri canlandıran aktörün performansına dayanır. Ancak bu aktör, belirli bir kişilik ya da film türü ile özdeşleştirilmiş ve varlığı yalnızca filmlerdeki performansına dayanmayan, basına yansıyan özel hayatı ile de halka mal olmuş bir yıldızsa seyircinin karakterle ilgili fikirleri o yıldızla ilgili halihazırda sahip olduğu bilgiye göre de şekillenir (Drake 2006: 86; Baron 2007: 14). Yıldızın filme taşıdığı anlam, bazı durumlarda daha önceki filmlerinden ve karakterlerinden yani personasından daha fazla etkilenirken; bazı durumlarda da popüler basındaki görünümünden yani ekran dışı

imgesinden daha fazla etkilenir. Yıldızların kendi metinlerarası bağlantılarını filme taşımaları, filmlere ekonomik bir anlatı kurma imkânı sağlar (Drake 2006: 88).

Bir yıldızın bir filmdeki performansını izlerken yalnızca hikâyede belirli işlevleri olan kurmaca karakteri değil, yıldızın kendisini de izleriz. Yıldızın varlığı her zaman hikayedeki karakterin varlığından baskındır ve kendisiyle ilgili uyuşmaları bir kenara bırakıp canlandırdığı karaktere tamamen bürünen yani rolünün içinde kaybolan yıldızlar, yıldız olarak kalamazlar (Wojcik 2004: 174). Diğer aktörlerin performanslarının aksine, seyirciler, yıldızın performansını hikayedeki karakterin değil yıldızın kendi niteliklerini açığa çıkaran bir olgu olarak değerlendirirler (Baron 2007: 14). Bu durumda, yıldızın filmde canlandırdığı karakter ile personası/imesi uyum içinde olursa, karakterin daha gerçekçi ve inandırıcı olduğu düşünülür. Fakat yıldızlar zaman zaman imgelerinin yalnızca belirli bir kısmını yansıtan ya da imgeleriyle tamamen zıt rollerde de oynayabilirler (Dyer 1998: 127-129).

Yıldızın imgesinin/personasının canlandırdığı karakterle tamamen örtüşmesi özellikle o yıldız için yazılan filmlerde karşımıza çıkar (Dyer 1998: 129). Hollywood tarafından üretilen bir terim olan “yıldız aracı” (star vehicle) belirli bir yıldız için yazılan, o yıldızın popülaritesinden faydalanmak için tasarlanan filmleri ifade eder. Bir yıldız aracı mutlaka (1) yıldızla özdeşleşmiş bir tip, (2) yıldızla özdeşleşmiş bir durum, ortam ya da film türü ve (3) yıldızın kendi yeteneğini ya da kendisiyle özdeşleşen bir performansı sergilemesi için fırsat sunmalı diyen Dyer’a göre bu filmler birer film türü olarak değerlendirilebilirler (1998: 62). Ancak Britton, belirli bir film türünün varlığının yıldız aracı için ön koşul olduğuna dikkat çekerek yıldız aracı filmlerinin yalnızca bilinen film türlerinin alt kümesi olabileceğini söyler (1991: 201). Bir film türüyle özdeşleşmiş bir yıldızın başka bir film türüne geçiş yapması ve personasını o türün konvansiyonları içinde devam ettirmesi zordur. Bu nedenle türsel konvansiyonlar bir filmin bir yıldız için başarılı bir araç olmasını sağlayabildiği gibi engelleyebilir de. Örneğin romantik komedi türü ile özdeşleşmiş bir yıldız bir gerilim filminde ne kadar iyi performans gösterirse gösterebilir başarılı kabul edilmeyebilir, üstelik başka bir tür ile özdeşleşen bu oyuncunun varlığı filmin başarısını da aşağıya çekebilir. Bu durum, doğrudan yıldızın filme taşıdığı metinlerarası anlam ile ilgilidir. Bunun yanı sıra, farklı film türleri benzer temaları

sunabileceğinden yani türler birbirlerinden tamamen ayrı kategoriler olmadığından, bir yıldızın birden fazla film türüyle de özdeşleşebileceği unutulmamalıdır.

Yıldızlara dünyanın her yerinde rastlanabilir, yıldız olgusu evrenseldir ama Türkiye’de bir oyuncunun sinema yıldızına dönüşmesi ülkenin kendine özgü koşullarına bağlıdır (Büker&Uluyağcı 1993: 16). Bu nedenle Sadri Alışık’ın yıldızlığını ve personasını değerlendirmeden önce Yeşilçam sinemasının özelliklerini ortaya koymak, Yeşilçam’ın yıldızlarının nasıl ortaya çıktığını ve kullanıldığını incelemek gereklidir.



2. YEŞİLÇAM VE YILDIZ SİSTEMİ

Sadri Alışık'ın Yeşilçam'da kural dışı bir yıldız olduğunu, Yeşilçam'ın yıldız sisteminin işleyişini anlatmadan ortaya koymak mümkün değildir. Bu nedenle bu bölümde Yeşilçam'ın yıldız sistemi ve bu sistemin arkasındaki ekonomik yapı anlatılacaktır. Öncelikle *Yeşilçam'ı Hazırlayan Koşullar* alt başlığında Yeşilçam sinemasının ortaya çıkmasını sağlayan ekonomik ve siyasi koşullara kısaca değinilecek, daha sonra *1950'ler: Artist Yarışmaları ve Yeşilçam'ın İlk Yıldızları* bölümünde Yeşilçam'ın 1950'lerin başından itibaren başlıca yıldız yaratma yöntemi olan artist yarışmaları ve bu yarışmalardan çıkan yıldızların filmlerin pazarlanması için nasıl kullanıldığı örnekler üzerinden gösterilecektir. Sadri Alışık, yıldızlığa 1960'larda yükselir. 1960'lar aynı zamanda üretim-dağıtım-gösterim gücü açısından Yeşilçam'ın da altın yıllarıdır (Tunç 2012: 110). Dolayısıyla hem Sadri Alışık'ın hem de Yeşilçam'ın altın çağı olması açısından 1960'lar bu tez için önemli bir dönemdir. *1960'lar: Yıldız Fabrikası Yeşilçam* başlığı altında Yeşilçam'ın ekonomik işleyişi, seyirci ve sinema ilişkisi, yıldızların film yapımındaki belirleyici gücü ve yıldız sisteminin yıldızları nasıl kalıp tipler haline getirdiği anlatılacaktır. 1960'ların görkemli Yeşilçam günleri, 1970'lerde ülkede yaşanan siyasi olayların da etkisiyle pırıltısını yitirmeye başlar, sektör ekonomik bir krize sürüklenir. 1980'lerde ise bu krizin daha da büyüdüğünü ve popüler filmlerin daha çok video formatında üretildiğini görürüz. Sadri Alışık'ın kariyerinin bu yıllarda da devam etmesi dolayısıyla *1970'ler ve Sonrası: Yeşilçam'ın Çöküşü* alt başlığında Yeşilçam'ın 1970'lerde ve 1980'lerde yaşadığı ekonomik kriz ve bununla baş etme yöntemleri ele alınacaktır. Sadri Alışık'ın oynadığı son filmin 1994 yapımı *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan) olması nedeniyle bu bölüm 1990'lı yıllarda sonlandırılacaktır.

2.1. YEŞİLÇAM'I HAZIRLAYAN KOŞULLAR

Yeşilçam'ın kalıplaşmış hikayelerini bir mitoloji, yıldız oyuncularını da bu mitolojinin tanrı ve tanrıçaları olarak ele alan Scognamillo'ya göre, bu "sinemasal olimpos"un ilk tanrıçası Cahide Sonku'dur (2011b: 299). *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934) filmiyle oldukça beğenilen Sonku, dönemin magazin basınının da yardımıyla yıldızlaştırılır ve bu filmde kullandığı eşarbin reklam konusu yapılarak satışa sunulması

sinemamızın ilk sinema-reklam ilişkisi olarak değerlendirilebilir (Kuyucak Esen 2010: 31). Ancak Türk sinemasının bu döneminde yerli film üretimi çok azdır, sinema henüz sektörleşmemiştir. Dolayısıyla bir yıldız sisteminden de bahsedilemez, çünkü yıldız sistemi yıldızın belirli bir standartta üretimine ve tüketimine dayanır (Yüksel 2000: 56). Türk sinemasının sistematik olarak yıldız ürettiği ve bu yıldızları filmlerin başlıca pazarlama aracı olarak kullandığı yıldız sistemi ancak yerli film üretiminin arttığı ve sinemanın ticari bir boyut kazandığı Yeşilçam dönemi ile ortaya çıkar.

Türkiye’de sinema 1940’ların sonlarına kadar temel olarak ithal filmlerin tüketimine dayanır. Fransız, Alman, İngiliz film şirketlerinin yanı sıra büyük Hollywood şirketleri de 1930’lardan itibaren pazarda yerini almıştır (Arslan 2011: 42). İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa yolları kapanınca, ülkeye Kahire üzerinden getirilen Hollywood filmleriyle birlikte Mısır filmleri de gelmeye başlar. Melodramatik öğelerle duygulara seslenen, şarkılarla bezeli Mısır filmleri halk tarafından çok sevilir, bazı filmler aylarca gösterimde kalır (Kuyucak Esen 2010: 40). Arslan, bu filmlerin Beyoğlu’nun kozmopolit ve elit sinema salonlarında değil şehrin çeperlerinde giderek yaygınlaşan sinema salonlarında daha popüler olduğuna dikkat çeker (2011: 25). Gürata da Mısır filmlerinin Batı sinemasının hitap etmediği seyircilere sinemaya gitme alışkanlığı kazandırdığını belirtir (2000: 186). 1940’ların sonunda ithal filmler azalmaya başlar ve yerli film üretimi artar. Bunun en önemli sebebi 1948’de yapılan vergi indirimiyle sinema biletlerinden alınan verginin yerli filmlerde %25, yabancı filmlerde %70 olarak belirlenmesi ve yerli film yapımının kârlı hale geçmesidir (Kirel 2005: 56). Film üretiminin hızlanmasıyla birlikte halkın sevdiği ve benimsediği şarkılı melodramlar taklit edilmeye başlanır ve böylece Yeşilçam’ın film dili de oluşmaya başlar (Kuyucak Esen 2010: 40; Tunç 2012: 68). Mısır melodramlarının halkta sinemaya gitme alışkanlığı doğurması ve 1948’deki vergi indirimiyle sinemanın kâr getiren bir iş kolu haline gelmesi Yeşilçam’ın hem anlatı hem de üretim anlamında temellerini atmıştır.

1950’lerin başında ülkenin siyasi yapısında büyük bir değişim yaşanır. 1946’da çok partili sisteme geçilmesinin ardından, 1950 genel seçimlerinde Demokrat Parti iktidara gelir. Ayça’ya göre Yeşilçam dönemi ile DP’nin iktidara gelme süreci arasında konjoktürel bir koşutluk vardır (1992: 120). Siyasette popülizm döneminin başlaması, ekonomi politikalarının değişmesi ve özel girişimin desteklenmesi, köyden kente göçün artması,

karayolu ulaşım ağının genişlemesi Yeşilçam'ın gelişimini etkiler. Yeni açılan karayolları ile filmler Anadolu'nun en uzak köşelerinde bile kolaylıkla ulaşılabilir hale gelir. Köyden kente göçün artmasıyla kentlerdeki seyirci kitlesi artar ve homojen yapısını kaybeder.

Devletçi ekonomiden özel girişime yönelen DP'nin ekonomi politikasında kapitalizmin pazar yasaları işlemeye başlar. Yeterli sermaye birikimi olmayan yeni özel girişimciler satan mal, satma garantisi olan mal üretmek zorundadırlar. Bu kural sinema alanında da böyle olur. Filmler için yatırılan sermayenin kısa sürede geri dönmesi, kâra geçmesi beklendiği için, filmlerin hemen geniş seyirciye ulaşması amaçlanır. İsteğe göre mal (film) üretilir, talep arzı belirler, yönlendirir. (Ayça 1992: 121)

Talebe göre film üretilmesi bu erken dönemde başlayarak Yeşilçam'a hâkim olur. 1960'lara gelindiğinde seyircinin beğenisi ve istekleri, filmlerin dağıtımından sorumlu bölge işletmecileri aracılığıyla yapımcılara iletilecek ve seyirci filmlerin içeriğini belirleyen en önemli kriter olacaktır.

2.2. 1950'LER: ARTİST YARIŞMALARI VE YEŞİLÇAM'IN İLK YILDIZLARI

1948 vergi indirimiyle sinemanın hızlı kâr getiren bir iş alanı haline gelmesi birçok sermaye sahibinin bu alana yönelmesine neden olur. 1950'lerde Yeşilçam Sokağı'nda birbiri ardına yeni yapımevleri açılır, yerli film sayısı hızla artar. Özön'e göre bu durum "gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine" neden olur, ekonomideki enflasyoncu tutum sinemada da "film enflasyonu" kendisini gösterir. Sinemacı yetiştirme konusu ele alınmaz, sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetişir, filmler el yordamıyla üretilir (1995a: 31). Bu dönemde sinema hevesli herkesin katılabileceği bir deneme yanılma alanıdır, "günü kurtarma, filmi kotarma" anlayışıyla hareket edilir. Temel hedef olabildiğince çok izleyiciyi sinemaya çekmek olduğundan filmlerin içine erkekler için dansöz sahneleri, çocuklar için komik hallere düşen aşçı ya da uşak sahneleri, dindarlar için uzun ezan ve dua sahneleri, genç kızlar için platonik aşk sahneleri birbiri ardına eklenir (Kuyucak Esen 2010: 61). Böylece Yeşilçam filmlerinin klişeleri de bu dönemde yerleşmeye başlar.

1950'lerde yüzünü Amerika'ya dönen bir Türkiye vardır, magazinsel söylem ve tüketim kültürü yaygınlaşır. Sinema da bu kültürün yeniden üretimini sağlar. Seyircilerin perdede gördükleriyle özdeşleşmesini sağlayacak varlıklı yaşam biçimleri, güzel, sağlıklı ve şık

insan tipleri bu dönemde perdelerden salonlara saçılır (Kuyucak Esen 2010: 60-61). Seyirciyi sinema salonlarına çekecek yıldızların yaratılması da bu döneme denk düşer.

1950'lere kadar sinema oyuncularının çoğu tiyatro kökenlidir. 1930'larda filmlerin oyuncu kadroları, bu dönemde film çeken tek yönetmen olan Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Şehir Tiyatrosu oyuncularından oluşturulur. 1940'lardan itibaren, Faruk Kenç gibi yeni yönetmenler Şehir Tiyatrosu kadrosunun dışında, yeni oyuncular aramaya başlarlar; fakat bu dönemin oyuncuları da yine çoğunlukla tiyatrodan gelir. Faruk Kenç'in *Günahsızlar* (1944) filminde başrol oynattığı Sadri Alışık, sinemanın bu yeni oyuncularının ilklerindedir (Özön 2013: 130, 199). 1948'den itibaren film yapımının artmasıyla birlikte yeni sinemacılara tiyatro kökenli oyuncular yetmemeye başlar. Sinemanın ticari işleyişi içinde artık kitleleri büyüleyecek güzel kadınlara ve yakışıklı erkeklere ihtiyaç vardır, bu nedenle oyunculuk yeteneği ve eğitim geri planda kalır, karizma öne çıkar.³

Yeşilçam'ın kitleleri peşlerinden sürükleyecek ikonlarını bulma yolunda ilk adımı 1951 yılında *Yıldız* adlı sinema dergisi bir "artist yarışması" düzenleyerek atar.⁴ Ayhan Işık ve Belgin Doruk'un birinci olduğu bu yarışmayı ilerleyen yıllarda hem *Yıldız*'ın hem de *Artist, Ses* gibi farklı dergilerin açtığı yarışmalar izler. Ekrem Bora, Ediz Hun, Ajda Pekkan, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Tarık Akan gibi birçok Yeşilçam yıldızı bu yarışmalar sayesinde oyunculığa başlar. Artist yarışmalarında derece elde eden adaylar, bu yarışmalara destek veren film şirketlerinin filmlerinde oynama hakkı kazanır (Görsel 2.1, 2.2). Dergiler ve yapım şirketleri arasındaki bu sıkı ilişki, Yeşilçam'da film sektörü ile magazin basınının birbirine ne kadar sıkı bağlarla bağlı olduğunu gösterir (Kirel 2005: 75).

³ Tiyatro kökenli oyuncuların geri planda kalmasının nedenlerinden biri de ilk olarak Faruk Kenç tarafından *Dertli Pınar* (1943) filminde kullanılan, paradan ve zamandan tasarruf sağlamasıyla kısa sürede Yeşilçam'a hâkim olan sessiz çekim uygulamasıdır. Yeşilçam'da filmler sessiz çekilir ve daha sonra tiyatrocular tarafından seslendirilir. Böylece görüntüsü sinemaya uygun fakat sesi ya da diksiyonu kötü olan oyuncular filmlerde rol alabilirler (Tunç 2012: 59).

⁴ *Yıldız*'ın düzenlediği yarışma sinema tarihimiz açısından ilk değildir. 1930'lu yıllarda okuyucularını Hollywood'a göndermek için yarışmalar düzenleyen sinema dergileri vardır. 1940'larda ise birincisine Muhsin Ertuğrul'un yönettiği filmlerde başrol oynama imkânı sağlayacak sinema yıldızı yarışmaları düzenlenir (Özyılmaz 2015: 80-81). *Yıldız*'ın yarışması ise Yeşilçam'ın ilk yıldız yarışması olarak değerlendirilebilir.

Ses TÜRK YILDIZLAR
SİNEMASINA YENİ
ARİYOR!
İŞTE **Ses** 'İN 5 YIL İÇİNDE
YILDIZ YAPTIĞI
İSİMLERDEN
BİRKAÇI

**SİZ DE
NİÇİN **Ses** 'İN 1968
YILDIZI
OLMAYASINIZ?**

Birincilere 1 yıl içinde
110.000
ikincilere 60.000,
üçüncülere 36.000 lira
ve finalistlere de film
çevirme imkânları.

BU HAFTA
Tafsilat **Ses** 'TE

 TAMER YİĞİT	 DEVLET DEVRİM	 EDİZ HUN
 HÜLYA KOÇYİĞİT	 SÜLEYMAN TURAN	 AJDA PEKKAN
 SELDA ALKOR	 YUSUF SEZGIN	 ESEN PÜSKÜLLÜ

Ses -SİNEMA ARTİSTİ YARIŞMASI- YILDIZLIĞA GİDEN EN GARANTİLİ YOLDUR.

Görsel 2.1 – “Ses Sinema Artisti Yarışması Yıldızlığa Giden En Garantili Yoldur”

1 Türk sinemasına kabiliyetli genç kızlar ve genç erkekler kazandırmak istiyoruz
 “Ses 1962 Kapak Yıldızı”, seçilenlere derhal 25.000 er lira karşılığında ikişer film çevirtmek, ayrıca bu filimlerde başarı kazandıkları takdirde beşer senelik kontrat sağlamıştır

BU YILDIZ NAMZETLERİNDEN BİRİ SİZ OLABİRSİNİZ

Her yıl yüz binlerce lira kazanan bir Belgin Doruk, bir Ayhan Işık, bir Orhan Günşiray, bir Türkan Şoray veya diğerleri nasıl artist oldular?

Bunların hiçbirisi bir tiyatro mektebini birincilikle bitirip, “Ben artist olmaya geldim!” diye stüdyoların kapısını çalmadı. Kimisi bir güzellik müsabakasında şöhret yaptı, kimisi bir prodüktörün veya bir rejisörün dikkatini çekti. Bir kısmı da arada sırada yapılan artist müsabakalarında derece kazanarak bu mesleğe girdiler. Bilhassa bizim menketimizde bu şekilde artist olanlar, beyaz perdede en iyi yerleri işgal edenler arasındadır. İşte Belgin Doruk ve Ayhan Işık bunlardan ikisidir.

Siz de bir Belgin Doruk veya Ayhan Işık olmak, milyonlarca seyirciyi peşiniden sürüklemek, senede yüz binlerce lira kazanmak istemez misiniz? O halde hiç tereddüt etmeden meczuarımız her yıl tedarikleyeceği “Kapak Yıldızı” müsabakamızın ilki olan “Ses 1962 Kapak Yıldızı” müsabakasına katılınız.

İştirak Şartları

- 1 Karpostal boyunda 2 resim (Biri portre, öbürü karşıdan çekilmiş boy resmi),
- 2 Mektup kâğıdının bir yüzüne aşağıdaki soruların cevapları yazılacaktır. Yalnız bu cevaplar okunokli olmalıdır.

Sorular

1. Her senede seçilen Kapak Yıldızı kimdir? Bu yıldızın kimliği nedir? Bu yıldızın kimliği nedir? Bu yıldızın kimliği nedir?

2. Bu yıldızın kimliği nedir? Bu yıldızın kimliği nedir? Bu yıldızın kimliği nedir?

Görsel 2.2 – Ses, 1962, sayı 17

Yıldız'ın açtığı ilk yarışmanın birincisi Ayhan Işık, Tunç'a göre oynadığı ikinci film olan *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad, 1952) ile “Türk sinemasına belli bir tüketim kalıbını ve/veya davranış biçimini benimsetebilen, sinema salonuna kendi gişesini getirebilen ‘yıldız’ kavramını yerleştirmiştir” (2012: 77). Pösteki’ye göre de kendine ait bir imaj oluşturabilen ve sürekli başrol oynamayı başaran bir oyuncu olan Işık, sinemamızın ilk yıldızıdır (2007: 8). Fakat, 1930’larda Cahide Sonku’nun, 1940’larda Sezer Sezin’in⁵ varlığını göz önünde bulundurarak, Ayhan Işık’a Yeşilçam’ın ya da yıldız sisteminin ilk yıldızı demek daha doğru olacaktır. Ayrıca, Ayhan Işık’ın kariyerinin hemen başında, *Kanun Namına*’nın da yapım şirketi olan Kemal Film’in himayesine girmesi ve Osman F. Seden’in yapımcılığını yaptığı filmlerle başarı basamaklarını hızla tırmanması Hollywood stüdyo sistemine benzer bir yapının kurulmaya çalışıldığını da gösterir. Seden bu durumu “o zamana kadar Türkiye’de hiç tatbik edilmemiş hatta düşünülmemiş bir yenilik” olarak anlatır. “Ayhan Işık’ı sadece bizim filmlerde oynamak üzere aramıza aldık. Bu ilerleyen senelerde Zeki Müren ve Feridun Karakaya için de tatbik edeceğimiz bir kuraldı ve Türk filmciliğinde bir nevi tekelleşmenin öncüsü oluyordu” (aktaran Maraşlı 2006: 132). Bu açıdan Ayhan Işık, “Hollywood’da oluşturulan ‘star sistemi’nin Türkiye’de en yakın uygulayıcısı” olarak öne çıkar (Pösteki 2009: 9).

Tabii ki yıldız olmak için tek yol yarışmalar değildir, tesadüfen keşfedilen ya da sinemaya figüranlık yaparak başlayan ve zamanla yükselen yıldızlar da vardır. Fakat artist yarışmalarının lanse ettiği yıldızların kariyerlerine bir adım önde başladığı bir gerçektir.

⁵ Özön’e göre, 1940’lardan itibaren oyunculuğa doğrudan sinemayla başlayan oyuncuların bazıları “seyircilerce aranan ve tutulan yıldız” kimliğini kazanırlar ve tarih bakımından bunların ilki 1945’te ilk filminde oynayan Sezer Sezin’dir (Özön 2013: 200).

Bu yarışmalarının Yeşilçam'daki önemini Cüneyt Arkın örneği üzerinden görebiliriz. Yönetmen Halit Refiğ, Cüneyt Arkın'ı tesadüfen keşfederek onu *Gurbet Kuşları* (1964) filminde oynatmaya ve ona bir “gelecek kurmaya” karar verir. Filmin yapımcısı olan, aynı zamanda da *Artist* dergisini çıkaran Recep Ekicigil'e ondan bahseder. Ekicigil de Arkın'ı beğenir ve onu halka tanıtmak için hemen bir artist yarışması düzenler. Bu arada Arkın'ın Fahrettin Cüreklibatür olan esas adı sinemaya uygun bulunmayarak değiştirilir (Ersinan Top 2006: 35-36). Birincisi baştan belli olan bu yarışmanın amacı oynadığı film ile gündeme gelmesini beklemeden Cüneyt Arkın'ı yıldız ilan etmek, ona kısa yoldan tanınırlık kazandırmak ve tabii ki bu sayede filmin de tanıtımını yapmaktır.

Yeşilçam 1950'lerde sektörleşerek kendi yıldızlarını yaratmaya başlasa da yıldız sistemi asıl gücünü, yerli film sayısının yılda iki yüzleri bulduğu, halk ve sinema bağının çok güçlü olduğu ve halkın film içeriğini belirleme gücüne sahip olduğu 1960'larda elde eder.

2.3. 1960'LAR: YILDIZ FABRİKASI YEŞİLÇAM

Kırel, 1960'lı yılları sinema ve seyirci ilişkisinin yoğunluğu bakımından ideal bir sinema ortamı olarak değerlendirir. Bu dönemde “sinemaya aç bir seyirci” vardır (2005: 39). Sinema günlük yaşamın en önemli kültürel öğelerden biridir, “dolayısıyla yıldızlar da parıltılarıyla, giyim kuşamlarıyla, davranışlarıyla, bakışlarıyla, cazibeleriyle ve canlandırdıkları kahramanlarla günlük yaşamın içine teklifsizce girerler” (Kırel 2005: 68). Artist yarışmalarının yoğun olarak gündemde olduğu bu yıllarda yapımcılar ve yönetmenler de halkın seveceği yeni yüzler bulabilmek için sokak sokak dolaşarak yıldız avcılığına çıkarlar (Kırel 2005: 69). Hatta magazin dergilerinin halkı da yıldız avcılığına davet ettiği görülür (Görsel 2.3).

**Artistliğe meraklı
genç kızlar ve
genç erkekler!**

**Derhal müsabakamıza katılınız.
Siz katılmıyorsanız, bir yıldız avcısı
gibi bulunduğunuz muhitteki artist-
liğe elverişli gençleri bu müsabaka-
ya katılmaya ikna ediniz.**

Görsel 2.3 – *Ses*, 1962, sayı 17

Kariyerine ister dergi yarışmalarıyla başlamış olsun ister tesadüfen keşfedilerek, her oyuncu için yıldız olabilmenin birinci şartı seyirci tarafından beğenilmektir. Dergilerin, yapım şirketlerinin, yönetmenlerin piyasaya sürdüğü yeni yüzler her ne kadar “yıldız” olarak adlandırılrsa da aslında Alberoni’nin belirttiği gibi sadece birer yıldız adaydır (aktaran Dyer 1988: 19). Bükler ve Uluyağcı da Yeşilçam’da, özellikle 1960’larda, yıldızların sisteme özgü belirli düzenlemelerle ortaya çıktığının söylenemeyeceğini belirtir (1993: 14). Yeşilçam’ın bu en parlak döneminde bir oyuncunun yıldız olabilmesindeki en büyük etken seyircidir.

Yeşilçam’ın sektörleşmeye başladığı 1950’lerde filmlerin dağıtımında “pursantaj sistemi” uygulanır. Film şirketlerinin görevlendirdiği pursantaj memurları filmleri gösterime sokmak için şehir şehir dolaşarak anlaştıkları sinema salonlarına filmi kiralar ve filmin hasılatını toplayıp şirkete getirirler (Tunç 2012: 76). Bu sistem kısa sürede filmlerin dağıtımını üstlenen, yapım şirketleri ile sinema salonları arasında komisyonculuk yapan bölge işletmecilerini ve bölge işletmeciliği sistemini doğurur. 1960’larda Yeşilçam’a hâkim olan bu sistemde İstanbul, İzmir, Ankara, Adana, Samsun ve Zonguldak olmak üzere altı adet dağıtım bölgesi vardır. İşletmeciler, salon sahiplerinden aldıkları bilgilerle yapımcılara kendi bölgelerinde ne tarz konuların, hangi oyuncuların rağbet gördüğünü iletirler, buna göre bir film siparişi verirler ve filmin tahmini getirisine kıyasla belli bir bütçe ayırarak bunu yapımcıya avans olarak verirler. Sermayesi olmayan yapımcılar film çekebilmek için işletmecinin verdiği avansa bağlı kalırlar ve işletmecilerin sipariş filmlerini üreten taşeronlara dönüşürler. Bölge işletmecisi tarafından kendilerine iletilen seyirci isteklerine boyun eğmek zorunda kalırlar (Tunç 2012: 93). Yeşilçam’ın bu ekonomik işleyişi, seyircinin beğenisinin ve talebinin üretim üzerinde doğrudan etkili olmasına yol açar.

Seyircilerin bir oyuncunun kaderini tayin etmede ne kadar etkili olduğunu Türkan Şoray örneği üzerinden görebiliriz. Türkan Şoray, 1960 yılında Türker İnanoğlu tarafından tesadüfen keşfedilerek oyunculuğa başlar. Henüz çiçeği burnunda bir oyuncuyken oynadığı *Aşk Rüzgarları* (Nevzat Pesen, 1960) filminde, filmin jönü Göksel Arsoy’un üç sevgilisinden birini canlandırır. Jön, filmin sonunda Şoray’ın canlandırdığı karakter ile evlenmez. Fakat salondaki seyirci “kara gözlü kızla evlen” diye bağırır, seyirci seçimini yapmıştır (Bükler 2003: 170). Seyircinin sevgisi ve onun oynadığı filmleri talep etmesi

Türkan Şoray'ı şöhreti bugün hala devam eden büyük bir yıldız yapar. Şoray, yıldızlığa yükseldikten sonra yaptırım gücü artar ve “Türkan Şoray Kanunları” adıyla bilinen çalışma kurallarını ilan eder. Böylece halkın bağrına bastığı “kara kız” artık karşısında oynayacak jönün ve yönetmenin seçiminde bile etkili olabilen bir “Sultan” olur.

Yıldız oyuncu talep gördükçe yapımcılar üzerindeki yaptırım gücü artar. Yıldızların kendi şartlarını dayatmaları ve fiyatlarını yükseltmeleri sonucunda yıldız sistemini boykot eden yapımcılar da olmuştur. 1963 yılında bir araya gelen on üç yapımcı “kendi yarattıkları canavarlar” olan yıldızlarla mücadele etmek için “hiçbir jöne yılda altıdan fazla film çevirtmemeye” karar verirler ve filmlerinde yıldızlardan daha düşük ücretlerle oynayacak yeni isimlerin piyasaya girmesi için dergilerin açtıkları yeni yarışmaları desteklerler. Ancak sistemin işleyişi yarışmalardan gelen yeni isimleri de kısa sürede yıldız haline getirir, kendi yarattıkları canavarla çarpışmak isteyen yapımcılar yeni canavarlara yol açmaktan öteye gidemezler (Özön 1995a: 341).

Bu dönemde bölge işletmeciliğinin dışında kalan İstanbul'da uygulanan kombin sistemi de yıldız olgusuyla doğrudan bağlantılıdır. Bu sisteme göre bir araya gelen büyük yapımcıları, sinema salonlarıyla anlaşma yaparak sezon süresince hangi filmlerin nerede oynayacağını önceden belirlerler (Tunç 2012: 102). Yeşilçam yıldızlarından İzzet Günay kombin sistemini ve yıldızlığa etkisini şöyle özetler:

Birinci sınıf şirketlerde oynamak çok önemliydi. Çünkü onlar birinci kombin denilen büyük ve iyi sinemaları (koltuk adedi fazla) aralarında paylaşarak iyi hasılat elde ediyorlardı. Yıl sonunda defterlerdeki bu hasılatlara göre karar verip, gelecek için oyuncularla anlaşma yaparlardı. Hangi starlar sinemaya adam çekiyorsa o şanslıydı. Film iyi iş yaptıysa gelecek yılın garantisiydi. Hasılat oyunculuğun önündeydi. İkinci kombin biraz daha az koltuklu dolayısıyla hasılatı düşük sinemalardı. Şehirlerdeki sinemalar büyük starlı filmlerle ilgi çekerlerdi. Ardından Anadolu'daki sinema işletmecileri de sipariş verirdi. İşte bir Ayhan Işık, bir Hülya Koçyiğit filmi istiyorum derler ve çekimler o isteklere göre yön bulurdu ki bu kısa süre sonra sinemanın çöküşüne sebep olacaktı. (aktaran Ersinan Top 2006: 65)

Kombin sistemi sayesinde bir nevi tekelleşen film şirketleri onlarla anlaşma yapmayan yıldızların başka şirketlerde oynamasını engelleyebilmişlerdir. Örneğin, 1970'lerin yıldızlarından Tarık Akan, daha fazla “salon filmi” çekmek istemediği için bağlı olduğu Arzu Film'den ayrılmak istediğinde, şirketin sahibi ve birçok filminin yönetmeni olan Ertem Eğilmez tarafından kendisine ambargo koyulur. Tarık Akan bir süre işsiz kaldıktan sonra yönetmen Yavuz Özkan'dan, sendikal haklarını elde etmiş işçilerin hak savaşını anlatan yani kendi deyimiyle “sosyal hayata bakışı doğru olan bir film” olan *Maden*

(1978) filminde oynaması için teklif alır. Ancak filmde onun olması, büyük şirketlerin filmlerini gösterme hakkını kaybetmek istemeyen sinemaların bu filmi göstermeyecekleri dolayısıyla filmin çekilmesi için gerekli avansın alınamayacağı anlamına gelir. Akan bu engeli aşabilmek için filme başka bir yıldızı dahil etme çaresini bulur:

Yavuz Özkan'a "Filmdeki iki rolü de Cüneyt Arkın'a teklif et, o hangisini kabul ederse ben diğerini oynarım, afişin başına da kendi ismini yazsın ve ne kadar para isterse alsın, ben onun yarısını alacağım" dedim. Her türlü tavizi verdim yeter ki Cüneyt olsun diye. Cüneyt peki dedi, projeyi aldım, bütün bölgelere giderek sattım. Paraları getirdim ve filmi yaptık. (Akan 2006: 29)

Görüldüğü gibi yıldız sistemini yıkmak, bu sistemde üretilen filmlerin dışına çıkabilmek için yine yıldızların ve yıldız sistemin gücünü kullanmak gerekmiştir.

Bölge işletmeciliği ve kombin sistemi, yıldızların sürekli aynı rollerle seyirci karşısına çıkmasına neden olur. Yıldızlar, yapımcılar için belirli bir gişe gelirin garantisidir ama bunun için seyircinin beklentileri tatmin edilmelidir (Kırel 2005: 79). Tezin birinci bölümünde değinildiği gibi yıldızın metalaşması için tipleşmesi gereklidir. Yeşilçam'da da bir oyuncu bir kez hangi tipe onaylanmışsa ve benimsenmişse artık hep onu oynamak zorunda kalır. Bunun dışına çıkması pek olası değildir (Ayça 2016: 159). Scognamillo da Yeşilçam'ın oyunculuk anlayışının karakter yaratmak yerine kalıcı bir tip yaratmakla yetindiğinin altını çizer: "Romantik jön yaşı uygun olduğu sürece filmde filmde başka rol oynamadı. Saf genç kız hep saf genç kız oldu, ne kötü adam kötülüklerden uzak kalabildi ne de iyi kalpli tonton amca ya da dede başka bir şey olabildi..." (2011a: 291). Bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak görülebileceği gibi, Sadri Alışık'ın diğer Yeşilçam yıldızlarından en önemli farkı onun herhangi bir tip ile sınırlanamayan bir yıldız olmasıdır.

Yeşilçam'da yıldızlar sürekli aynı ya da birbirine çok benzer rollerde oynadıkları için her yıldızın personası keskin hatlarla çizilmiştir. Örneğin, Yeşilçam'ın kare ası olarak anılan ve 1960'lara damga vuran dört büyük kadın yıldızdan Türkan Şoray güzel, çekici, alımlı bir halk kızı; Fatma Girik dinamik, canlı, girişken, kolay yılmayan ve pes etmeyen "Erkek Fatma"; Filiz Akın ince, sarışın ve kırılgan kişiliğiyle zengin kızı; Hülya Koçyiğit boğaz köşklerinde, genellikle beyaz üniformalı deniz subayı Ediz Hun'la yanlış anlaşılmalara ayrılıp birleşmelerle dolu aşklar yaşayan kibar ev kızıdır (Dorsay 2003: 18-19). Filiz Akın'ın bıçkın tavırlı mahalle kızı olarak, Hülya Koçyiğit'in bir köylü kadını

ya da çingene şarkıcı olarak da görüldüğü filmler de vardır. Ancak bir yıldızın personasının oluşmasında oynadığı rollerin süreklilik taşıması ve “üstüne yapışması” etkilidir. Ayrıca yıldızlar zaman zaman özdeşleştikleri rollerin dışına çıksalar da görünüşleri çok fazla değişmez, köylü de olsalar makyajlı yüzleri hatta takma kirpikleriyle seyircinin kafasındaki imajlarını korurlar.

Yeşilçam’da bir film tasarlanırken ilk önce filmde oynayacak yıldız belli olur ve filmin konusu, hikayesi o yıldızla göre şekillenir (Scognamillo 2011a: 291). Senarist Erdoğan Tünaş “Stara göre hikayeler bulunurdu. Hikâyeye göre adam bulunmazdı da. Örneğin Cüneyt Arkın tiplemesine uygun vurdulu kırdılı, yine Ayhan Işık öyle, Göksel Arsoy denilince romantik yanına hitap edilen şeyler yazılırdı” diyerek bu durumu örnekler (aktaran Kırel 2005: 198). Göksel Arsoy da 1960’lardan itibaren Yeşilçam filmlerinde her şeyden önce yıldızların önemli olduğunu belirtir: “Artık konunun önemi yoktu. Oyuncu o kadar önemliydi ki ‘Göksel sen kayıkta Belgin’e (Doruk) şiir oku yeter’ diyorlardı” (aktaran Ersinan Top 2006: 40). Böyle bir üretim ortamında filmler her şeyden önce yıldızlarını ön plana çıkaran, onları “takdim eden” halkın yıldızlara olan sevgisinden ve hayranlığından faydalanarak kâr elde etmeye çalışan araçlardır. Bu açıdan, birinci bölümde bahsedilen Hollywood’un “yıldız aracı” (star vehicle) kavramı Yeşilçam’da üretilen filmlerin çoğunu karşılar.



Görsel 2.4



Görsel 2.5

Scognamillo'nun belirttiği gibi birkaç yaratıcı yönetmenin dışında Yeşilçam bir formül ve klişe sinemasıdır (2011b: 298). Senaristler filmin yıldızına uygun, “sipariş” senaryoları çok kısa sürelerde yazarlar. Yönetmenler ise genellikle sanatsal bakışlarından çok ne kadar hızlı çalıştıkları ile ünlünen, bazen iki filmi aynı anda çekmek gibi yöntemler geliştirmek zorunda kalan uygulayıcılardır. Bölge işletmeciliği sistemi Yeşilçam'ın aynı konular etrafında dönen ve talebi karşılayabilmek için çok hızlı bir şekilde üretilen birbirinin neredeyse kopyası ve teknik anlamda yetersiz filmlerinin ardındaki en büyük gerekçedir. Sinema, 1960'ların nüfus patlaması, kentleşme, sanayileşme, iç göç, işsizlik, enflasyon gibi sorunları çerçevesinde geniş kitlelerin kolaylıkla ulaşabileceği en ucuz eğlence biçimidir ve film üretenler seyircinin sinemaya olan açlığını olabilecek en ucuz, en hızlı ve en kolay şekilde doymak için çabalarlar (Büker 2003: 169).

Bu dönemde filmler yönetmenlerin değil, yıldızlarının adıyla anılır (Tunç 2012: 96). Seyirci “bir Ayhan Işık filmi” ya da “bir Cüneyt Arkın filmi” izlemeyi seçtiğinde nasıl bir film izleyeceğini film başlamadan biliyordur. “Filmin konusunun aşağı yukarı nasıl bir öyküye dayandığını ya da öykünün nasıl gelişeceğini yıldızlarına bakarak anlamak çoğu zaman olasıdır” (Kırel 2005: 198). Bu açıdan, birbirine çok benzer filmlerin üretildiği Yeşilçam'da yıldızlar filmleri farklılaştıran başlıca öge olurlar. Seyirci bir filme gittiğinde, o filmin en azından yıldızın personasıyla o filme taşıdığı anlam açısından farklı olacağını bilir.

Melodram yine aynı melodramdı ama Hülya Koçyiğit imgesinin olduğu bir melodramda Fatma Girik'in yeri olamazdı. Filiz Akın'ın yüzünde canlanan “Batılı kadın” modeli Türkan Şoray'la örtüşmüyordu. Yine de bu oyuncuların oynadığı filmlerin ortak paydaları sayılamayacak kadar çoktur, filmler kopya kağıdıyla çoğaltılmış gibidir (Kıraç 2008: 24).

Yıldız filme markalaşmış bir kişilik getirir ve bize filmde ne beklememiz gerektiğini söyler (McDonald 2013: 45). Ancak oyuncuların personalarının zamanla değişebileceği de unutulmamalıdır. Bu durumda seyirci beklentisi de buna göre şekillenir.

Ayrıca Yeşilçam'da sadece yıldızlar değil, karakter oyuncularını da oynadıkları tiplerle bütünleşmiştir. Yeşilçam filmlerine aşına seyirci Lale Belkıs'ı gördüğünde filmin modern ve zengin kötü kadınıyla karşı karşıya olduğunu, Ali Şen'i gördüğünde paragöz ve taşra kökenli bir karakteri izleyeceğini, Aliye Rona'nın aşıkların arasını açacak zengin ve kötü anne olduğunu anlar. Aliye Rona'nın ya da Erol Taş'ın "iyi"yi oynadıkları filmler de vardır ancak böyle bir durumda seyircinin onları bu rollerde kabul edip etmeyeceği konusunda büyük bir risk alınır. Senarist Bülent Oran bu durumu şöyle örnekler:

Siz istediğiniz kadar uğraşın, Hulusi Kentmen'i, fakir bir baba rolünde oynatamazsınız. Çünkü seyirci kabul etmez. [...] Ben bir filmimde Salih Tozan'ı kötü adam yapayım dedim yaptığımı yapacağıma pişman oldum. Çünkü seyirci onu görünce gülmeye başladı. Bizde karakterler oyunculara göre yazılır esasında (aktaran Türk 2004: 217).

Yeşilçam'da yıldızlık ile ilgili bahsedilmesi gereken diğer bir önemli nokta da dublaj geleneğidir. Filmler, maliyeti düşürdüğü ve hızlı çalışmayı mümkün kıldığı için sessiz çekilir ve daha sonra tiyatrocular tarafından seslendirilir (Tunç 2012: 59). Bu durumda kendilerine ait olmayan sesler de yıldızların personalarının bir parçası olur. Örneğin Hülya Koçyiğit'in Kerime Nadir romanlarından fırlamış melodram kadınlarını, onu on yıl boyunca seslendiren Jeyan Mahfi Tözüm'ün sesi ve konuşma tarzı olmadan anımsamak pek mümkün değildir. Ancak Tözüm'ün sadece Koçyiğit'i değil dönemin pek çok yıldızını seslendirmesi durumu karmaşıklaştırır. Hülya Koçyiğit'e göre bu durum bütün yıldızların aynı karakteri temsil ettiği gibi bir izlenim yaratır ve kabul edilemezdir, ancak Koçyiğit ne kadar istese de ne Tözüm'ün başka yıldızları seslendirmesini engelleyebilmiş ne de çok istediği halde kendi sesiyle oynayabilmiştir (Sarıkartal 2002: 79). Dolayısıyla Yeşilçam'da tek bir sesin birden çok yıldız ile özdeşleştiğini ya da tek bir yıldızın birden çok ses ile özdeşleştiğini görmek mümkündür. Şarkılı sahnelerde ise durum daha da karmaşıklaşır çünkü yıldızlar diyaloglar için farklı, şarkılar içinse farklı kişiler tarafından seslendirilirler. Bir iki istisna dışında, dönemin yıldızlarının neredeyse hiçbiri yapımcılara kendi seslerini kullanmak isteklerini kabul ettirememişlerdir çünkü yıldızın sesinin değişmesi bir anlamda yıldızın da değişmesi anlamı gelir ve bu yapımcılar için büyük bir ticari risk taşır. Ayrıca çoğu yıldızın oyunculuk eğitimi olmadığını düşünürsek, seslendirme aşamasının profesyonel tiyatrocular tarafından yürütülmesinin yapımcılar açısından daha hızlı ve daha kârlı olduğunu da söyleyebiliriz.

Abisel, Yeşilçam'da filmler hakkında söz söyleme hakkının yönetmenden önce yıldızda olduğunu, yıldızların canlandırdıkları tiplere ve filmlerin hikayelerine ilişkin istekleri kabul ettirebildiğini öne sürer (1994: 102). Ayhan Işık, Türkan Şoray gibi “güçlü” yıldızların kendi kanunlarını ilan ettiği ve bunların çalışma şartlarıyla ilgili olduğu kadar karakter ve hikayeye ilgili kurallar içerdiği doğrudur. Örneğin, Ayhan Işık'ın meşhur kurallarından biri filmlerde canlandığı karakterlerin asla ölmemesidir (Pösteki 2007:81) ve bu durum onun oynayacağı filmin hikayesini doğrudan etkiler. Öte yandan Filiz Akin, o dönemde piyasanın en büyük yapımcılarından biri olan Türker İnanoğlu ile evli olmasına rağmen bunun ona bir özgürlük sağlamadığını, kendisi gibi diğer yıldızların da çok fazla tercih hakkı olmadığını, kendilerine işletmecilerin talep ettiği hikayelerin dayatıldığını, son sözün her zaman yapımcıya ait olduğunu anlatır (aktaran Usallı Silan 2004: 221-223). Sonuçta, yapımcılar üzerinde belirli bir gücü olsun ya da olmasın, yıldızlar da ekonomik olarak bölge işletmecilerinden gelen avans ve bonolara⁶ bağlıdır ve bu durum onların da bir şekilde sistemin dayatmalarına uyum sağlamasını gerekli kılmıştır (Tunç 2012: 97). Bu nedenle istemeseler bile yıldızlıklarını devam ettirebilmek için seyirci onları hangi rolde görmek istiyorsa o rolde oynamış, kime yakıştırıyorsa onunla film çekmek zorunda kalmışlardır. Bir kısır döngünün içinde, seçme özgürlükleri olmadan, popülerlikleri bitene kadar kendilerinden bekleneni vermişlerdir (Kırel 2005: 93-5). Örneğin Hülya Koçyiğit, melodramlarda canlandığı tek tip kadınlar yerine “çeşitli kadın kimliklerinin farklı sorunlarını temsil eden bir kadın oyuncu” olmayı tercih ettiğini ama bunu başaramadığını anlatır:

Oyunculukla star kimliği arasında çok gidip geldim hayatımda. [...] Doğru ve gerçekçi karakterleri canlandırmakta direktsem belki senede iki film zor yapardım... İşte bu melodramlardaki ideal kadın kimliği benim fiziğime ya da oyunculuğuma ya da beni yönetenlerin benimle ilgili kurdukları sinema politikasına en uydurdukları kimlikti. Bu kimliği canlandırıdığım sürece star konumumu korumam garanti görünüyordu (aktaran Sarıkartal 2002: 77)

⁶ Kaç yılda başladığı tam olarak bilinmeyen bono kullanımı bölge işletmecilerinin yapım şirketlerine, aynı bölgede çalışan diğer işletmecilere karşı avantaj sağlamak için avans olarak vermeye başlamasıyla standart bir uygulama haline gelir. Yapımcılar, yıldızların ve diğer çalışanların ücretlerini bonolarla öderler. Film bütçelerinin en büyük kısmını alan yıldızların kendi kostümlerini hazırlaması, yani filmden önce kostüm, saç, makyaj gibi giderleri için bireysel olarak harcama yapmalarının gerekmesi gibi nedenlerle bonolar vaktinden önce tefecilere kırdırılır. Bir süre sonra kimsenin cebine nakit paranın girmediği bu sistem 1960'ların ortalarından itibaren işletmecilerin ve tefecilerin sinema sektörünün en büyük aktörleri olmasına neden olur (Arslan 2011: 104).

Yeşilçam yıldızları, ancak Yeşilçam üretim koşullarının ortadan kalktığı, melodramların kalıplaşmış saf iyi ve saf kötü karakterlerinin artık seyirci tarafından kabul görmediği 1980’lerde personalarını yıkma girişiminde bulunabilmişlerdir.

2.4. 1970’LER VE SONRASI: YEŞİLÇAM’IN ÇÖKÜŞÜ

Seyirciye bağımlı bir sinema olarak gelişen Yeşilçam, 1970’lerde seyircisini kaybetmeye başlar. 1970’lerin ikinci yarısında, devalüasyon ve enflasyonun yol açtığı ekonomik ve sosyal kargaşa, işsizlik, siyasi kutuplaşma ve şiddete bağlı güvenlik krizi, televizyonun orta sınıf arasında yaygınlaşması gibi nedenlerle Yeşilçam’ın temel seyircisi olan aileler sinema salonlarından çekilir (Arslan 2011: 100). Seyirci sayısının azalmasına bağlı olarak⁷ sinema salonları kapanmaya başlar, nakit ve bono akışında kesintiler olur ve sektörü bir ekonomik krize sürüklenir (Tunç 2012: 126).

Bu dönemde ailelerin sinema salonlarından çekilmesiyle Yeşilçam’ın hedef kitlesi göçün kentlere sürüklediği genç erkekler olur. 1960’larda kombine giremeyen ve büyük şirketlerin himayesindeki yıldızlarla çalışamayan, bu nedenle Hollywood’un B-filmleri gibi düşük bütçeli filmlere ve aksiyon–macera, bilim kurgu, fantastik, Western gibi çeşitli türlere yönelen küçük yapım şirketleri, 1970’lerin ortalarından itibaren sinemanın yeni hedef kitlesine hitap eden seks komedilerine yönelirler (Arslan 2011: 109-110). Küçük şirketler seks komedileriyle kendi yıldızlarını yaratırken; büyük şirketler de geleneksel melodramlar ve komedi filmleri için yeni yıldızlar bulmaya devam ederler. Bu döneme Arzu Film’in geniş kadrolu “aile filmleri” damgasını vurur. Ertem Eğilmez, Yeşilçam’ın krize girdiği bu dönemde Adile Naşit, Münir Özkul, Kemal Sunal, Şener Şen, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda gibi tiyatro kökenli oyuncuların kurduğu büyük bir ekiple çektiği ve sadece jön ve jöndam birlikteliğine dayalı olmayan filmlerle aileleri sinemaya çekmeyi kısmen de olsa başarır. Scognamillo’ya göre Ertem Eğilmez, seçtiği oyuncuları önce yan rollerde deneyen, daha sonra başrole taşıyan bir “yıldız oyuncu mucidi”dir (2005: 35). Tiyatro kökenli bu oyuncular, yıldızlarla ilgili gençlik, güzellik ve yakışıklılık ve her zaman başrol oynamak gibi kalıplara uymayarak yıldızlaşırlar.

⁷ 1970-1979 yılları arasında sinemaya giden seyircilerin sayısında 170 milyon kişilik bir azalma yaşanmıştır (Tunç 2012: 127).

1970'lerin seks komedileri dışında diğerk bir furyası da arabesk filmlerdir. Muhsin Ertuğrul'un *Allah'ın Cenneti* (1939) filminde Münir Nurettin Selçuk'u oynatmasıyla başlayan şarkıcı-oyuncu geleneği (Tunç 2012: 58), Yeşilçam'da Zeki Müren, Emel Sayın gibi müzik yıldızlarının sinema perdesine taşınmasıyla devam eder.⁸ Bu geleneğin devamı olarak görülebilecek, Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur gibi arabesk şarkıcıların oynadığı filmler özellikle 1970'lerin ikinci yarısından itibaren yine daha çok genç erkek izleyiciye hitap eden bir tür olarak artar ve arabesk şarkıcılar sinemanın yeni yıldızları olurlar. Ayhan Işık, Göksel Arsoy, İzzet Günay, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit gibi pek çok Yeşilçam yıldızı da arabesk şarkıcıların tam tersi şekilde, sektörün ekonomik açıdan krize girdiği ve klasik Yeşilçam filmlerinin yerini seks komedilerinin aldığı bu yıllarda gazinolarda sahne almaya başlarlar.

1980'li yıllarda Yeşilçam'ın içinde bulunduğu kriz daha da büyür, seyirci darbe döneminde sinemaya gitmeyi neredeyse tamamen bırakır. Yeşilçam'ın kendine has üretim-dağıtım-gösterim zinciri de 1980'lerde dağılır. Bu dönemde pazara Hollywood filmleri hâkim olur, popüler sinema ve sanat sineması arasındaki ayırım belirginleşir ve popüler filmler daha çok video formatında üretilir (Arslan 2011: 208). Video-filmler hem senaryo açısından hem de teknik açıdan Yeşilçam standartlarının bile altındadır ancak bu filmlerin seyirci bulması Yeşilçam'ı bir süre daha yaşatır. Özellikle yurtdışında yaşayan Türklere yönelik bir üretim olan video bu dönemde sinemanın yeni finansman kaynağı olarak sinemayı bir süre daha ayakta tutar (Tunç 2012: 142). Özgüç'e göre bölge işletmeciliğinin çökmesi ve yapımcı-işletmeci ortaklığının bozulması oyuncu kalıplaşmasının ve dolayısıyla yıldız sisteminin sonunu getirir (1988: 22). Oysa bu dönemde video filmler yine yıldız sistemine göre üretilir ve video işletmeciliği, bölge işletmeciliğine benzer bir işleyişe sahiptir. Filmler kaset dağıtımçılarının verdikleri avanslarla çekilir ve filmde oynayacak oyuncunun adı avansın miktarı konusunda belirleyici olur. En yüksek rakamlar, dönemin yıldızları arabesk şarkıcılar ve türkücüler için ödenir (Abisel 1994: 113). Ayrıca Sadri Alışık gibi bazı Yeşilçam yıldızları da video filmlerde oynarlar.

⁸ Yeşilçam bu konuda yalnızca müzik yıldızlarıyla sınırlı kalmaz, futbolcu Metin Oktay, gazeteci Uğur Dündar gibi popüler kişilere de filmler yapılır ve onların popülaritesinden kâr elde etmeye çalışılır.

Akser, 1980'leri "karşı-yıldızın yıldızlaştığı yıllar" olarak tarif eder. Bu döneme damgasını vuran yıldız "protest kişiliği" ile Müjde Ar olur. Nur Sürer, Lale Mansur, Zuhâl Olcay gibi tiyatro eğitimi almış, dublajla değil kendi sesleriyle oynayan, gerektiğinde cinselliklerini gösterebilen kadın oyuncular da Yeşilçam yıldızları gibi parlamasalar bile yeni dönemi temsil eden yıldızlardır. Erkeklerde ise Yeşilçam'ın doğruluk, dürüstlük, mertlik ve cazibeyi temsil eden yıldızlarının yerini 12 Eylül'ün yarattığı atmosferin yabancılaşmış, psikolojik sıkıntılar çeken kaybeden erkekleri temsil eden Macit Koper, Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor gibi yeni yıldızlar alır (Akser 2013: 54). Pek çok Yeşilçam yıldızı bu dönemde ticari kaygılardan çok sanatsal kaygılarla yapılmış sosyal içerikli filmlerle sinemadaki varlıklarını devam ettirirler. Bunun için Yeşilçam dönemindeki personalarını yıkarlar fakat bu tam anlamıyla bir özgürleşme manasına gelmez, "yine piyasanın getirdiği türde seçimler söz konusudur [...] sosyal gerçekçi film konularının artmasıyla birlikte yıldızların oyunculuk anlayışları ve canlandırdıkları roller bu yöne doğru kayar" (Kırel 2005: 85).

1980'lerin sonuna doğru azalan video çılgınlığının 1990'larda tamamen sona ermesiyle Yeşilçam döneminin artık sona erdiği görüşü yaygınlaşır (Arslan 2011: 203). 1990'larda yerli film üretimi çok azdır ve çekilen filmlerin çoğu Hollywood şirketlerinin pazardaki hakimiyeti nedeniyle gösterime giremezler (Tunç 2012: 162). Bu dönemde özel televizyon kanallarının açılması ise televizyon için üretilen içeriğin artmasını sağlar ve Yeşilçam'ın yönetmenleri, teknik ekibi ve oyuncuları televizyon dizilerinde ve filmlerinde çalışmaya başlarlar (Tunç 2012: 166). Böylece Yeşilçam'ın pek çok yıldızı TRT'nin yanı sıra özel kanallardaki dizilerde oynayarak gündemde kalmaya devam ederler.

Sadri Alışık, 1944'ten 1994'e kadar süren sinema yaşamıyla Türk sinemasının yukarıda kısaca anlatılan bütün dönemlerine tanık olmuş bir oyuncudur. Yeşilçam'ın yıldız sisteminin en güçlü olduğu yıllarda diğer Yeşilçam yıldızlarından oldukça farklı bir yıldız olarak ortaya çıkar ve yıldızlığını bu farklılığı koruyarak sürdürür. Buraya kadar, bu tezin iddiası olan Sadri Alışık'ın kural dışı bir yıldız olmasını açıklayabilmek için gerekli zemin oluşturulmuştur. Tezin üçüncü ve son bölümünde ise bu bölümlerden yola çıkarak Sadri Alışık'ın yıldızlığı ele alınacaktır.

3. KURAL DIŞI BİR YILDIZ: SADRI ALIŞIK

Bu bölümde, bu tezin temel iddiası olarak Sadri Alışık'ın kural dışı yıldızlđđı tartıŐılabacaktır. *Sinemada Yıldız Olgusu* ve *Yeşilçam ve Yıldız Sistemi* bölümleriyle Sadri Alışık'ın yıldızlđđını ve personasını tartıŐılabilmek için gerekli arka plan oluşturulmuştur. İlk bölümde değinildiği üzere yıldızlđđın ekonomik ve sembolik bir değer kazanabilmesi için seyirciye belirli bir tutarlılık sunması gerekir. Sadri Alışık ise belirli bir karakter ya da film türü ile sınırlı kalmayan, bir karakter oyuncusu gibi farklı niteliklerdeki rollerde oynayabilen bir yıldızdır. Bu durum her yıldızın rol sınırlarının belli olduğu, yıldızlđđın personalarının dışına çıkmamasının neredeyse imkânsız olduğu Yeşilçam sineması içinde Sadri Alışık'a özgüdür. Bu anlamda Sadri Alışık, Yeşilçam'ın yıldız kurallarını esnetebilen, özgün bir yıldızdır. Bunu ortaya koyabilmek için, bu bölümde ilk olarak Sadri Alışık'ın oyunculuk kariyerinin nasıl başladığı ve ilerlediği anlatılacaktır. Bu tezin Sadri Alışık'ın yıldız personasına odaklanması nedeniyle, Alışık'ın yıldızlđđının en güçlü olduğu yıllar olan 1960'ların ikinci yarısındaki ve 1970'lerin ilk yıllarındaki filmler esas inceleme alanını oluşturacak, fakat yıllar içinde personasının oluŐumunu ve deđiŐimini görebilmek adına Alışık'ın yıldız olmadan önceki yıllarda oynadığı rollere de kısaca değinilecektir. Bölümün ikinci kısmında Alışık'ın diğer Yeşilçam yıldızlđđından farkları ortaya koyulacak ve personasını tanımlamanın mümkün olup olmadığı tartıŐılabacaktır. Bu bölümün alt baŐlıklarında Alışık'ın filmde filmde taşıdığı, onu tanımlayan, bir yıldız olarak Sadri Alışık markasını oluşturan özellikleri ele alınacaktır.

3.1. OYUNCULUK KARIYERİNİN GELIŐİMİ

1925 yılında İstanbul PaŐabahçe'de doğan Sadri Alışık, Yeşilçam'ın tiyatro kökenli oyuncularından biridir. Tiyatroyla tanışması altı yedi yaşlarında bir sünnet düğününde izlediği Naşit Özcan tiyatrosu ile olur. Perde kapandığında çoktan tiyatrunun büyüüne kapılmıŐtır:

İŞte bana ne olduysa o perde kapandıktan sonra oldu. Benim içimde mühiŐ bir heyecan ve merak başladı. Perde açıldığında, yalancıkdan yaptıklarımı biliyordum. Şimdi perde kapandı ve gerçek hayatları başladı. “Acaba bu perdenin arkasında ne var?” işte bu laf, ileriki yıllarda beni oyuncu yaptı. (aktaran Çelik 1992: 32-33)

Oyuncu olmayı küçük yaşta kafasına koyan Alışık, lise yıllarında Cağaloğlu Halkevi'nde tiyatro eğitimine başlar. Bu dönemde Devlet Konservatuvarı sınavına girip kazanmasına rağmen gözleri miyop olduğu için kayıt yaptıramaz ve İstanbul'a dönüp halkevinde tiyatro oyunculuğuna devam eder. Rollerini büyüdükçe dikkatleri üzerine çekmeye başlar. Henüz on yedi yaşındayken *Zehirli Kucak* adlı oyundaki rahip rolünü başarı ile canlandığı için ilk defa basında yer alır (Çelik 1992: 41-45). 1942'de Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne başlar. Bu okulu seçmesinin nedenini mecburi derslerin sadece sabahları olması olarak açıklar, bu onun için biçilmiş kaftandır çünkü asıl isteği oyunculuğa devam etmektir (Çelik 1992: 46-47). Yıllar sonra katıldığı bir televizyon programında, burada aldığı resim eğitiminden sinemada canlandığı karakterlerin nasıl görüneceğini tasarlama ve çizme konusunda yararlandığını anlatır.⁹

Onu halkevindeki bir oyunda izleyen ve beğenen yönetmen Faruk Kenç'in teklifi üzerine 1944'te *Günahsızlar* filminde, başrolde oynayarak sinema kariyerine başlar. Alışık, filmde kimsesiz kalan zavallı bir kıza yardım eden ve ona âşık olan bir balıkçıyı canlandırır. On dokuz yaşındayken oynadığı bu filmin ardından artık sokakta tanınır olmasının çok hoşuna gittiğini, kendisini "Rüzgâr Gibi Geçti" filminin ünlü aktörü Clark Gable" gibi görmeye başladığını söyler (Çelik 1992: 47- 48). Belki de bu nedenle ilerleyen yıllarda kendisiyle özdeşleşecek olan Clark Gable tarzı bıyığından vazgeçemez. *Günahsızlar*'ın ardından araya üç yıllık askerlik dönemi girer (1946-1949). Onun sinemadan uzak kaldığı bu yıllarda, tezin ikinci bölümde bahsedildiği gibi, 1948 vergi indirimi yaşanmış ve yerli film sayısı artmaya başlamıştır. 1944'te çekilen toplan film sayısı dörtken, 1949'da çekilen film sayısı on dokuza yükselmiştir (Tunç 2012: 68). Bu durumu "Ben askerdeyken şimdiki Yeşilçam kurulmuş [...] Ayhan (Işık), Turan (Seyfioğlu), Muzaffer (Tema) jön olmuşlar" diye anlatan Alışık, değişen bu sinema ortamında sinemanın yeni yıldızları, yakışıklı jönleri arasında tutunamayacağını düşünür. Daha sonra hem rol arkadaşı hem de yakın dostu olacak olan Ayhan Işık'ın fotoğraflarını ilk kez gördüğünde "Sadri, bu adam varken sen yandın. Sana bu piyasada hiç iş yok. Ve hiçbir zaman jön olamayacaksın" diye düşündüğünü anlatır (Çelik 1992: 55-57).

⁹ *Sadri Alışık Turist Ömer Karakterinin Doğuşunu Anlatıyor (1982)*
<https://www.youtube.com/watch?v=mhsWNdfByic&t=62s>

Gerçekten de sinemaya başrol olarak başlamasına rağmen devam eden yıllarda daha çok yan rollerde oynar. Çünkü 1950'ler itibarıyla Yeşilçam sektörleşmiş, yıldız sistemi şekillenmeye başlamış, tiyatro kökenli oyuncular geri planda kalırken başroller yakışıklılığı ve karizmasıyla dikkat çeken yeni yıldızlara dağıtılmaya başlanmıştır.

1950'lerde, Sadri Alışık için tiyatro ve sinema birlikte ilerler. 1951'de Küçük Sahne Tiyatrosu'nun kadrosuna girer. Kurucusu olan Muhsin Ertuğrul'un sanat anlayışıyla paralel olarak Batılı oyunların oynandığı bu tiyatrodaki Ertuğrul'a "Hocam ben hep George, Paul falan oluyorum... Hani diyorum, bir oyunda şöyle kahve meydanıcısı Ali olsam, askıyı usulünce taşısam, bir mendili fiyakalı biçimde omzuma atsam" diyen Sadri Alışık'ın bu serzenişi ileride sinemada canlandıracağı halkın içinden gelen karakterlerin habercisi olur (Öztürk 1998: 5). Küçük Sahne'nin ardından Karaca, Site, Oda, Kent Oyuncuları ve Oraloğlu tiyatrolarında da sahneye çıkar. Bu dönemde ayrıca yerli ve yabancı filmlere seslendirme yapar.

1950'lerin başında oyuncu kadrolarının genellikle tiyatrocuların olduğu tarihi filmler furyası vardır (Özön 2013: 157). Alışık da bu yıllarda genellikle tarihi filmlerde küçük rollerde oynar. Ancak *Kendini Kurtaran Şehir* (Faruk Keleş, 1951) gibi başrolde oynadığı filmler de vardır.



Görsel 3.1 – *Kendini Kurtaran Şehir* (Faruk Keleş, 1951)



Görsel 3.2 – *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (Sami Ayanoğlu, 1952)



Görsel 3.3 – *Battal Gazi Geliyor* (Sami Ayanoğlu, 1955)

Sadri Alışık'ın kariyerinin en parlak günleri 1960'larda yaşanacak olsa da 1950'li yılların sonlarında rolleri büyümeye ve Sadri Alışık adı öne çıkmaya başlar. Örneğin başrolde oynadığı ve bir sokak şarkıcısını canlandırdığı *Hicran Yarası* (Metin Erksan, 1959)^{10 11} filmi senenin en çok izlenen iki filminden biri olur, yönetmen Metin Erksan da “film yıktı ortalığı, çok büyük paralar kazandı” diyerek anlatır bu başarıyı (Usallı Silan & Evren 2012: 104). Yine aynı yıl oynadığı *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden) ve *Kalpakkıllar* (Nejat Saydam) filmleri de Alışık'ın ön plana çıktığı filmlerendir. İkisi de

¹⁰ 1973'te Türk Sineması Film Arşivinde çıkan bir yangında filmin bütün kopyaları yanmıştır (Kirisçi 2016). Tıpkı bu film gibi Alışık'ın 1950'lerde oynadığı filmlerin çoğuna erişmek mümkün değildir.

¹¹ *Hicran Yarası*'nın hikayesi 1969 yapımı *Acı ile Karışık* (Tunç Başaran) filminde tekrarlanır. *Hicran Yarası*'nda şarkıları Abdullah Yüce seslendirirken, *Acı ile Karışık*'ta Alışık kendi sesiyle şarkı söyler.

Kurtuluş Savaşı dönemini anlatan bu filmlerde Alışık birbirine zıt karakterlerle seyirci karşısına çıkar. *Kalpakkıllar*'da Kuvayimilliyeci bir genç, *Düşman Yolları Kesti*'de ise Kuvayimilliyecilerin arasına sızan padişah yanlısı bir casustur. Bu filmler onun muğlak personasını incelemesi açısından önemlidir.



Görsel 3.4 – *Kalpakkıllar* (Nejat Saydam, 1959)



Görsel 3.5 – *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden, 1959)

Yalnızlar Rıhtımı'ndaki (Lütfi Ö. Akad, 1959) Kaptan Rıdvan ve *Zümrüt*'teki (Lütfi Ö. Akad, 1959) Doktor Fuat karakterleri de Alışık'ın bu dönemdeki önemli rolleridir. *Zümrüt* ile Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü alır. Ali Gevgili, aynı yıl *Vatan* gazetesinde yayınlanan eleştiri yazısında bu filmin Alışık'a ne denli iyi bir artist olduğunu gösterme fırsatı verdiğini, onun artık en usta sinema sanatçılarından biri sayılabileceğini söyler (aktaran Usallı Silan & Evren 2012: 111). Ancak bu dönemde henüz yıldız Sadri Alışık'tan söz edemeyiz. Özgüç'e göre,

Yeşilçam'da yıldız olabilmek öncelikle seyirci sempatisine daha sonra da işletmeci yatırımlarına bağlıdır ve sadece iyi oyuncu olarak isim yapmak yıldız olmak demek değildir (aktaran Kirel 2005: 86). McDonald da bir oyuncunun yıldız olduğunu söyleyebilmemiz için yalnızca isminin bilinmesinin yetmeyeceğini o ismin filmin satışında kullanılacak bir değer haline gelmesi gerektiğini belirtir (2013: 21). Bu anlamda yıldız Sadri Alışık'tan bahsedebilmemiz ancak 1964 yılında çekilen *Turist Ömer* (Hulki Saner) filmi ile mümkün olur.



Görsel 3.6 – *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ö. Akad, 1959)

1960'ların ilk yıllarında Sadri Alışık'ın oynadığı roller genellikle ikiye bölünmüştür: ya aşıkların arasını açmaya çalışan ve sonunda kaybetmeye mahkûm olan kötü adamdır ya da filmin sonunda sevenleri baş başa bırakma büyüklüğünü gösterecek salon beyefendisi, jönün sempatik arkadaşı. *Seviştığımız Günler* (Halit Refiğ, 1961), *Hayat Bazen Tatlıdır* (Nejat Saydam, 1962), *Çalınan Aşk* (Ülkü Erakalın, 1963), *Arka Sokaklar* (Ülkü Erakalın, 1963), *Kendini Arayan Adam* (Nejat Saydam, 1963), *Bomba Gibi Kız* (Orhan Aksoy, 1964), *Taşralı Kız* (Alşavir Alyanak, 1964) gibi filmlerde canlandığı kötü adamlar paraya, kumara ve kadınlara olan düşkünlükleri ile öne çıkarlar. Sadri Alışık bu filmlerde yazar, aktör, fabrikatör ya da iş adamıdır; bazen ise uyuşturucu ticareti gibi kirli işlere bulaşmıştır. Zengindir, lüks evlerde yaşar ve şık giyinir. Genç kızları evlilik vaatleriyle kandırır ya da evli kadınlarla birlikte olabilmek için onlara tuzaklar hazırlar. Yalan söylemekten, hatta kendi çıkarı için cinayet işlemekten çekinmez.



Görsel 3.7 – *Seviştığımız Günler* (Halit Refiğ, 1961)



Görsel 3.8 – *Çalınan Aşk* (Ülkü Erakalın, 1963)



Görsel 3.9 – *Bomba Gibi Kız* (Orhan Aksoy, 1964)

Bu dönemde canlandırdığı kötü adamların içinde yalnızca *Dişi Kurt* (Lütfi Ö. Akad, 1960) ve *Aşkın Saati Gelince* (Nejat Saydam, 1962) filmlerindeki karakterleri diğerlerinin aksine şık giyimli değildir. *Aşkın Saati Gelince*'deki Nuri karakteri filmde çok küçük bir yer olmasına rağmen başındaki kasket, beline bağladığı kuşak, topuklarına basarak giydiği ayakkabıları ve argo konuşmasıyla Alışık'ın daha sonra sıkça canlandıracağı serseri rollerini haber verir. *Dişi Kurt* filminin dijital kopyasına erişmek mümkün olmadığından film izlenememiş ve ayrıntılı bir değerlendirme yapılamamıştır, ancak Sadri Alışık'ın canlandırdığı karakterin giyimi ve tavrı yine ileriki yıllarda canlandıracağı bıçkın karakterleri anımsatır.



Görsel 3.10 – *Aşkın Saati Gelince* (Nejat Saydam, 1962)



Görsel 3.11 – *Dişi Kurt* (Lütfi Ö. Akad, 1960)

Sadri Alışık aynı yıllarda çekilen salon komedilerinde ise sevimli delikanlı, jönün sempatik arkadaşı rollerindedir. İkinci bölümde belirtildiği gibi, *Yeşilçam*'da her oyuncunun rol sınırları bellidir ve çoğu zaman karakter oyuncularını bile bu sınırların dışına çıkmakta özgür değildir. Sadri Alışık ise 1950'lerdeki gibi 1960'ların ilk yarısında da

hem iyi kötü karakterleri canlandırmaya devam eder. Üstelik bu zıt eğilimlerde süreklilik gösterir bir şekilde oynaması, seyirciden tepki almadığını işaret eder.

1960'ların ilk yıllarında *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1961) filminin başlattığı bir furyayla salon filmleri ve romantik güldürüler öne çıkar (Özön 1995b: 156-157). Onaran da 1960'ların ilk yarısında komedi filmlerinin arttığına dikkat çeker (1994: 183). Bu eğilim Alışık'ın kariyerinde bir kırılma yaratır. 1961'de çekilen *Küçük Hanımefendi* filminde canlandığı Bülent Soysal karakteri, Sadri Alışık'ın yıldızlığa yükselişinde ilk basamak olur. Bu film ile ilk defa bir komedi filminde oynaması için teklif almıştır. Bu durumu şöyle anlatır:

Sinema yaşamımın ilk yıllarında hep ciddi roller ve dramlar oynadım. Ta ki *Küçük Hanımefendi*'ye kadar. Bu filmde beni komedi oynatmaya karar verdiler. Doğrusunu isterseniz ben de şaşırımtım niye böyle düşündüler diye... Ancak daha sonra dedim ki: Bir oyuncunun komedi, dram gibi birtakım ayrıcalıklar yapması gerek. Nasıl ki bir müzisyen önüne hangi notayı koyarsan koy çalarsa, oyuncu da her oyunu oynayabilmelidir. Yalnız burada bütün mesele, notayı iyi bilmeye bağlıdır. Yani rolünü... (aktaran Çelik 1992: 82-83)

Küçük Hanımefendi vizyona girmeden önce filmin başarılı olup olamayacağına dair şüpheler vardır, çünkü başrol oyuncusu Ayhan Işık ilk defa bir salon komedisinde görülecektir. Işık'a göre onu böyle bir filmde oynatmaya karar veren firma sahipleri kumar oynamışlardır (aktaran Pösteği 2007: 126). Film vizyona girdiğinde bütün şüpheleri yerle bir eder. Filmin diğer başrol oyuncusu Belgin Doruk, bu başarıyı "Film vizyona girdiğinde kıyametler koptu. [...] O güne kadarki tüm hasılat rekorlarını kırmıştık. Ayrıca Sadri ile Ayhan'ın beraberlikleri herkesi müthiş etkilemişti" diyerek anlatır (aktaran Usallı Silan 2007: 132-133). Bu başarının ardından serinin diğer filmleri *Küçük Hanımın Şoförü* (Nejat Saydam, 1962), *Küçük Hanımın Kısmeti* (Nejat Saydam, 1962) ve *Küçük Hanım Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962) birbiri ardına çekilir ve vizyona girer.

Küçük Hanımefendi filmi Ayhan Işık ve Belgin Doruk'un birliktelikleri üzerine kurulmuş bir filmidir. Ömer (Ayhan Işık) ekonomik durumunu düzeltebilmek için avukatının ayarlamasıyla kendisine büyük bir miras kalan Neriman (Belgin Doruk) ile evlenir. Fakat Neriman'ın çok çirkin olması nedeniyle nikahın hemen ardından onu terk eder. Kendisine kalan parayla İstanbul'a gelen Neriman kendisini baştan yaratır, güzelleşir. Sadri Alışık'ın canlandığı Bülent Soysal, filme bu noktada dahil olur ve karşımıza

Neriman'ın kalbini çalmak için ona şiirler okuyan, yollarına çiçekler döken romantik, kibar, şık giyimli ve zengin bir genç olarak çıkar. Film ilerledikçe Bülent'in aslında Ömer'in eski bir arkadaşı olduğunu öğreniriz. İlk yarısında klasik bir melodram gibi ilerleyen film, ikinci yarısında Bülent'in ve güzelleşen Neriman'ı tanıyamayan Ömer'in, Neriman'ı elde etmek için girdikleri tatlı rekabet ile bir salon komedisine döner. Filmin sonunda Ömer ve Neriman bir araya gelir, Bülent ise eli boş kalır. Serinin diğer filmlerinde ilk filmin üstüne devam eden bir öykü yoktur. Bunun yerine, ilk filmin temel şablonu, yani yakın arkadaş olan Ömer ve Bülent'in Neriman için girdiği mücadele ve filmin sonunda Bülent'in eli boş kalması her filmde tekrarlanır. Oyuncular, karakterler, filmin teması, hikâyenin şablonu aynı kalırken mekanlar, olay örgüleri, karakterlerin geçmiş hikayeleri değiştirilir.



Görsel 3.12 – *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1962)

İlk filmde seyircinin Işık ve Alışık'ın beraber olduğu sahneleri çok beğenmesinin sonucu olarak, devam filmlerinde ikilinin arkadaşlığına ve rekabetine odaklanan sahneler artar. Üstelik ilk yarısı melodram ikinci yarısı salon komedisi gibi ilerleyen ilk filmin aksine devam filmleri komedi ağırlıklıdır. Bu durum Bülent karakterinin hikâyedeki yerinin ve öneminin giderek artmasına ve karakterin değişmesine yol açar. *Küçük Hanımın Şoförü*'nde Bülent artık romantik, nahif bir delikanlı değil, zengin bir ailenin kızı olan Neriman'la evlenebilmek için kendisini muhafazakâr bir aile çocuğu olarak tanıtan fakat aslında çapkın, baba parası yiyen, gece hayatına düşkün bir gençtir. *Küçük Hanımın Kismeti*'nde de yine çapkın, esprili ve kendisiyle övünmeyi seven bir iş adamı olarak karşımıza çıkar. Serinin sonuncusu *Küçük Hanım Avrupa'da* filminde ise Bülent ilk defa

jönden daha düşük bir statüdedir. Ömer'in ikinci kaptan olduğu gemide, Bülent makine dairesinde ikinci çarkçı olarak çalışır. Konuşması da artık daha özensizdir. Küfretme isteğini sık sık "hürmetlerimi sunarım" diyerek bastırır. Ayrıca bu filmde onu kafasında şapkasıyla aylak aylak Avrupa şehirlerinde dolaşırken görürüz. Bu sahnelerde Bülent Soysal adeta Sadri Alışık'ı zirveye çıkaracak olan Turist Ömer'in prototipi gibidir.



Görsel 3.13 – *Küçük Hanım Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962)



Görsel 3.14 – *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964)

Küçük Hanım filmleriyle komedideki başarısını ispatlayan Alışık, 1963 yılında *Helal Olsun Ali Abi* (Hulki Saner) filminde ilk kez Turist Ömer olarak seyircinin karşısına çıkar. Polisiye-komedi olan bu filmde başrol yine Ayhan Işık'tır ve Turist Ömer filmin gülmece unsurunu sağlayan bir yan karakterdir.



Görsel 3.15 – *Helal Olsun Ali Abi* (Hulki Saner, 1963)

Yönetmen Hulki Saner’in amcasından esinlenerek yarattığı bu karaktere (Saner 1996: 67), Sadri Alışık da bir asker arkadaşından esinlendiği çarpık selamı ve kendi gözlemlerini katar (Çelik 1992: 54-55). Böylece yönetmen – oyuncu iş birliği ile Yeşilçam’ın en sevilen ve unutulmaz komik karakterlerinden biri ortaya çıkar. Yeşilçam’da oyuncular filmlerde giydikleri kostümlerini kendileri sağlarlar (Kırel 2005: 85). Sadri Alışık da senaryoyu okuyunca “bu adam nasıl bir adam olur, nasıl giyinir, nasıl konuşur” der ve Turist Ömer için “eski bir gömlek, ütü tutmaz bir pantolon ve bir şapka” da karar kılar:

Gömlekle pantolonu kolay buldum da şapka sorun oldu. Birkaç şapka getirdiler gözüm tutmadı. ‘Eh şapka da olmayıversin’ dedim ama filmin ilk çekim günü karşıdaki inşaat işçilerinden birinin başındaki ahı gitmiş vahı kalmış şapkaya bayıldım. Onu hiç unutmam iki buçuk liraya aldık... (aktaran Öztürk 1998: 6).

Sadri Alışık, şapkayı hafifçe gözlerine doğru indirerek ve Turist Ömer’in sürünür gibi yürümesini sağlamak için ayakkabıların topuğuna basarak görünümünü tamamlar¹². Dağınık görünümü, kirli sakalı, tuhaf yürüyüşü ve konuşmasıyla Turist Ömer, o zamana kadar perdede genellikle şık kıyafetleri, briyantınli saçları ve Clark Gable bıyıklarıyla görünen Sadri Alışık için büyük bir değişikliktir. Fakat sempatik halleriyle seyirci tarafından öyle sevilir ki seyircilerden “Helal olsun Sadri’ye Ayhan’ı bu filmde yedi, toz etti!” tepkileri gelir ve Ayhan Işık’ın film başına aldığı ücret düşerken Sadri Alışık’ınki yükselir (*Ses* 1965:14). Alışık böylece yıllar önce piyasada o varken kendisinin hiç şansı

¹² *Sadri Alışık Turist Ömer’i Anlatıyor* (1990) <https://www.youtube.com/watch?v=V-nYDB6n5xw>

olmadığını düşündüğü, Yeşilçam'ın “Taçsız Kral”ı Ayhan Işık'ı yenmeyi başarır bir nevi. Bu başarının ardından Turist Ömer, Yeşilçam'ın popüler çocuk yıldızı Ayşecik (Zeynep Değirmencioğlu) ile bir araya getirilir ve 1964'te Turist Ömer'in yine yan karakter olduğu *Ayşecik Cimcime Hanım* (Hulki Saner) ve *Ayşecik Çıttı Pıttı Kız* (Hulki Saner) filmleri çekilir.



Görsel 3.16 – *Ayşecik Çıttı Pıttı Kız* (Hulki Saner, 1964)

Bu filmlerin de gişede başarılı olması artık Turist Ömer'in ana karakter olduğu bir filmi kaçınılmaz kılar. Böylece *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964) filmi çekilir ve “gişe şampiyonu” olur (Scognamillo 2006: 100). Bu filmle sonraki on yıl boyunca devam ederek toplam yedi filme¹³ ulaşacak olan Turist Ömer serisi başlamış olur. Sadri Alışık, Turist Ömer ile yeniden başrole çıkar ve geniş kitlelerce tanınır ve sevilir. O, artık kendisi için senaryolar yazılan bir yıldızdır. *Turist Ömer* filmi, Sadri Alışık'ın Turist Ömer olarak ortaya koyduğu performansı üstüne tasarlanır ve filmin ticari başarısı için Alışık'ın varlığına güvenilir. Halkın çok sevdiği bu komik kahraman yıllar içinde popülaritesini kaybetmez ve filmlerin yapımcısı da olan Hulki Saner'e yüksek kazanç sağlar. 1971'de *Ses* dergisinde çıkan bir haberde “Alışık'ın yıllar sonra zirveye çıkışının sembolü olan” Turist Ömer kıyafetlerinin Saner tarafından 150.000 liraya sigortalatıldığı yazar. Ayrıca haberin devamında “Turist Ömer'in İki Yaratıcısı”nın arasında, Saner'in bu tipi Alışık'tan başka kimseye oynatmayacağına Alışık'ın da başka bir firma için Turist Ömer'i oynamayacağına dair bir anlaşma imzalandığı yazar (Turgul 1971: 7). Böylece

¹³ *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964), *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (Hulki Saner, 1965), *Turist Ömer Almanya'da* (Hulki Saner, 1966), *Turist Ömer Arabistan'da* (Hulki Saner, 1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (Hulki Saner, 1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (Hulki Saner, 1971), *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1974).

hem Turist Ömer'in değişmemesi, seyircinin beklentilerini karşılaması hem de yapımcının ticari kazancı garanti altına alınır.

Sadri Alışık, Yeşilçam'da yıldız sisteminin iyice yerleşmiş olduğu yıllarda adeta bu sisteme meydan okuyarak yıldız olur. Tezin ikinci bölümünde belirttiğim gibi Yeşilçam'da ister dergi yarışmalarıyla ister bir yönetmen ya da yapımcının keşfi olarak oyunculuğa başlamış olsun, bir oyuncunun yıldız olmasında en büyük etken seyircinin beğenisidir. Sadri Alışık da halkın beğeniyle, Turist Ömer'in çok sevilmesiyle ve filmlerinin talep görmesiyle yıldız olur. Fakat diğer yıldızların aksine kariyerinin başındaki filmlerle keşfedilen bir yıldız değildir. O yıldız olduğunda arkasında yirmi yıllık bir sinema kariyeri vardır ve diğer yıldızlar gibi yirmili yaşlarında değil, kırklı yaşlarına adım atmak üzeredir. Geç gelen bu yıldızlık, dönemin dergilerinde Alışık hakkında çıkan haberlerde de vurgulanır.

Türk Sinemasına uzun yıllarını verdikten sonra haklı olarak şöhretin ve oyun gücünün zirvesine çıktı. şimdi gerek sinema seyircisinin gerekse prodüktörlerin ısrarla üzerinde durduğu bir isim oldu. Hiç durmadan teklif üzerine teklif yağıyor kendisine. Jenerikte ve afişte adını yazabilmek için 2-3 günlük role avuç dolusu para teklif edenler var. Fakat Alışık vakti olmadığı için ve bundan sonra oynayacağı rollerin de aktörlük hayatı yönünden önemli bulunmasından dolayı her teklifi kabul etmiyor. (*Sinema Ekspres* 1964: 4)

Yirmi yıldan beri sinema oyuncusudur. Önceleri, *Günahsızlar* filminde Oya Sensev ile oynarken "jönprömiye Sadri"ydi. Yıllar geçti. Sadri de kırk yaşını geçti. Hayatının kırk birinci baharına ayak basarken servete, şöhrete ve saadete ulaştı. [...] Elinde iki rekor birden var. Bugün yerli sinemada başrolde oynayan yirmi yıllık başka bir aktör yok. Yerli film sanatçıları içinde Sadri Alışık kadar alkış alan kimse yok. (*Ses* 1965: 14-15)

Yeniden başrole yükseldiği 1964 yılı, aynı zamanda toplam on yedi filmle kariyerindeki en üretken yıldır. Bu yıl, Turist Ömer'in dışında *Sokakların Kanunu* (Aram Gülyüz), *Anadolu Çocuğu* (Osman F. Seden), *Afili Delikanlılar* (Orhan Aksoy) *Beş şeker Kız* (Mehmet Dinler) filmlerinde de fakir, kimsesiz, serseri, ağzı bozuk ama iyi kalpli karakterleri canlandırır ve giderek bu tarz rolleri artar.



Görsel 3.17 – *Sokakların Kanunu* (Aram Gülyüz, 1964)



Görsel 3.18 – *Anadolu Çocuğu* (Osman F. Seden, 1964)



Görsel 3.19 – *Beş Şeker Kız* (Mehmet Dinler, 1964)

Alışık'ın bu yıl serseri bir tipi canlandığı filmlerden biri de Hint sinemasının önemli isimlerinden biri olan Raj Kapoor'un başrolünde oynadığı ve yönettiği *Awaara*¹⁴ (1951) filminden uyarlanan *Avare* (Semih Evin) filmidir. Bu filmde, babasız büyüyen, fakirlik yüzünden hırsızlık yapmak zorunda kalan ve annesinden bu durumu gizleyen serseri bir genci, Sedat karakterini canlandırır. Aşık olduğunda namuslu bir hayatı seçmek ister, fakat daha önce birlikte hırsızlık yaptığı arkadaşları buna müsaade etmezler. Sedat en sonunda onları ihbar etmek zorunda kalır ve hırsızlar çetesinin reisini öldürür. Çıkartıldığı mahkemede Sedat'ı avukat sevgilisi savunur, hapse atılmasını isteyen savcı ise aslında Sedat'ın babasıdır. Yıllar önce, hamile olduğunu bilmeden, sırf kötü bir babanın kızı olduğunu öğrendiği için Sedat'ın annesini terk etmiştir. Bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla savcının “kötü insanların çocukları kötü, iyi insanların çocukları iyi olur” tezi çürütülmüş olur ve filmin sonunda aile bir araya gelir. Orijinal filmde farklılıkları olsa da *Avare*, genel hatlarıyla *Awaara*'ya sadık kalmış bir filmidir. Filmin meşhur *Awaara Hoon* şarkısı da yeni bir düzenleme ve Türkçe sözlerle filmde yer alır.

Sadri Alışık'ın 1964'ten itibaren avare, gariban karakterler ile özdeşleştiğini söyleyebiliriz. Onun personasını yalnızca bu tipler ile sınırlamak mümkün değildir ancak fakir, serseri, kimsesiz karakterleri özellikle 1960'lı yılların ikinci yarısında sıkça canlandırır. Sadri Alışık'ın yıldızlaştıktan sonra bu tarz karakterler ile özdeşleştirilmesinde Turist Ömer'in payı olduğu kadar, halkın hafızasında yer etmiş, çok sevilen ve halihazırda çok popüler bir film olan *Awaara*'nın uyarlamasında oynamasının da payı vardır kuşkusuz. Fakat *Awaara* filminin Sadri Alışık'ın yıldızlığı açısından önemi yalnızca filmin uyarlamasında rol alması ile sınırlı değildir. Raj Kapoor'un ilk olarak bu filmde yarattığı avare tipi (Raj) ile Turist Ömer'in arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Engin, *Awaara*'nın popülaritesinin yerli sinemada yalnızca melodramları etkilemediğini; Cilalı İbo ve Turist Ömer gibi işsiz güçsüz, çaresiz ve gariban tiplerin ortaya çıkmasında da etkili olduğunu belirtir (2013: 118). Bükür ve Balcı da Yeşilçam'da

¹⁴ Tüm zamanların en büyük uluslararası hit filmlerinden biri, belki de ilki olan *Awaara*, Türkiye'de ilk kez 1955 yılında İstanbul'da gösterime girer ve diğer pek çok ülkede olduğu gibi çok büyük bir ilgiyle karşılaşır, haftalarca gösterimde kalır ve daha sonraki yıllarda da tekrar tekrar gösterime girer (Gürata 2010: 67-69, Engin 2013: 116-117). Ülkemizde bir filmin sınırlarını aşarak adeta “sosyal olay” haline gelen film melodramatik olay örgüsü ve müzikleriyle Yeşilçam'daki melodram geleneğini de oldukça etkiler. Ayrıca yıllar içinde pek çok uyarlaması yapılır (Engin 2013: 119-121).

avarenin her türlü mevcuttur derler (2013: 129) ancak Yeşilçam ve avarelik dendiğinde akla gelecek ilk isim, ismiyle müsemma *Turist Ömer*'dir.



Görsel 3.20 – *Awaara* (Raj Kapoor, 1951)

Kapoor, kendisine “Hindistan’ın Charlie Chaplin’i” unvanını kazandıracak olan bu tipi yaratırken, Chaplin’in ölümsüz kahramanı Şarlo’dan esinlenir. Giyim kuşamındaki bariz etkileri bir yana Kapoor da yoksul, işsiz ama bütün zorluklar karşısında ayakta kalabilen, neşesini kaybetmeyen ve halka yakın gelen bir tip yaratır. Onun filmleri de Chaplin’inkiler gibi komedi ve pathosun birleşimini sunar (Dwyer 2013: 21, Sahai 1987: 65). *Turist Ömer*’de hem Şarlo’nun hem de Raj’ın izlerini sürmek mümkündür. Selim İleri’nin tarifıyla *Turist Ömer* “çetin koşullar altında bile gülmeyi unutmamış, kırıldıkça, ezildikçe, horlandıkça iyimserliği pekişmiş, kenara itilmiş bir kesimin simgesidir” (2012: 250). Sınıfsızlığı, kimliksizliği, tanımlanamazlığı ve ayrıksılığıyla *Turist Ömer* Yeşilçam’ın en özgün karakterlerinden biri olsa da onu dünya sinemasındaki benzerleri Şarlo ve Raj olmadan değerlendirmek eksik kalacaktır, bu nedenle burada kısaca bu üç tip arasındaki bağlantılara değinilecektir. Üçünün de mizahının temel noktası uyumsuzluktur; hepsi kent, modernleşme ve düzen içindeki bireyin uyumsuzluğunu yansıtır. Bu durum fiziksel görünümüne de yansır. *Turist Ömer* de diğerleri gibi giyim kuşamıyla bir uyumsuzluk hissi yaratır; görünüşü, beden duruşu ve konuşması Bayram’ın ifadesiyle “egemen ve geçerli olanın biçim bozumuyla ortaya çıkar” (2006: 106). Üçü de içinde buldukları düzene ayak uyduramamalarıyla eleştirel bir bakış açısı sunarlar, ancak *Turist Ömer* filmlerinde bu eleştiri diğerlerine göre daha dolaylıdır. *Turist Ömer*’in toplumsal kurallara uyma arzusu, tıpkı giyiminde açığa çıktığı gibi, kuralları yıkmakla ya da onları değiştirmekle değil; kuralları bozmakla sonuçlanır (Bayram 2006:

106). Turist Ömer, toplumsal ilişkiler içinde yerini bulamamış ama bu ilişkileri değiştirmek konusunda bir çabası da olmayan; bu ilişkiler ağı içerisinde kendine bir yer edinebilmek için egemen olana örtük bir tepki göstermekten ve onu kendince bozmaktan başka bir yol bilmeyen insanı temsil eder (Bayram 2006: 109).

Raj, talihsizliği yüzünden içinde bulunduğu durumdadır ve eğer bir fırsatını bulursa zengin bir yaşam sürmeyi tercih edecektir; Şarlo'nun ise bir yanıyla içinde bulunduğu durumu sevdiğini görürüz (Sahai 1987: 66). Bu anlamda Ömer, Şarlo'ya daha yakındır. Onda Yeşilçam karakterlerinde genel olarak gördüğümüz sınıf atlama isteği yoktur. İçinde bulunduğu durumu kabullenmiştir ve bunu değiştirmek için bir çaba göstermez. *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964) filminde yaşanan yanlışlıklar bir şekilde zengin olmasına yol açtığına, aynı durumdaki diğer bir Yeşilçam karakterinden beklenebilecek değişim sürecini geçirmez. Yürüyüşü, konuşması ve üstüne geçirdiği kendisine çok bol gelen bir ceket haricinde görünüşü aynı kalır. Sınıf atlama düşlerinden yoksun olması onu aynı dönemdeki diğer popüler komik tip Cilalı İbo'dan da yıllar sonra ortaya çıkacak olan Şaban'dan da ayırır. Turist Ömer'i Yeşilçam'ın diğer komik tiplerinden farklı kılan bir diğer özelliği ise duyarlı ve vicdanlı oluşudur. Yine *Turist Ömer* filminde, patronundan “namussuzum üç gün oldu ağzıma sıcak lokma girmedi” diyerek aldığı parayı, yardıma muhtaç kör kız Mine'ye (Çolpan İlhan) hiç düşünmeden “ben zaten parayı çok sevmem” diyerek verir. Bu sahnede Turist Ömer film boyunca gördüğümüz alaycılığından uzaktır. Mine'yle konuşurken sesi titrer, ağlamaklı olur. “İsmim Turist Ömer, ama keşke Hızır dede olsaydı da gözlerini açtırabilseydim” der. Kendisi de yardıma muhtaç olmasına rağmen başkalarına yardım eli uzatmaktan çekinmez hiçbir zaman. Raj'ın aksine Turist Ömer açlıktan ölse dahi başkasının parasına el uzatmaz, yerde bulduğu bir cüzdanı alıp almamak için bile vicdan muhasebesi yapar (*Turist Ömer Boğa Güreşçisi*, Hulki Saner, 1971). Bütün bunlar onun bir yandan güldürürken bir yandan da zavallılığı, garibanlığı ve yüce gönüllülüğüyle hüznlendirebilmesini sağlar. Böylece Turist Ömer filmlerinde de mizah ve pathos bir araya gelir.

Turist Ömer, Şarlo ve Raj ile aynı evrensel kodları paylaşırken aynı zamanda son derece yereldir; Sadri Alışık'ın oyun gücüyle kattıklarıyla halkın içinden, yaşayan bir karakterdir. Onun mizahı da evrenselden çok yereldir, fiziksel komediden çok söz ile

yaratılır. Bu anlamda yine Cilalı İbo'dan ayrılır ve gülmece unsurunun söz ile sağlandığı geleneksel Türk halk tiyatrosuna yaklaşır. Kendine özgü tuhaf dili ile Turist Ömer uyumsuzluğunun, sınıfsızlığının altını çizer bir kez daha. Şarlo ve Raj'ın aksine bir aidiyet arayışında değildir, hayatını kendi kendine yoluna koyar. “Hiçbir işte tutunamama, asil bir ailenin üyesi olmama, sokaklarda aylak aylak gezme, suça bulaşmama, tek bir kadına bağlanmama onu ilk örnek avareden ayırır” (Büker & Balcı 2013: 149). Onun Raj'dan ayrıldığı önemli noktalardan biri de hiçbir filmde aşk yaşamaması ve cinsel çekicilikten uzak olmasıdır. Turist Ömer'i kadınlara laf atarken görsek de kadınlarla baş başa kaldığında ne yapacağını bilemez. Örneğin kendisini öpmek isteyen kadına “anam değilsin, babam değilsin ne öpüyorsun ya beni?” diyerek tepki verir. Raj Kapoor bir yıldız olarak kendisini Clark Gable gibi biçimlendirir hem bıyığı hem stili ile ona öykünür (Dwyer 2013: 23). Bu imgesini *Awaara*'ya da taşır. Bu anlamda yalnız Turist Ömer değil, *Avare*'deki Sedat da Raj'dan ayrılır. Sedat filmde cinsel çekiciliğiyle ya da romantik aşık imgesiyle öne çıkmaz. *Awaara*'da Raj'ın aşkı yüceltilir. Hem sevgilisi hem de annesi toplumsal ahlakı temsil eden ikonlar haline gelerek mitleşirler ve filmde baskındırlar. *Avare*'de ise ikonik göstergeye dönüşen avarenin yani Sadri Alışık'ın kendisidir. Söylediği şarkılarıyla, davranışlarıyla, İstanbul'la birlikte ikonlaşır (Büker & Balcı 2013: 138). Sadri Alışık, filmin meşhur şarkısını söylerken seyirciye bakarak haykırır “avareyim” diye. İleride detaylandırılacağı gibi doğrudan seyirciye bakması Alışık'ın personasının bir parçasıdır ve Sedat'ın hem şarkı söylerken hem de filmin sonunda seyirciyle göz teması kurmasıyla orijinal avare Sadri Alışık'laşır.



Görsel 3.21 – *Avare* (Semih Evin, 1964)

Alışık'ın bu filmdeki repliklerinden biri de yıllar içinde ikonlaşarak Sadri Alışık imgesinin bir parçası olur. Sedat, bir sokak köpeği ile dertleşir, ona “Arkadaş benim senden farkım ne? Senin de paran yok benim de... İkimiz de serseriyiz...” der. Bu sırada

yanlarına gelen sarhoş bir adam köpeğe tekme atınca çok sinirlenerek adamı döver, köpekten özür diler ve o meşhur sözü söyler “Bu dersi üniversite mektebinde bile öğrenemezdin, sokak köpeklerine selam vermek adam olmaya çeyrek var demektir!” Orijinal filmde ise sahne böyle ilerlemez. Raj köpekle konuşurken kendisine hakaret eden adama saldırır ve gözlerinin önüne sevgilisinin yüzü gelince bu yaptığından pişman olur. Sedat, Raj’ın aksine, onu doğru yola çekecek bir güç olmadan da duyarlı ve vicdanlıdır. İçinde bulunduğu durumu çaresizce kabullenmiştir; orijinal filmde farklı olarak, kötü arkadaşları yüzünden namuslu bir hayat sürdüremeyeceğini anladığında intihar etmeyi düşünür. *Awaara*’da “iyi” ve “doğru” filmdeki kadınlar üzerinden yansıtılırken, *Avare*’de aynı değerler Sedat üzerinden yansıtılır.

Alışık’ın çok sevilen ve onun zirvedeki yerini sağlamlaştıran serseri karakterlerden bir diğeri de 1965’te *Şaka ile Karışık* (Osman F. Seden) filmde canlandığı Ofsayt Osman olur. Filmde “kazandığı birkaç kuruşla gününü gün etmesini bilen, hayatı hep iyi tarafından görmeye çalışan, can düşmanını kendisiyle alay eden ipsizi bile yürekten seven sevimli bir serseri” olarak tarif edilir Osman. Hiçbir işte başarılı olamamasından, “hiç gol atamamasından” dolayı adı Ofsayt’a çıkmıştır. Yenik, ezik, gariban bir gençtir. Kendisiyle “sendeki yürek ancak rakıya meze olur” diye alay eden diğer serserilere “siz aferin diyeceksiniz diye ben banka mı soyacağım yani?” demesiyle, hiçbir zaman suça bulaşmamasıyla Alışık’ın zaman zaman yankesicilik yapan, racon kesen serseri karakterlerinden ayrılır. Turist Ömer gibi iyi kalplidir o da. Fakat Turist Ömer’in alaycı tavrından, onun hiç olmazsa diliyle kendini ezenleri bastırma gücünden de yoksundur. Tam anlamıyla bir kaybedendir. Filmde “serseri takımından namuslu insan çıkar mı?” diye iddiaya giren iki milyonerin paraları Osman’a teslim edilir. Osman paraya dokunmaz, ta ki âşık olduğu kızın hasta kardeşini tedavi için yurtdışına göndermeye karar verene kadar. Osman da Sadri Alışık’ın canlandığı diğer bütün fakir karakterler gibi sınıf atlama düşlerinden yoksundur. Mutlu olmak için paraya ihtiyacı yoktur. Birisi yaptığı bir işi takdir etse, bir aferin dese yeterlidir onun için. Cebindeki çek etrafındaki insanların değişmesine neden olur ama Osman değişmez. Paranın getirdiği sahte mutluluğun farkındadır. Kendisini kandırmak için sevgi sözcükleri sıralayan kadına “söyle be, yalan da olsa hoşuma gidiyor” der. Film boyunca paranın cazibesine kapılmayan Osman, fakir bir çocuğun tedavisini karşılamak için çeki bozdurunca

etrafındakilerin hışmına uğrar adeta. Çıkartıldığı mahkemede yaşananları tek tek anlatır. Filmin sonundaki bu mahkeme sahnesi ve Sadri Alışık'ın tiradı yıllar içinde onunla en çok özdeşleştirilen, en çok hatırlanan sahnelerden biri olur. Yüce gönüllülüğü ile hâkim de dahil olmak üzere herkese hayat dersi verir Osman, asıl suç etrafta yardıma muhtaç çocuklar varken bir iddia uğruna milyonlar harcamaktır der ve sorar: “Sizler, hepiniz, hepiniz hakem olun abiler. Yahu bu maç be, tıpkı bir maç! Ama böyle hayat sahasında oynanıyor, oyuncularını bizleriz, topumuz da namusumuz, vicdanımız, insanlığımız! Ben Osman, Ofsayt Osman, söyleyin be, Allah rızası için söyleyin be! Gene mi atamadım golü? Ha? Bu da mı gol değil be? Adaletine insanlığına kurban olayım hâkim bey bu da mı gol değil?” Sadri Alışık, film vizyona girdiğinde bütün sinemalarda seyircilerin Ofsayt Osman'ın bu sorusunu “gol” diye bağırarak yanıtladığını anlatır (aktaran Usallı Silan & Evren 2012: 139).



Görsel 3.22 – *Şaka ile Karışık* (Osman F. Seden, 1965)

Bir yıldız olarak Sadri Alışık seyirciye gençlik, yakışıklılık, kusursuz bir imaj vadetmez; temsil ettiği değerler ile kitlelere hitap eder. 1960'ların ilk yarısındaki komedi furyasında Turist Ömer ile seyirciyi çok güldürmüş ve çok sevilmiş olması Alışık'ı zirveye taşır. Devamında ise yalnızca Turist Ömer'i canlandırmamasına rağmen popülaritesini ve seyircinin sevgisini kaybetmemesinin nedeni Alışık'ın canlandığı karakterlerin seyirciye yakın gelmesidir. Senarist Bülent Oran, Yeşilçam'da en geniş izleyici kitlesini alt ve yoksul tabakanın oluşturduğunu, onlara hitap eden filmlerin başarı şansının daha yüksek olduğunu söyler (aktaran Türk 2004: 188). Alışık, özellikle 1960'ların ikinci yarısında “fakir halk çocuklarını” canlandığı filmlerle tam da bu kitleye hitap ederek

yıldızlaşır. Seyircilere kendilerine benzer birinin hayatta kalma başarısını izlemeyi vadeder, halkın içinden çıkmış bir kahraman imajı sunar.

Şaka ile Karışık'ın afişinde seyirciye şöyle seslenir: *Analarım... Bacılarım... Teyzelerim... ve Bilumum Gariban... Bu Filmi Sizler İçin Yaptım* (Görsel 3.23). Burada ilk seslendiği Yeşilçam'ın temel hedef kitlesi kadınlardır, ikinci sırada ise garibanlar vardır. Alışık, onları doğrudan sinemaya davet eder.



Görsel 3.23

İstanbul'un kırsal kesimden çok fazla göç aldığı ve buna bağlı olarak kent popülasyonunun değiştiği 1960'lı yıllarda sınıfsal gerilim Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez temasıdır. Bu gerilim Yeşilçam filmlerinde genellikle modern ve geleneksel arasındaki çatışma ile ortaya çıkar. Modernleşme hem arzulan ve deneyimlenmesi gereken bir süreç olarak çizilir hem de yozlaşmaya yol açabilecek bir tehlike olarak. Bu nedenle Yeşilçam filmlerinde modernleşmeye karşı belirsiz bir tutum vardır, sorunlar genellikle kırsal kökenli alt sınıfın sahip olduğu erdemleri kazanarak yozlaşmaktan kurtulan modern bireyler ile çözülür. Böylece adeta sınıfsız ve kaynaşmış bir toplum panoraması çizilir (Kaya Mutlu 2010: 418-420). Sadri Alışık filmlerinde zenginlere hayatta en önemli şeyin para olmadığını öğreten, onları yozlaşmaktan kurtaran taraftır. Fakat aslında bunun için bir çabası yoktur, o sadece olduğu gibi davranır ve bu haliyle insanlara bir ders verir. Böyle bir uzlaşma yoluna gidilmediği filmlerde ise kimsesizliğine, toplumda hep dışlanan olmasına rağmen erdemli bir birey olmayı başarmasıyla köyden kente göçmüş, gelenek ile modern arasında sıkışmış ve kimlik bunalımı yaşayan kitleler için bir idol haline gelir, onlara filmler aracılığıyla bir rahatlama sağlar. 1960'ların iç göç dışındaki bir diğer önemli olgusu ise kentleşmedir. Bu yıllarda,

1950'lerde olduğu gibi mahalle yaşamı halen ağırlıktadır ancak birbiri ardına apartmanların yükseldiği semtlerde mahalle dokusu değişmeye başlar. Daha dinamik ve değişken bir kent deneyimi yaşanır. “Kentleşme mahalle dokusuna etki etmekle birlikte filmlerde henüz yabancılaşmadan söz edilemez. Belki de dışarıda ‘hızla’ yaşananlara inat filmlerde yansıtılan hayatta bu bağların kopmadığı döneme daha fazla yoğunlaşmıştır” diyen Kırel, bu dönemin filmlerinin genellikle sıcak ve samimi mahalle yaşamını anlatmasına dikkat çeker. “Filmlerde ağırlıklı olarak mahalleler, mahallenin sevilen kişileri, bıçkınları, esnaf ve ileri gelenleri bir arada resmedilir. Herkesin bir diğersinin hayatını az ya da çok bildiği ve bir diğersinin hayatı üzerinde etkin bir rol oynadığı görülür” (Kırel 2005: 27). Dışarıda yaşanan gelişmelerin popüler filmlerin anlatısına yansımaması imkansızdır ve Sadri Alışık, böyle bir dönemde mahalle yaşamına odaklanan filmleriyle hızlı değişimlerin yaşandığı kent hayatında izleyiciyi “tanıdık” olana davet ettiği için de seyirci ile sağlam bağlar kurmuştur. “Toplumuna hitap edebilen ve kitleleri etkileyebilen oyuncuların star kimliğine sahip olmaları kolaylaşmaktadır. Bu anlamda seyirci ile arasında duygusal bağ kurmayı başaran yani özdeşleşmeyi sağlayan oyuncunun şansı yükselmektedir” (Pösteki 2007: 21). Alışık da bu sayede birbiri ardına oynadığı filmlerle zirvedeki yerini sağlamlaştırır. Yan rolde oynadığı *Helal Olsun Ali Abi*'nin ardından ücreti 5000'den 10.000'e çıkan Alışık, *Şaka ile Karışık*'ın ardından ise Yeşilçam'ın en ünlü jönprömiyeleriyle aynı ücreti almaya başlar (Ses 1965: 15).¹⁵

İkinci bölümde belirtildiği gibi Yeşilçam'da süregelen bir dublaj geleneği vardır. Yıldızlar filmlerde kendi sesleriyle konuşma isteklerini yapımcılara kabul ettiremezler. Bu noktada Sadri Alışık, diğer yıldızlardan ayrılır. 1950'lerde ve 1960'ların başında başkaları tarafından seslendirildiği birkaç film olsa da yıldız olduktan sonra hep kendi sesini kullanır. Ayrıca filmlerdeki şarkıları da kendisi söyler.¹⁶ Yeşilçam filmleri için şarkılı sahneler olmazsa olmazdır. Özellikle melodramlarda başrolü oynayan kadın yıldızın canlandırdığı karakterin bir gazino patronu tarafından keşfedilerek şarkıcı olduğu hikayeler sıklıkla karşımıza çıkar. Eğer gerçekte şarkıcı değilse, erkek yıldızların

¹⁵ 1967 yılında Sadri Alışık film başına 20.000 lira kazanır. Ediz Hun, Cüneyt Arkın ve Ekrem Bora da Alışık'la aynı ücreti alırken İzzet Günay, Kartal Tibet ve Fikret Hakan 25.000 ila 30.000, Ayhan Işık ise 30.000 ila 40.000 kazanır. Listedeki en yüksek ücreti alan oyuncular, film başına 50.000 lira ile Türkan Şoray ve Yılmaz Güney'dir (Tunç 2012: 100).

¹⁶ *Ayşecik Sokak Kızı* (Ülkü Erakalın, 1966) bu konuda istisnadır. Alışık filmde ünlü bir şarkıcıyı canlandırır ve şarkılar Alaeddin Şensoy tarafından seslendirilmiştir.

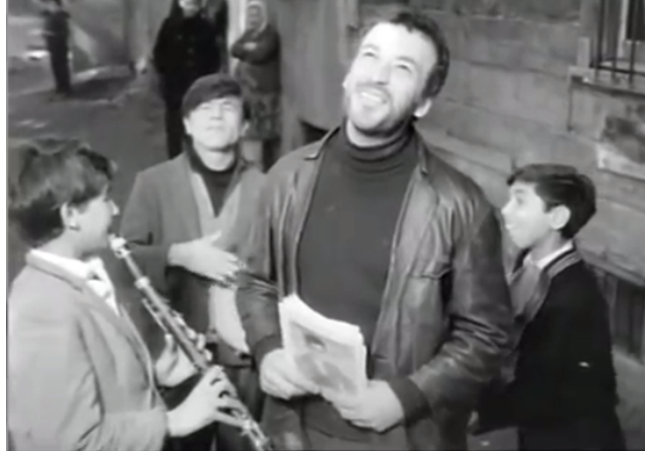
filmlerde bir şarkıcıyı oynamasına veya şarkı söylemesine ise çok sık rastlanılmaz. Fakat Sadri Alışık'ta durum farklıdır; onu filmlerde sıklıkla şarkı söylerken görürüz. *Avare* filmindeki şarkıyla çok beğenilince plak şirketlerinden teklifler almaya başlar (*Ses* 1965: 14) ve 1964 – 1970 yılları arasında filmlerde seslendirdiği şarkılardan oluşan üç kırkbeşlik plak¹⁷ çıkarır.

1968 yılında ise hem şarkı söylediği hem de hikayeler anlattığı gazino programlarına başlar. *Yeşilçam ve Yıldız Sistemi* bölümünde bahsettiğim gibi 1970'lerde Yeşilçam'ın ekonomik açıdan çöküşe geçmesiyle birlikte, yıldızlar gazinolarda şarkı söylemeye başlarlar. Sadri Alışık, bu furyanın ilk yıldızlarından biridir ve bu süreci şöyle anlatır:

Sahneye bizim kuşaktan çıkmayan kalmamıştı [...] Çünkü sinemada artık para yerine üç ay sonrasının tarihli senet veriliyordu ve bu da ödenmiyordu. [...] İşte bu durumda gazinocular bizim halkla olan iyi ilişkimizden ve içinde bulunduğumuz güç ekonomik koşullardan yararlanıp tekliflere başladılar. [...] Benim seyircim daha çok halk tipi insanlar olduğu için Maksim Gazinoları yerine Lunapark'ı tercih ettim ve Osman Kavran'la anlaşmaya gittim. (aktaran Usallı Silan & Evren 2012: 18-20)

Tiyatrocu olmasının avantajını da kullanarak gösterisini tek kişilik bir piyese çevirir ve 1980'e kadar sürdürdüğü gazino programlarını “dünün meddahını bugüne uyarlamak istedim” diye anlatır (*Ses* 1968: 10). Alışık'ın sahne şovu için senarist Safa Önal'ın yazdığı, sevdiği kızın kendisini zengin bir adam için terk etmesiyle derbeder olan bir adamın hikayesini anlatan Müjgan hikayesi o kadar sevilir ki 1970'te *Ah Müjgan Ah* (Mehmet Dinler) adıyla sinemaya aktarılır (Arpa: 2009: 208). Sadri Alışık filmde, tıpkı sahne şovundaki gibi sahneye çıkar ve kendisini terk eden sevgilisi Müjgan'ın hikayesini anlatır; böylece sinemadan sahneye taşınan performansını tekrar sinemaya taşımış olur. Ayrıca gazino programlarının ardından; bir sokak şarkıcısını canlandırdığı *Acı ile Karışık* (Tunç Başaran), ünlü bir tamburiyi canlandırdığı *Menekşe Gözler* (Atıf Yılmaz, 1969), ve milyoner bir bestekarı canlandırdığı *Üvey Ana* (Ülkü Erakalın, 1971) gibi Alışık'ı oyunculuğunun yanı sıra şarkıcılığı ile de öne çıkaran filmler artar.

¹⁷ *Avare/Dalgamıza Bakalım* (Serengil Plakçılık, 1964), *Turist Ömer/Tophane Rıhtımı* (Melodi Plak, 1964), *Turist Ömer Arabistan'da* (Saner Plak, 1970)



Görsel 3.24 – *Acı ile Karışık* (Tunç Başaran, 1969)



Görsel 3.25 – *Menekşe Gözler* (Atıf Yılmaz, 1969)

1960'lar hem yapım, üretim ve dağıtım gücü açısından hem de halkın sinemaya olan bağı açısından Yeşilçam'ın altın yıllarıdır. Sadri Alışık da kariyerinin en görkemli günlerini bu yıllarda yaşar. Tezin ikinci bölümünde değindiğim gibi 1970'lerin ikinci yarısından itibaren seyirci kitlesinin azalması sektörü değişime zorlar. 1960'ların melodramlarının ve komedilerinin yerini seks komedileri almaya başlar. Sadri Alışık da bu dönemde diğer pek çok Yeşilçam yıldızı gibi bu filmlerde oynamaz ve gazino programlarına ağırlık verir. 1960'larda yılda on yediyi bulan film sayısı 1970'lerin ilk yıllarının ardından giderek azalır. 1975'te yalnızca iki filmde konuk oyuncu olarak yer alır. 1976'da film sayısı artarak dörde çıksa da 1977'de oynadığı tek film olan *Acı Hatıralar* (Atıf Yılmaz) filminden sonra sinemaya dokuz yıl ara verir. Bunun nedeni sinema sektörünün büyüyen krizi olduğu kadar Alışık'ın özel hayatında yaşadığı büyük üzüntüdür. Yakın dostu Ayhan Işık'ın 1979'daki vefatıyla adeta hayata küsen Alışık, bu nedenle kendisine gelen

teklifleri reddettiğini fakat en sonunda mecburen televizyon dizilerinde¹⁸ oynamayı kabul ettiğini belirtir (Çelik 1992: 110). Sadri Alışık, 1986’da *Pantolon Bankası* (Aram Gülyüz, 1965) filminin kötü bir kopyası olan *Şalvar Bank* (Hulki Saner) filmi ile sinemaya geri döner. İkinci bölümde belirtildiği gibi 1980’lerde Yeşilçam’ın kendine özgü üretim-dağıtım-gösterim yapısı dağılır ve popüler film üretimi bu yıllarda video işletmeciliği ile devam eder. Sadri Alışık, 1986’da *Şalvar Bank*’ın yanı sıra vizyona girmeyen ve yalnızca video formatında piyasaya sunulan beş video-filmde oynar.



Görsel 3.26 - *Şalvar Bank* (Hulki Saner, 1986)

1986’nın ardından, geçirdiği karaciğer rahatsızlığı sebebiyle oyunculuğa tekrar ara vermek zorunda kalır. 1990’da dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın sağladığı imkanlarla karaciğer nakli için Amerika’ya gider. Türkiye’ye geri döndüğünde, ilk özel kanallardan biri olan *Kanal 6*’da *Sadri Alışık Halk Show* adında bir televizyon programı sunar. Fakat yapmak istediklerini, örneğin sıradan insanlarla, esnafla gerçekleştirmek istediği sokak röportajlarını gerçekleştiremez ve pişmanlık duyduğunu söylediği bu işten ilk sezonu tamamlar tamamlamaz ayrılır (Usallı Silan & Evren 2012: 30). 1990’larda yerli film üretimi çok azdır ve çekilen pek çok film Amerikan şirketlerinin hakimiyeti nedeniyle gösterim şansı elde edemez. Bu dönemde Türk sineması özellikle dağıtım açısından adeta bitkisel hayattadır. Sadri Alışık’ın oyunculuk kariyeri tam da bu noktada, ölümünden bir yıl önce, 1994’te oynadığı *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan) filmi ile noktalanır. Hastalıklarla geçen sekiz yıllık bir aranın ardından “oyunculuk benim canım ciğerim” (aktaran Usallı Silan & Evren 2012: 37) diyecek kadar çok sevdiği mesleğine

¹⁸ Sadri Alışık kariyeri boyunca TRT’de yayınlanan dört dizide oynamıştır: *Seyahatname* (Atıf Yılmaz, 1977), *Kartallar Yüksek Uçar* (Hüseyin Karakaş, 1983), *Çalikuşu* (Osman F. Seden, 1986), *Saat Sabahın Dokuzu* (Orhan Aksoy, 1987)

döner ve bu son performansıyla 31. Uluslararası Antalya Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü, filmde oğlunu oynayan rol arkadaşı Mehmet Aslantuğ ile paylaşır.



Görsel 3.27 – *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan, 1994)

Alışık, *Yengeç Sepeti*'nde ailesini bir araya toplamaya çalışan, otoriter; ama yaşlılığıyla birlikte bu otoriteyi kaybetmeye, çocuklarına yenilmeye başlamış bir babayı canlandırır. Yeşilçam'ın film dilinden, estetiğinden tamamen uzak bu filmde Sadri Alışık da yıldız Sadri Alışık'tan, özellikle 1960'larda ve 1970'lerin ilk yıllarında oynadığı filmlerle ortaya koyduğu, kendisiyle özdeşleşen performans tarzından tamamen sıyrılır ve rolünün içinde kaybolur.

1944'ten 1994'e dek süren elli yıllık sinema kariyerinde Sadri Alışık, 200'e yakın filmde oynar. Oynadığı film sayısını tam olarak belirlemek mümkün değildir; Bircan Usallı Silan ve Burçak Evren tarafından derlenen *Sadri Alışık* (2012) kitabında 174 (video-filmler hariç), Türkiye Sineması Araştırmaları web sayfasında 184¹⁹, imdb.com'da 191²⁰ filmde oynadığı belirtilir. Bu sayının net olmamasının sebeplerinden biri Alışık'ın yan rollerde, figüran olarak ya da konuk oyuncu olarak yer aldığı filmlerin kimi kaynaklarda gözden kaçması ya da dahil edilmemesi bir diğeri ise iki farklı isme sahip olan filmlerin bir karışıklığa yol açmasıdır. Bu tez kapsamında farklı kaynaklar karşılaştırılarak bir liste çıkarıldığında Alışık'ın oynadığı film sayısı 190 olarak belirlenmiş ve dijital kopyasına

¹⁹ <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/191/sadri-alisik>

²⁰ <https://www.imdb.com/name/nm0019699/>

ulaşılabilen 131 film izlenerek Alışık'ın kariyeri ve personası bu filmler üzerinden değerlendirilmiştir.

3.2. KURAL DIŞI BİR YILDIZ

Sadri Alışık, Yeşilçam yıldızları arasında istisnai bir konuma sahiptir. Yeşilçam'da yan rollerde oynarken keşfedilen yıldızlar vardır; ancak kariyerine başrol oynayarak başlayıp daha sonra yan rollerde devam eden, farklı film türlerinde farklı karakterleri hem iyiyi hem kötüyü canlandıran ve sinema oyunculuğuna başladıktan yirmi yıl sonra küçük bir rol ile halkın sevgisini kazanıp yeniden başrole çıkarak Yeşilçam'ın yıldızlar kervanına katılan bir yıldız olarak Sadri Alışık benzersizdir.

Onu farklı kılan esas önemli nokta ise, her oyuncunun oynayabileceği rollerin belirli olduğu Yeşilçam'da herhangi bir rol ile sınırlandırılmaz olmasıdır. Tezin birinci bölümünde bahsedildiği gibi, yıldızların filmlere ticari bir garanti kazandırması için her zaman seyircinin beklentilerini karşılamaları gerekir. Bu nedenle sürekli benzer rollerde oynatılırlar. Yeşilçam'da da filmlerin çekilebilmesi için gerekli olan para bölge işletmecilerinden alındığından ve işletmeciler salonlara satamayacakları filmlere para yatırmadığından dolayı bir kere tutan konular ve filmler sürekli tekrarlanmış, yıldızlar hep seyircinin onları görmek istediği gibi görünmüş, seyirci onları kime yakıştırıyorsa onunla film çekmek durumunda kalmışlardır.

Yeşilçam sinemasında [...] oyuncular bütün filmlerde hemen hemen hep aynı kişiyi oynarlar. Oyuncu bir kez hangi tipte onaylanmışsa, benimsenmişse artık hep aynı kişiyi oynamak zorundadır. Kimlik değiştirmesi kolay değildir (olası değildir demek belki daha doğru olur), senaryolar bu duruma göre yazılır, oyuncular buna göre seçilir, yönetmenler bunu uygular, seyirciler bunu isterler (Ayça 2016: 159).

Sadri Alışık, Yeşilçam'ın yıldız sisteminde hem yıldızlığa yükselişi hem de oynadığı rollerin çeşitliliği açısından “kural dışı” bir yıldızdır. Yıldız sisteminin işleyişinden tamamen muaf değildir, o da zaman zaman belirli rollerle özdeşleşmiş ve bunları tekrarlamıştır. Fakat Yeşilçam gibi risk almayı sevmeyen, tamamen seyirci beklentilerini karşılamaya yönelik çalışan, sadece yıldızların değil karakter oyuncularının bile oynayabilecekleri rollerin belirli olduğu bir sinema ortamında belirli bir rol kalıbı ile

sınırlı kalmayan bir yıldız olarak benzersizdir. Yeşilçam'da rol yelpazesi Sadri Alışık kadar geniş başka bir oyuncuya rastlamak mümkün değildir.

Ona bu özgürlüğü sağlayan etmenlerin başında, 1964 yılında *Turist Ömer* (Hulki Saner) filmi ile başrole yükseldiğinde arkasında yirmi yıllık sinema kariyeri boyunca tarihi film, melodram, salon komedisi, dram gibi farklı türlerde canlandığı onlarca farklı karakter olması gelir. Sadri Alışık'ın yıldız personası sinemaya yeni başlamış bir oyuncuda olacağı gibi, *Turist Ömer* ile sıfırdan şekillenmez; halihazırda bu yirmi yıllık kariyerindeki farklı niteliklere sahip roller ile yüküdür. Alptekin, *Turist Ömer*'in çok katmanlı sınıflandırılmaz bir Yeşilçam karakteri oluşunun en önemli sebeplerinden birinin Sadri Alışık'ın personası olduğunu öne sürer (2017: 2). Gerçekten de *Turist Ömer*, Sadri Alışık'ın canlandığı bütün karakterlerin bir toplamı ya da özeti gibi ele alınabilir. Ortaya çıktığı ilk filminden itibaren Sadri Alışık'ın daha önceki rollerinden de izler taşıyan bir karakter olarak var olur ve seri devam ettiği sürece hem Alışık'ın oynadığı karakterlerden etkilenir hem de onları etkiler.

Scognamillo'ya göre komikliği seçen ya da buna uygun düşen bir oyuncu, tiplemesini ya da karakterini yarattıktan sonra bu şablonun dışına çıkmaya pek yanaşmaz. Çünkü “maskesini değiştirmeye kalkması kimi tehlikelere yol açabilir; seyirci genelde bir oyunculadaki değişimlerden pek hoşlanmadığı ve sevdiği oyuncunun değişmesini istemediği için seyircinin ondan uzaklaşması bu tehlikelerden biridir” (2005: 10). Sadri Alışık ise böyle bir tehlikeyle yüzleşmez. Seyirciler onu *Turist Ömer* olarak kabul ettikleri gibi zengin bir iş adamı, yaşlı bir baba, umutsuz bir âşık olarak da kabul ederler. Alışık bu açıdan, dönemin komedi filmleriyle yıldızlaşan diğer oyuncularını olan Öztürk Serengil ve Feridun Karakaya'dan ayrılır. Serengil, Adanalı Tayfur ile, Karakaya da Cilalı İbo ile popüler olup halkın hafızasına bir kere o şekilde kazandıktan sonra Scognamillo'nun belirttiği gibi bu şablonların dışına çıkmazlar. Kariyerleri boyunca yalnızca özdeşleştikleri bu tipleri ya da onların benzerlerini canlandırarak var olurlar. Bu, Yeşilçam'ın 1960'larda iyice yerleşmiş yıldız sisteminin yol açtığı bir durumdur. Sektör değiştikçe yıldızların kendi personalarını yıkmaları kolaylaşır. Örneğin 1970'lere damga vuran komedi yıldızı Kemal Sunal, 1980'lerde Şaban tipinin dışına çıkabilir. Ancak 1960'larda, Yeşilçam'ın bölge işletmecilerinin avanslarıyla işleyen, dolayısıyla film üretiminde belli kalıpların dışına çıkılamayan, yıldızların hep halkın istediği gibi

görünmek zorunda olduğu bir sistemde herhangi bir yıldızın bu şekilde özgürleşmesi mümkün değildir. Sadri Alışık'ı müstesna kılan, Yeşilçam'ın yıldız sisteminin çok katı kurallarla işlediği yıllarda apayrı uçlarda yer alan karakterleri canlandırabilmesidir. Yıldız olana kadar sinemadaki yerini, farklı türlerdeki başarısını ispatlamış bir oyuncu olması dolayısıyla işletmeciler ve yapımcılar onu farklı rollerde oynatmanın getireceği bir gişe başarısızlığını hesaplamak ve ona ne Turist Ömer'i ne de başka bir tipi dayatmak zorunda kalmazlar.

Tezin birinci bölümünde belirttiğim gibi yıldızlar belirli film türleriyle özdeşleşerek o türlerin ikonu haline gelirler ve onları başka bir film türünde düşünmek imkansızlaşır (Schatz 1981: 10). Öztürk Serengil'i ya da Feridun Karakaya'yı komedi dışındaki bir filmde örneğin klasik bir Yeşilçam melodramında görmek pek mümkün değildir, onlar komedi türünün ikonları olarak içine girdikleri herhangi başka bir türdeki filmi bozarlar. Sadri Alışık'ın ise komediyle ön plana çıkmasına rağmen herhangi bir tür ile özdeşleşmediğini görürüz. Yeşilçam'da Turist Ömer gibi komik bir tipi canlandıran bir yıldızın, aynı dönemde klasik bir Yeşilçam melodramında Türkan Şoray gibi büyük bir yıldız ile başrolü paylaşması mümkün değilken Sadri Alışık bu iki ucu bir araya getirebilmeyi başarabilen bir yıldız olarak biriciktir.



Görsel 3.28 – *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (Hulki Saner, 1965)



Görsel 3.29 – *Sana Layık Değilim* (Osman F. Seden, 1965)

Onun filmine giden bir seyirci filmde kendisini güldürmesini de ağlatmasını da bekleyebilir. Çoğu filmde Sadri Alışık bu iki duyguyu birlikte yaşatır. Tek bir film türü ile özdeşleşmez ama kahkaha ve hüznü bir araya getirmesi onun alametifarikası haline gelir.

Oyuncuların fiziksel görünüşleri onlara biçilen rolleri etkiler. Yeşilçam'da Ediz Hun, Göksel Arsoy gibi Avrupai tipteki yıldızların bir köylüyü canlandırması mümkün değildir. Ediz Hun, neden daha çok şehrli karakterler ile özdeşleştirildiği sorusunu “Benden bir köy ağası olur mu sizce? [...] Benim kafama kasket koysan durmaz. Tipiniz nasılsa ona göre rol düşünülür” (aktaran Ersinan Top 2006: 115) diye yanıtlayarak bu durumu örnekler. Sadri Alışık ise fiziksel görünümünün getirdiği böyle bir kısıtlamayla karşılaşmaz. Her şeyden önce yakışıklılığıyla ve karizmasıyla yıldız olan, perdede hep bu görüntüyü sunmak zorunda olan bir yıldızla göre çok daha özgürdür. Yeşilçam'da ondan başka herhangi bir erkek yıldızın oynadığını düşünemeyeceğimiz rollerde oynar, kılıktan kılığa girmekten çekinmez; çünkü muhakkak koruması gereken bir imajı yoktur. *Yeşilçam ve Yıldız Sistemi* bölümünde belirttiğim gibi Yeşilçam filmlerinde yıldızların görünüşleri çok fazla değişmez. Seyircinin onları görmeyi beklediği imajlarından taviz vermezler. Örneğin, Bükler ve Balcı'nın dikkat çektiği gibi, Ayhan Işık bir avareyi canlandığında biçim bozuma uğramaz. Dış görünüşüyle yine sert, egemen, dövüşçü erkeğin simgesidir (2013: 159) (Görsel 3.29). Sadri Alışık, Turist Ömer olduğundaysa onu güçlü ya da erkeksi kılacak bütün giyim kodlarından soyutlanır. Bu durum, onun yıldızlığı için bir risk oluşturmaz. Ayrıca özel hayatında şık giyinmesiyle ün yapmış bir

yıldız olmasına rağmen (Ses 1965: 14), canlandığı karakterlerde genellikle bunun dışına çıkan Alışık'ın ekran imgesi ve ekran dışı imgesi arasında bir bütünlük değil ayrışma vardır ve bu anlamda yıldız konvansiyonlarından ayrılır.



Görsel 3.30 – *Avare Mustafa* (Memdur Ün, 1961)

Sadri Alışık'ın fiziksel özellikleri onun jön olarak oynamasına da izin verir. Yine dönemin komedi yıldızlarından örnek vermek gerekirse Feridun Karakaya ya da Öztürk Serengil'in fiziksel özellikleri itibarıyla jön olarak izlememiz pek mümkün değilken Sadri Alışık'ı izleyebiliriz. Rolünün gerektirdiklerine uygun olarak briyantınlı saçları ve smokiniyle kibar ve zengin bir erkek, döküntü kıyafetleri ve kirli sakalıyla kimsesiz bir gariban, lastik çizmeleri ve kasketiyle bir köylü ağası, bazen de beyaz saçları ve sakalıyla yaşlı bir adam olarak karşımıza çıkar. Ancak yine de Alışık da kendisiyle özdeşleşen bir fiziksel özelliğini, ince bıyıklarını filmde filme taşır. Gerçek hayatında da kullandığı ve onun stiline bir parçası haline gelerek ikonlaşan bıyıkları Alışık'ın canlandığı neredeyse her karakterde karşımıza çıkarak filmdeki karaktere ait bir fiziksel özellik olmaktan çıkıp Alışık'a ait bir özellik olarak var olur, bir anlamda onun markasının bir parçası haline gelir.

Hiçbir rolden kaçmayan, her kılığa giren Alışık'ı *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) filmde peruğu ve topuklu ayakkabılarıyla kadın kılığında izleriz. *Some Like it Hot* (Billy Wilder, 1959) filminin uyarlaması olan bu filmde İzzet Günay ile tanık oldukları cinayetlerin ardından kadın kılığına girip bir kadınlar orkestrasına saklanmak zorunda kalan iki komedyen arkadaşı canlandırırlar.



Görsel 3.31 – *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964)

Fıstık Gibi Maşallah'ta hikâye olarak orijinal filme oldukça sadık kalınmış, birçok sahne ve diyalog neredeyse birebir kullanılmıştır. Naci'nin (İzzet Günay) orijinal filmdeki Joe'dan (Tony Curtis) ve filmin diğer yıldızı Türkan Şoray'ın canlandığı Gülten karakterinin orijinal filmdeki Sugar'dan (Marilyn Monroe) hikâyenin özünü etkileyecek şekilde bir farklılığı yoktur. Her iki filmde de Joe/Naci ikilinin daha yakışıklı, erkeksi, kurnaz ve kadın avcısı olan tarafıdır. Sugar/Gülten güzelliği ile iki arkadaşı da büyüleyen, orkestraya bir milyon ile evlenebilmek için katılan ve içki/sigara içmemek gibi kurallara uymakta sıkıntı yaşayan genç bir kadındır. Sadri Alışık'ın canlandığı Fikri'ye baktığımızda ise orijinal filmdeki Jerry'den (Jack Lemmon) sadece yerleşme bağlamında değil karakter özellikleri bağlamında da farklılaştığını görürüz.

Fikri, Jerry'e göre daha saf ve çocuksu bir karakterdir. Bu çocuksuluk, Naci onu istemediği durumlara soktuğunda ağlaması, tam bir çocuk gibi mızızlanması ile ortaya çıkar. Her iki filmde de Joe/Naci, Sugar/Gülten'in kalbini kazanabilmek için kadın kılığında sıyrılarak gizemli bir milyon kılığına girer. Bu oyunu devam ettirebilmek için Jerry/Fikri'yi kadın sanarak onunla evlenmek isteyen Osgood/Horoz Nuri ile bir gece geçirmek zorunda bırakır. Böylece Jerry/Fikri bu zengin adamı dışarıda oylarken, Joe/Naci onun yatını/villasını kendisininmiş gibi gösterir. Orijinal filmde Joe'nun Jerry'i nasıl ikna ettiğini görmeyiz, yalnızca Jerry "Beni böyle işlere sokmana neden izin veriyorum ki?" diye sorduğunda Joe ona "Çünkü biz arkadaşız" cevabını verir. Naci'nin ise Fikri'yi ikna etmek için sertleştiğini, hatta ona şaka yollu da olsa yumruklarını gösterdiğini görürüz. Jerry'nin tercihleri bir noktada bilinçliyen, arkadaşı için böyle bir fedakarlıkta bulunurken; Fikri, Naci'nin tehditlerinden korktuğu için bu duruma tam

anlamıyla mecbur kalır. Bu durumda saflığı ve çocuksuluğu aynı zamanda bir eziklik de taşır ve acıma duygusu uyandırır. Ayrıca Fikri, Jerry'e göre daha femindedir. Kadın rolünü çok daha fazla sahiplenir. Onu etrafta rol yapmaları gereken kimse olmadığında da Fikriye kimliğiyle konuşurken “Bıktım artık bu erkek milletinden! Allah kahretsin en iyisinin köküne kibrit suyu!” diye isyan ederken görürüz.

Orijinal filmde Joe'nun zoruyla Osgood'a selam veren Jerry gergin bir el sallamayla yetinir. İlerleyen sahnelerde Osgood ile dans ederken de oldukça gergindir, hatta kadın kılığında olduğunu unutarak zaman zaman dansı yönlendirir, ancak sonlara doğru kendisini rolüne kaptırır. Jerry'i bir anda kadın rolünü benimsemiş olarak görmenin sürprizi ile filmin en komik sahnelerinden biri ortaya çıkar. Aynı durumda kalan Fikri'nin ise Horoz Nuri'ye öpücükler göndermekten, cilveli bir şekilde kırtmaktan gocunmadığını görürüz. Dans ederken, ilk andan itibaren kendisini kadın rolüne kaptırmıştır ve Nuri'nin güçlü, sert erkek imajından etkilenir. Horoz Nuri ona isterse bütün pavyonları kendisi için kapattırabileceğini söylediğinde verdiği sevinçli “anam doğru mu söylüyorsun?” tepkisi hayatı zorluklar, fakirlik ve yalnızlık içinde geçen Fikri'nin içten tepkisidir. Böylece bu bir komedi filmi de olsa Sadri Alışık üzerinden, tıpkı Turist Ömer filmlerinde de olduğu gibi, komedi ve pathos bir araya gelir. Sadri Alışık'ın mizahı ve hüznü bir araya getiren personası sayesinde, aslında orijinaline çok sadık kalan filmin doğasının değiştiğini görürüz. Filmin sonunda Jerry/Fikri, Osgood/Horoz Nuri'ye onunla neden evlenemeyeceğine dair bahaneler sunduktan sonra dayanamaz ve peruğunu çıkartarak erkek olduğunu söyler. Aldığı “o kadar kusur kadı kızında da olur”²¹ cevabından sonra Jerry afallamış bir şekilde kalır ve film biterken (Görsel 3.32); Fikri ağlayarak “ya peki şimdi ne olacak be?” diye sorar (Görsel 3.33).



Görsel 3.32

²¹ Orijinal filmde “Well, nobody's perfect”



Görsel 3.33

Sadri Alışık peruğunu çıkarıp “Ben erkeğim be erkek!” demesine rağmen, belirgin göz makyajıyla onun alıştığımız halinden oldukça uzaktır. Hem görünümü hem de ağlamasıyla Fikri filmin sonunda kadınsılıktan kurtulamaz. Ayrıca bu sahnede Horoz Nuri ve kamera aynı yere konumlandığından, Fikri’nin bu soruyu Nuri’ye mi yoksa seyirciye mi sorduğu da belirsizdir. İleride detaylandırılacağı üzere Sadri Alışık perdeden seyirciyle iletişime geçen, karakterin maskesinin ardında kendi varlığını belli eden bir yıldızdır. Burada da sanki seyirciden yardım ister. Seyirci olarak her iki filmde de karakterlerin bir şekilde bu durumdan kurtulacağını varsayabiliriz, ancak orijinal filmin aksine “peki ne olacak şimdi?” sorusunun seyirciye bırakılmaması, Fikri’nin ağzından ağlayarak dile getirilmesi *Fıstık Gibi Maşallah*’ın trajikomikliğini vurgular.

Sadri Alışık’ın böyle bir rolde, üstelik orijinalinden daha feminen bir şekilde oynaması Yeşilçam’daki diğer erkek yıldızların aksine onun yıldızlığı ya da popülaritesi için bir sorun yaratmaz. Çünkü o, özellikle de bu filmde çekildiği 1964 yılında, komediyle ön plana çıkmış bir yıldızdır ve filmin komiği olarak rolünü abartması göze batmaz. Fakat Alışık’ın yalnızca komedi filmleriyle sınırlı kalmaması, farklı filmlerde jön olarak da oynaması Alışık’ın Yeşilçam’daki benzersiz konumunu gün yüzüne çıkarır. Bu filmde Yeşilçam’ın “komik jönü” olarak anılan İzzet Günay da kadın kılığında görülür ama o yine de filmin jönüdür; filmin sonunda mecbur kaldığı kadın kılığından kurtulur, Gülten’e aşkını itiraf eder ve öpüşürler. İki oyuncunun rollerinin değiştiğini düşünmek, daha doğrusu İzzet Günay’ın Sadri Alışık’ın rolünü oynadığını düşünmek mümkün değildir. Çünkü İzzet Günay “komik” de olsa neticede bir “jön”dür. Filmin afişinde de onun jön

imajı korunur. Sadri Alışık ise afişte kadın haliyle yer alır. Filmin komik yan karakteri olarak onun bu halinin vurgulanması bir açıdan doğal olsa da filmin bu şekilde pazarlanması Alışık'ın aynı yıl canlandırdığı otoriter erkekleri, bileği kuvvetli bıçkın delikanlıları düşündüğümüzde ilginç bir durum ortaya çıkar.



Görsel 3.34

Fıstık Gibi Maşallah, o senenin en çok iş yapan filmlerinden biri olur²² ve tutan her konunun ve filmin adeta sömürüldüğü Yeşilçam'da, Sadri Alışık'ın kadın kılığına girmesinden doğan mizah *Ava Giden Avlanır* (Hulki Saner, 1965), *Efkârlıyım Abiler* (Türker İnanoğlu, 1966), *Boyacı* (Sırrı Gültekin, 1966), *Benimle Evlenir Misin?* (Aram Gülyüz, 1968), *Kırk Yalan Memiş* (Aram Gülyüz, 1972) filmlerinde tekrarlanır. Ayrıca aynı film 1970'te *Fıstık Gibi* adıyla yeniden çekilir. İlkine kıyasla birçok açıdan zayıf bir film olan *Fıstık Gibi*'nin ticari başarısını dayandırdığı temel, Sadri Alışık'ın varlığıdır dolayısıyla filmin afişinde o ön plandadır ve film onun bu imajı üzerinden pazarlanır (Görsel 3.34).

Sadri Alışık, yıldız olmadan önce olduğu gibi, yıldız olduktan sonra da birbirinden farklı karakterleri canlandırmaya devam eder. Örneğin 1965'te *Yankesici Kızın Aşkı*'nda (Türker İnanoğlu) Sulukule'de çalgıcılık ve yankesicilik yapan Gülüm Osman, *Hırsız*'da

²² İzzet Günay Belgeseli <https://www.youtube.com/watch?v=TbCxb16iXsw>

ise (Osman F. Seden) gençliğinde başarılı bir memurken bütün parasını kumarda bitiren ve bu nedenle karısından ve çocuğundan ayrılmak zorunda kalan, ayrı kaldıkları yıllar boyunca onları zengin bir iş adamı olduğu yönünde kandıran, yaşlı ve hüzünlü baba Osman Türker'dir.



Görsel 3.35 – *Yankesici Kızın Aşkı* (Türker İnanoğlu, 1965)



Görsel 3.36 – *Hırsız* (Osman F. Seden, 1965)

1966'da hem Turist Ömer'dir (*Turist Ömer Almanya'da*, Hulki Saner) hem eski İstanbul beyefendisi Haşmet İbriktaroğlu (*Ah Güzel İstanbul*, Atıf Yılmaz) hem ayakkabı boyacısı Dalgacı Mahmut (*Boyacı*, Sırrı Gültekin) hem de serseri, vurdumduymaz görünümlü ama âşık olduğunda ne kadar duygusal bir erkek olduğunu ortaya koyan Adnan'dır (*Günahkâr Kadın*, Ülkü Erakalın). Yeşilçam'ın yıldız sisteminin katı kurallarla işlediği, bölge işletmeciliği sisteminin yıldızların belirli rol kalıplarının dışına çıkmasını engellediği bu dönemde, yapımcılar ve işletmeciler Alışık'a halkın halihazırda beğenisini kazanmış ve geniş başarısı garantili olan Turist Ömer'i ve yine komik bir tip olan Dalgacı Mahmut'u oynattıkları gibi; onu konaklarda yetişmiş alaturkaya ve divan şiirine meraklı Haşmet Bey olarak da Türkan Şoray'ın partneri olarak da oynatmaktan çekinmezler.



Görsel 3.37 – *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966)



Görsel 3.38 – *Günahkâr Kadın* (Ülkü Erakalın, 1966)



Görsel 3.39 – *Boyacı* (Sırrı Gültekin, 1966)

Yine 1966'da *Efkârlyım Abiler*'de (Türker İnanoğlu) hayattan her akşam arkadaşlarıyla bir çilingir sofrasının başında oturup sohbet etmekten çalıp söylemekten başka bir beklentisi olmayan Gönlübol Arif'i canlandırır. Aynı yıl *Kaderin Cilvesi* (Türker İnanoğlu) filmindeyse ağarmış saçları, ayağında lastik çizmeleriyle köylü Ahmet Ağa olarak karşımıza çıkar. Üstelik bu filmde, *Efkârlyım Abiler*'de sevgilisini canlandıran Filiz Akın'ın babasıdır. Yeşilçam'da bir yıldız, bir filmde karşımıza yaşlı biri olarak çıktıysa biliriz ki ya kendi hikayesini anlatmaya başlayacak ve *flashback* sahneleriyle yıldızın alıştığımız halini izleyeceğiz -ki Alışık'ı da bu şekilde pek çok filmde izleriz- ya da aynı yıldız filmde genç başka bir karakteri (genellikle kendi çocuğunu) daha canlandıracak. Sadri Alışık ise yıldızlığının zirvesinde olduğu bir dönemde başka bir yıldızda göremeyeceğimiz şekilde film boyunca yaşlı bir karakteri canlandırmayı ve ikinci planda kalmayı kabul eder, buna rağmen Alışık'ın adı afişte ilk sıradadır.



Görsel 3.40 – *Efkârlyım Abiler* (Türker İnanoğlu, 1966)



Görsel 3.41 – *Kaderin Cilvesi* (Türker İnanoğlu, 1966)

Yıldızlar, sadece Yeşilçam'da değil bütün sinema endüstrilerinde, her zaman başrol olarak oynarlar. Sadri Alışık için bu kural da geçerli değildir. O bir yıldızdır, ama oynadığı filmin yıldızı her zaman o değildir. Örneğin *Hindistan Cevizi* (Osman F. Seden, 1967) filminde Zeki Müren ve Filiz Akın ile başrolü paylaşır fakat bu filmin yıldızı Zeki Müren'dir. Herhangi bir erkek yıldızın, Zeki Müren gibi oynadığı filmin en baskın ögesi olacak başka bir yıldızla aynı filmde yer almayı kabul etmesi pek olası değildir. Sadri Alışık ise yıldız kimliğinden çok aktör kimliği ile öne çıkar ve “Benim küçük rol, büyük rol diye bir davam yok, ne derlerse onu oynarım. Hiç kompleks edinmem” diyerek rol ayrımı yapmaz (Usallı Silan & Evren 2012: 37). Onun bir yıldız olarak uyduğu ya da uymak zorunda kaldığı tek Yeşilçam kuralı, yıldız olduktan sonra bir daha kötü adamları oynamamak olur. Seyirci Sadri Alışık'ı birbirlerinden farklı rollerde kabul eder ancak 1960'ların ilk yıllarındaki gibi bir kötü adam olarak kabul etmesi çok zordur, hiçbir işletmecisi ve yapımcısı da sevilen bir yıldızı kötü bir rolde oynatma riskini almaz.

1967'de *Ağır Suç* (Türker İnanoğlu) filminde başarılı bir avukat ve iyi bir aile babasıyken bir bar kadınına aşık olan ve bu “kötü kadın” yüzünden hem kariyerini hem de ailesini yıkıma sürükleyen, sonunda cinayet işleyip yıllarca hapiste kalan bir adamı canlandırır.



Görsel 3.42 – *Ağır Suç* (Türker İnanoğlu, 1967)

Bu filmin şablonu, yani Alışık'ın eğitimli, kariyerli, zengin bir insanken “namus cinayeti” işlemesi, yıllarca hapis yatması, hapisten çıktığında ailesini bulmaya çalışması *Yara* (Ümit Utku, 1969), *Hancı* (Ertem Göreç, 1969), *Damga* (Ümit Utku, 1969) filmlerinde de tekrarlanır. 1960'ların hızlı üretim ortamında tutulan filmler, konular ve karakterler sürekli yinelenir, Sadri Alışık da bazen karakter özellikleriyle bazen de filmlerin konularıyla kendisini tekrarlamak durumunda kalır ancak diğer yıldızların

aksine bu tekrarları kırmakta da özgürdür. Örneğin 1968’de *Efkarlı Sosyete* (Türker İnanoğlu) filminde hali hazırda bilinen ve sevilen Gönübol Arif rolünü tekrarlarken, *Paydos* (Ülkü Erakalın) filminde idealist bir “cumhuriyet öğretmeni”dir.



Görsel 3.43 – *Paydos* (Ülkü Erakalın, 1968)

1970’lerin ilk yılları da Alışık’ın kariyerinde üretken yıllardır ve bu dönemde de Yeşilçam’da ondan başka herhangi bir yıldızın bir araya getiremeyeceği uçlardaki karakterleri canlandırır. Örneğin 1971’de masal kahramanı Ali Baba (*Ali Baba ve Kırk Haramiler*, O. Nuri Ergün), 1972’de yenilikçi fikirlere sahip genç bir imam (*Aynı Yolun Yolcusu*, Turgut Demirağ), 1973’te karısı ve kızı tarafından terk edilip alkolik olan dertli bir baba (*Dertli*, Ertem Göreç) ve son kez Turist Ömer (*Turist Ömer Uzay Yolunda*, Hulki Saner), 1974’te çizgi roman kahramanı *Red Kit* (*Atını Seven Kovboy*, Aram Gülyüz) olarak, 1975’te akıl hastanesine kapatılan bir uyuşturucu bağımlısı (*Haşhaş*, Ayhan Işık) olarak karşımıza çıkar.



Görsel 3.44 – *Aynı Yolun Yolcusu* (Turgut Demirağ, 1972)



Görsel 3.45 – *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973)



Görsel 3.46 – *Dertli* (Ertem Göreç, 1973)



Görsel 3.47 – *Atını Seven Kovboy* (Aram Gülyüz, 1974)

1973'te hem Turist Ömer'i hem de bir dram filminde ailesinin "namusunu koruyamamış" bir babayı oynayan Alışık, bir romantik güldürü olan *Tatlım* (Aram Gülyüz) filminde ise Ferit adında çapkın bir genci canlandırır. Ailesinin onu evlendirmek istediği Alev'den (Hale Soygazi) kaçmak için uğraşır fakat sonunda Alev'e âşık olur, onun tarafından dize getirilir ve onunla evlenir. Yalnızca bu film bile Alışık'ın Yeşilçam'da benzersiz olduğunu göstermeye yeter aslında. 1970'li yılların başları Tarık Akan'ın romantik filmlerin jönü olarak yıldızının parladığı yıllardır. Bu yıllarda Akan, Arzu Film'e bağlıdır ve *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973) gibi filmlerde görülebileceği üzere karşımıza genellikle filmlerde adı "Ferit" olan çapkın bir genç olarak çıkar ve "Alev" adındaki bir genç kıza (genellikle Hale Soygazi ya da Hülya Koçyiğit) âşık olur. Bu isimler ve benzer hikayeler farklı filmlerde de tekrarlanmış ve Akan'ın kariyerinin ilk döneminde "Ferit" ismiyle ve çapkın genç rolleriyle özdeşleşmesine yol açmıştır. Aynı yıllarda doğrudan Arzu Film'in bu romantik güldürülerini anımsatan, aynı isimlerin tekrarlandığı hatta yine Hale Soygazi'nin oynadığı *Tatlım* filminde farklı olan tek şey, Ferit rolünü Yeşilçam'ın yakışıklı ve genç jönü Tarık Akan yerine neredeyse elli yaşındaki Sadri Alışık'ın oynamasıdır. Yeşilçam'da belirli kalıpların, formüllerin, şablonların dışına çıkmayan işletmeciler ve yapımcılar Sadri Alışık söz konusu olduğunda 1960'larda olduğu gibi 1970'lerde de olabildiğince esnek davranmışlardır. Bunun sebebi Alışık'ın kariyerinin en başından itibaren çok farklı rolleri başarıyla canlandırıp inandırıcı kılabilmesi, seyircinin onu olduğu her haliyle kabul etmesi böylece Alışık'a farklı roller oynatmanın ticari bir risk olarak algılanmamasıdır. Alışık'ın oynadığı rolleri inandırıcı kılabilmesi, onun oyunculuk yeteneğine olduğu kadar diğer yıldızların aksine tek bir tip ile ve bir film türüyle özdeşleşmemiş olmasına bağlıdır.

Bütün bunlar ışığında Sadri Alışık'ın personasını tanımlayabilmenin zorluğu ortaya çıkar. Tezin ilk bölümünde üstünde durulduğu gibi yıldızlar markalaşmış oyuncular (McDonald 2013: 46). Personasıyla bir marka haline gelen ve sadece ismiyle belirli bir karakteri, film türünü, hikâyeyi akla getiren yıldız bir filmin satışındaki en önemli etken olur. Seyircinin yıldızdan bekledikleri bellidir ve yıldız bu beklentileri tatmin etmelidir, hep olduğu gibi görünmeli ve değişmemelidir (Wojcik 2004: 176-177, Kirel 2005: 96). Böylece filmin ticari getirisi garanti altına alınırken tekrar tekrar aynı rolü oynayan yıldızın personası da pekiştirilmiş olur. Morin'e göre, bir yıldızın varlığından söz

edebilmemiz için yıldız ve canlandırdığı roller arasında karşılıklı etkileşim olmalıdır. Yıldızlar ve canlandırdıkları karakterler karşılıklı olarak birbirlerine sirayet ederek bir bütün haline gelirler. Eğer oyuncu ve rolü arasında böyle bir etkileşim yoksa ve canlandırılan karakter aktörün varlığından daha baskınsa yani aktör, rolü tarafından yutulursa yıldızın varlığından söz edemeyiz. Buna göre karakter oyuncularını yıldız olamazlar çünkü filmde filme değişen farklı karakterleri, bu karakterlerin hepsini birleştirecek bir kişilik yansıtmadan canlandırırlar (Morin 2005: 28-29).

Sadri Alışık filmlerde farklı karakterleri canlandırmasına rağmen bir karakter oyuncusu olarak değerlendirilemez. O, kendisi için senaryolar yazılan ve filmler tasarlanan bir yıldızdır. Filmin izlenmesini sağlayacak unsur olarak Sadri Alışık'ın varlığına güvenilir, ona yatırım yapılır. Fakat kariyeri boyunca canlandırdığı farklı karakterler onun personasını muğlaklaştırır. Peki bu durumda Alışık'ın bir yıldız olarak, “Sadri Alışık” markası olarak seyirciye vadettiği devamlılık ve tutarlılık nedir? İlk bölümde bahsedildiği gibi, Dyer, yıldızlar için tasarlanan filmlerin mutlaka yıldızla özdeşleşmiş bir tip, durum, film türü ve yıldızın kendisiyle özdeşleşen performansını sergileyebilmesi için fırsat sunması gerektiğini belirtir (1998: 62). Yeşilçam'da da filmler genellikle yıldız oyuncusuna göre yazılır. İkinci bölümde senarist Bülent Oran ve Erdoğan Tünaş'tan yapılan alıntılar bu durumu örnekler. Örneğin Cüneyt Arkın için onun hem özdeşleştiği tipleri hem de dövüş sporları ve akrobasi yeteneğini vurgulamak için “vurdulu kırdılı” filmler yazılır. Göksel Arsoy'un romantik jön olduğunu vurgulamak için ona aşk filmleri yazılır. Senarist Safa Önal özellikle Sadri Alışık için çok sayıda film yazdığını belirtir (Arpa 2009: 185). Bu filmlerin nasıl olacağını filmin yıldızı olarak Sadri Alışık belirler. Tek bir karakter ve film türü ile özdeşleşmeyen Sadri Alışık için tasarlanan bu filmlerde Sadri Alışık'ın hangi özellikleri vurgulanır?

Diğer Yeşilçam yıldızlarından farklı olarak Sadri Alışık'ın personasını “kim” olduğu (romantik jön, sert erkek, kötü adam vb.) değil, “nasıl” olduğu belirler. Onun filmde kim olacağını, hangi rolü oynayacağını bilemeyiz fakat nasıl biri olacağını, nasıl konuşacağını, nasıl davranacağını biliriz. Her zaman vicdanlı, duyarlı, fedakâr ve kalender bir kişiliktir. Neşeli karakterlerinin arkasında bile belirli bir melankoli vardır, böylece kahkaha ve hüznü bir arada taşır. Fakir de olsa pek çok filmde belirttiği gibi gönlü zengindir. Gönlünün zenginliği dilinden dökülür, şairane bir üslubu vardır.

Arkadaşlıklarına çok önem verir, gerekirse kendisini feda etmekten çekinmez. Zaman zaman üçkağıt açar, dolandırıcılık ve hırsızlık yapar ama hiçbir zaman 1960'ların ilk yarısında canlandırdığı karakterler gibi kötü biri değildir. Ya kör bir kızı ya da hasta bir çocuğu ameliyat ettirebilmek için mecburen hırsızlık yapmak zorunda kalır ya da ailesiz büyümesi ve toplumun onun gibi kimsesizlere sahip çıkmaması nedeniyle bu yola düşmüştür. Sonunda ya kendi rızası ile polise teslim olur ya da genellikle aşkı bulması sayesinde hırsızlığı ve dolandırıcılığı bırakır, namuslu bir hayata başlar. Birçok filmde hapse girer ya da film onun hapisten çıkışıyla başlar.²³ Kumara düşkündür, bazen köprü altında zar atar bazen lüks salonlarda kumar oynar.²⁴ İçkiyi sever ve sigarası her filmde en önemli aksesuarıdır. Sık sık kimsesizliğinin, serseriliğinin, yalnızlığının, garibanlığının altını çizer ama bunu değiştirmek için bir çabası da yoktur, kadercı bir anlayışa sahiptir.

Avarelik, onun hemen hemen bütün karakterlerine sızmıştır. Kimsesiz Turist Ömer'i soylu bir aileden gelen eski İstanbul beyefendisi Haşmet İbriktaoğlu'yla; külhani Gönübol Arif'i *Kaldırım Çiçeği* (O. Nuri Ergün, 1969) filmindeki nahif, şiire meraklı mimar Orhan'la; *Bekar Odası*'ndaki (Türker İnanoğlu, 1967) okuma yazma bilmeyen, benzincide çalışan otomobil tutkunu Vites Kazım'la *Serseri Aşık*'taki (Ülkü Erakalın, 1965) duygusal, yaşlı kuklacıyı birbirine bağlayan özelliğidir avarelik. Her zaman başına buyruk olmayı sever. Hürriyetine çok düşkündür, ne bir aile büyüğünün ya da patronun boyunduruğu altına girmek ister ne de etrafındaki insanların kendi yaşayışı ile ilgili ne düşüneceğini kafasına takar. *Serseri Aşık*'ta intihar etmek üzere olan bir kızı kurtarır ve evine alır. Kız ona mahallede laf olur diye çekinip çekinmediğini sorduğunda “Ne münasebet! Ben demokrasi aşıkıyım. Hürriyetime yediveren gülü gibi bakar, kimseye el sürdürtmem. Mahalleli mutaassıp diye de hareketlerimi değiştirecek değilim” der. Turist Ömer gibi Haşmet İbriktaoğlu da çalışmayı sevmez. Bu nedenle kendisine meslek olarak patronsuz, kuralsız bir iş olan seyyar fotoğrafçılığı seçmiştir, “Öyle iki üç kuruş için hürriyetimi falan satmak istemem yani” der. “Senin işin de güneşle birlikte bitiyor maalesef” diyen arkadaşına “Niye maalesef, dünyada çalışmaktan başka yapacak işimiz yok mu be?” diye sorar. Onun her zaman yapacak daha önemli işleri vardır:

²³ 1960'larda ve 1970'lerde oynadığı, ulaşılabilen 112 filmin 21'inde

²⁴ 1960'larda ve 1970'lerde oynadığı, ulaşılabilen 112 filmin 22'sinde

arkadaşlarıyla bir çilingir sofrasının başına kurulup çalıp söylemek gibi... Gönübol Arif bu nedenle amcasının kendisine sunduğu zenginliği, düzenli hayatı reddeder. Amcasının da kendi özgür hayatının tadını çıkarmasını ister: “Kaç defa yalvardım sana yahu, gel bir akşam misafirimiz ol. Perişan cemil bir sofraya kursun şöyle, Zühtü baba iki şiir atsın, ben de ayıptır söylemesi klarnetle şöyle bir hicaz geçeyim, vapurlar iskeleye yanaşıp kalsın, böyle motor seslerini dinle... Balıklar ağlarken bir of ulan of çek!”

Sadri Alışık, 1961 tarihli Biyografi şiirinde kendisini şöyle anlatır:

*Ya dostlar tutup sofralar vermişim
Ya ev bark kurup anasını satmışım
Avarelik mavarelik etmişim
En sonunda
Oyuncu olmuşum olabildiğimce*

Bu anlamda Alışık'ın kişisel hayatıyla canlandırdığı karakterler arasında bir paralellik kurmak da mümkündür. Aynı zamanda yakın arkadaşı olan senarist Safa Önal'ın söyledikleri de bu durumu vurgular:

Çünkü oralarda Lambo'larda falan bir dönem içmiş, bohem yaşamış, yani iliğine kemiğine kadar hayatı tanımış, gecesini gündüzünü sevmiş Beyoğlu'nun, insanların adam akıllı gözlemiş, gözlemlemiş... Nasıl çıkar o tipler? Nasıl canlandırılır, kolay mı sanki onlar? Öyle mizansen yazmakla, senaryoyla ya da yönetmen tarifiyle mi oluyor o tipler? Yaman bir gözlemin, bir dipte birikmenin patlamalarıydı hepsi. (Arpa 2009: 192)

Alışık'ın canlandırdığı karakterlerin başına buyruk olmak isteği onların evlilik fikrine de uzak olmasına neden olur, filmlerde sık sık “Ha başıma cenaze imamı gelmiş ha nikah memuru!” gibi sözler söyler. Fakat kalbini çalan bir kız çıktığında da hayatını onunla birleştirmeye, sorumluluk almaya hazırdır aslında. Örneğin *Şoför Deyip Geçmeyin* (Ülkü Erakalın, 1966) filminde, yıllar önce arabasına terk edilmiş olarak bulduğu ve sahiplendiği çocuğuna daha iyi bir aile hayatı sunabilmek için evlenmek ister. “Bak, malum be kızım, bizim gibi gariban bir şoföre evet demeyeceğini bilecek kadar kafamız çalışır” dediği kız evlenme teklifini kabul ettiğinde “Ulan aşk! Ulan evlilik! Görün bakın şoför sevdası ne renk oluyormuş?” diye bağırır sokaklarda. Her ne kadar çocuğu için evlenen bir adam imajı çizse de aslında “bıktım anahtarla kapı açmaktan” diyecek kadar evlenmeyi istiyordur o da. Korkusu sevdiği kadına layık olduğu bir hayat yaşatamamaktır her zaman, çünkü bunun için düzenli bir hayatı seçmesi, çalışması gerekir.

Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla kadına atfedilen fedakârlık, Sadri Alışık'ın canlandığı karakterlerin önemli bir özelliğidir. Sevdiği kadının kendisinden daha iyi birine layık olduğunu düşündüğü için ya da aşkının karşılıksız olduğunu gördüğü için aşkını kalbine gömmek zorunda kalır.²⁵ *Beş Şeker Kız* (Mehmet Dinler, 1964) filminde kendisine âşık olan kızı, kız zengin kendisi ise fakir olduğu için görmezden gelir. Filmin sonunda kız onun boynuna atıldığında “aşkla karnın doyacaksa gel” der. *Muhabbet Kuşu* (O. Nuri Ergün, 1969) filminde nişanlısına “ileride her bir şeyimiz olacak, olmasa da şarkıyla muhabbetle geçecek hayatımız bak göreceksin” der. Onun yalnızca kadınlara değil, çevresindeki herkese vadedebileceği tek şey sevgisi, iyi kalpliliğidir. “Tek lüksümüz iyilik zaten malum ya sermayesi bedava” der *Serseri Aşık*'ta.

Sana Layık Değilim'de (Osman F. Seden, 1965), Osman adında bir şofördür ve Türkan'a (Türkan Şoray) ilk gördüğü günden beri aşıktır. Fakat Türkan, kardeşi Ekrem (Önder Somer) ile nişanlanır. Osman yine de Ekrem'in Türkan'ı mutlu etmesi için çabalar. Ekrem, Türkan'ın kör olmasına sebep olacak kazaya yol açtığı ve onu terk ettiğinde kendisini tamamen Türkan'a bakmaya adar ama aşkıdan hiç bahsetmez. Sırf o mutlu olsun diye Ekrem'in ağzından mektuplar yazar ona. Parasızlıktan zor günler geçirirken totodan ikramiye kazanır ancak Ekrem'in geri gelmesiyle mutluluğu yarım kalır. Osman kazandığı parayla Türkan'a büyük bir ev alır ve Türkan hastaneden çıkıp gözleri açıldığında orada Ekrem'le buluşmasını sağlar. Ancak Türkan'ın koşarak boynuna sarıldığı kişi ise Ekrem değil Osman olur, çünkü Osman'ın kendisi için yaptığı fedakarlıkları öğrenmiş kendisine olan aşkını anlamıştır. Osman, Türkan'a büyük bir zenginlik vermesine ve bu zenginliği paylaşacak olmalarına rağmen ona “Beni olduğum gibi, bu çocuk ruhumla, seni, yalnız seni seven kalbimle ve cebimdeki şoför ehliyetimle kabul ediyor musun?” diye sorar. Zengin bir yaşam Sadri Alışık'ın karakterlerinin tahayyülünde yoktur hiçbir zaman. Fakirlikten yakınıdır ama para onun için bir araçtır sadece. Açlıktan ölse dahi borç harç bir şekilde geçinmeye çalışır ama karşısına yardım etmesi gereken zavallı bir çocuk ya da kadın çıktığında kendisini tehlikeye atmaktan, gerekirse o parayı bulabilmek için hırsızlık yapmaktan kaçınmaz *Serseri*, *Serseri Aşık*, *Serseriler Kralı* filmlerinde olduğu gibi. “Popüler yerli filmlerin teması hemen her zaman kaderin kaçınılmazlığıdır” (Abisel 1994: 192), Sadri Alışık'ın canlandığı bütün

²⁵ 1960'larda ve 1970'lerde oynadığı, ulaşılabilen 112 filmin 16'sında

karakterlerde ‘‘Ne yapalım, benim de kaderim böyle’’ benzeri söylemlerle kaderci, teslimiyetçi bir anlayış görülür. Bir şekilde zengin olduğunda da para onu değiştirmez. Yeşilçam melodramlarında sıklıkla gördüğümüz zenginlikle birlikte gelen kültürel değişim ve sınıf atlama onda yaşanmaz, kendi yaşam tarzından vazgeçmez. Sadri Alışık’ın önemli özelliklerinden biri de ağlayabilen erkek olmasıdır. Abisel’e göre Yeşilçam’da bir erkek kahramanın ağlaması kabul edilemezdir (1994: 88). Sadri Alışık ise toplumda var olan ‘‘erkekler ağlamaz’’ algısını yok sayar ve bazen kendi haline ya da bir arkadaşının ölümüne ağlar, genellikle de kavuşamadığı ya da kendisini terk eden kadının arkasından göz yaşı döker.

‘‘Böyle olmasını istemedim ama hep olurdu. Dünyanın bütün Kızilderilileri yenilir, Spartaküs kaybeder, gün batarken sararır, kuşlar döner, Sadri Alışık denilen hergele her filminde ağlardı. O ağladıkça ben de ağlardım. Nedenimi bilmez ağlardım. Ağladıkça Sadri’ye kıl kapar gıcık olurdum. Üçüncü şahıs olarak kalışına, hep gidici kadınları sevişine, bu gidiciliklerin bir mecburiyet gibi duruşuna, Sadri’nin bu mecburiyetlere giden kişinin özgürlüğü olarak bakıp, ona ihanet etmemek için kendine ihanet edişine...’’²⁶

Sadri Alışık, sevdiği kadınların gitmesine hep izin verir, sonunda sevdiğine kavuşması kadınların ona gelmesiyle olur. Kategorik roller oynamamasıyla Yeşilçam’da var olan erkek tiplerini de esnetebilir. Diğer yıldızların canlandığı karakterlerin personalarının yansması olması gibi; Alışık’ın canlandığı karakterlerde de onun muğlak personasından, diğer filmlerde ortaya koyduğu farklı karakterlerin hepsinden izler vardır. Bu sayede Alışık komik de olsa jön de olsa Yeşilçam’ın tek boyutlu tiplerinden olmaz hiçbir zaman. Oynadığı rollere derinlik katmayı başarır. Scognamillo’nun da vurguladığı gibi Alışık, şablonların ötesine geçip bu şablonlardan karakter yaratabilecek nitelikte ve güçte bir oyuncudur (2006: 101).

Sadri Alışık filmlerinde dikkat çeken, onun farklı niteliklerdeki karakterlerini birleştiren, personasının bir parçası olan ve yıldız Sadri Alışık’ı tanımlayan diğer iki önemli özellik ise filmlerde kullandığı kendine has dil ve perdeden seyirciyle iletişime geçmesidir. Alışık’ın personasında bu iki özelliğin baskın olmasında onu zirveye taşıyan *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964) filminin etkili olduğu düşünülebilir. Ömer, bu filmde film boyunca iç sesiyle seyirciyle konuşur ve filmin sonunda doğrudan kameraya bakarak seyirciye hitap eder. Sadri Alışık bu filmin ardından kariyerine yalnızca *Turist Ömer* olarak devam

²⁶ Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku, İlhami Algör, İletişim Yay. 2014

etmez fakat onun bazı özelliklerini filmde filme taşır. Ya da diğer bir deyişle Sadri Alışık'ın personasının özellikleri kendisini en çok Turist Ömer'de gösterir ancak bunları diğer karakterlerde de tespit etmek mümkündür. Örneğin Turist Ömer'in çarpık selamı Alışık'ın diğer pek çok karakterinde de karşımıza çıkarak, Turist Ömer'e ait bir simge olmaktan çok yıldız Sadri Alışık'a ait metinlerarası bir simge haline gelir.



Görsel 3.48

Bundan sonraki bölümlerde bir yıldız olarak Sadri Alışık'ın, Sadri Alışık markasının hem diğer yıldızlardan farklılığını hem de seyirciye sunduğu devamlılık ve tutarlılık garantisini oluşturan özelliklerinden filmlerde kullandığı kendine has dil ve perdeden seyirciyle iletişime geçmesi ele alınacaktır.

3.2.1. Sadri Alışık Dili

“Maişet davasına binaen işte burada vazife ifa etmekteyim. Hiç mektep görmediğim ve okuma yazma bilmediğim halde konuşmam ciddi, tumturaklı ve de tatlıdır yani ha!”
(Bekar Odası, 1968)

“Bakma deli dolu laf ettiğime, ağzımızın civatası gevşektir ama kalbimiz evvel Allah kantara vursan 24 okka” (Günahkâr Kadın, 1968)

Sadri Alışık'ın canlandığı karakterlerde dil, karakterin sınıfsal ve kişisel özelliklerinden bağımsız olarak özelleşmiştir. Genel olarak serseri, bıçkın tiplerde ortaya çıkan, sadece argo olarak nitelenemeyecek kadar farklı, nüktedan bir dil ve daha çok ağırbaşlı ve duygusal tiplerde ortaya çıkan şairane bir dil olarak ikiye ayırabilirsek de birçok filmde bu ikisi karakterin duygu durumuna göre iç içe geçer. Kendine özgü bir dil kullanımını ilk olarak Turist Ömer ile ortaya çıkar. Turist Ömer'den önce *Aşkın Saati Geline* (1962, Nejat Saydam) filminde argo konuştuğunu görürüz. Daha önce de belirttiğim gibi Alışık'ın bu filmdeki karakteri daha sonra sıklıkla canlandıracağı serseri karakterlerin ilki olarak değerlendirilebilir. Ancak bu filmde Alışık'ın konuşmasında Turist Ömer'de olduğu gibi bir özgünlükten bahsedemeyiz. Sadri Alışık 1971'de *Ses* dergisine verdiği bir röportajda, Turist Ömer'in *Kelebekler Çift Uçar* (Tarık D. Kakinç, 1963) filminde doğduğunu ve *Maceralar Kralı* (Hulki Saner, 1963) filminde emeklemeye başladığını belirtir (Turgul 1971: 7). *Kelebekler Çift Uçar*'ın dijital kopyasına ulaşamadığından ve filmin hikayesine, Alışık'ın canlandığı karaktere ait ulaşılan bilgiler tutarsız olduğundan Alışık'ın buradaki rolünün Turist Ömer'le olan bağına incelemek mümkün değildir. *Maceralar Kralı*'nda ise Alışık, *Helal Olsun Ali Abi*'deki (Hulki Saner, 1963) gibi başrol Ayhan Işık'ın arkadaşı olan bir yan karakterdir. Alışık bu filmde, alkolik olduğu için içinde bulunduğu suç örgütünde hiçbir işe yaramayan, lafları anlaşılmayan biri olarak nitelenen, geçmişi bilinmeyen ama şair Nedim'den konuşabilecek kadar bilgili olmasıyla suç örgütündeki diğer insanlardan farklı olduğu vurgulanan, vicdanlı ve duyarlı İsmet karakterini canlandırır. Her ne kadar İsmet'in konuşması sık sık “felsefeye başlama yine” diye kesilse de burada da Alışık'ın kullandığı dilin farklılığı, konuşmasının özgünlüğü çok belirgin değildir. Yine de İsmet'in sürekli ağlayacakmış gibi bir duygusallıkla ve eziklikle ağzından dökülen kelimelerin Alışık'ın daha sonra kendisiyle bütünleşecek şairane dilinin ilk örneklerinden biri olduğu söylenebilir.

Turist Ömer'in dağınık görüntüsü onun diline de yansır. Alakasız kelimeleri yan yana getirir, kelimeleri kendi anlamlarının dışında kullanır adeta kendine ait bir dil yaratır. Onun pervasızlığının başlıca göstergesi, hayata karşı tek silahı dilidir. Özellikle sevmediği kişiler ile girdiği atışmalarda dili ustaca kullanarak karşısındaki kişiye savaş açar. *Ayşecik Cimcime Hanım* (Hulki Saner, 1964), *Ayşecik Çıtı Pıtı Kız* (Hulki Saner, 1964) ve *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964) filmlerinde bazen Ayşecik'in halası, bazen

Ömer'in tek arkadaşı Rüknettin'in (Vahi Öz) nişanlısı olarak karşımıza çıkan Bedia (Mualla Sürer) bu filmlerde Turist Ömer'in en çok atıştığı kişi olarak karşımıza çıkar. Ömer, Bedia'nın çirkinliğini belirtmek için “halaya bak be! sedefi dökülmüş çekmeceye dönmüş”, “sıfata bak süngüye davran”, “ayna fukarası” gibi yakıştırmalar kullanır. Hiçbir zaman küfretmez, karşısındakini aşağılamayı da yüceltmeyi de kendine has sözcüklerle yapar. Bedia kendisini evden kovduğunda “üzülme be Ayşecik düşmez kalkmaz bir galata kulesi” diyecek kadar, arkaları dönük bir şekilde Bedia'nın evini izleyen kızların kalçalarına “bu ne be! Ahmetlere bak be!” diyecek kadar absürt ve kendine özgüdür Turist Ömer'in dili.

Onun neredeyse her cümlenin sonuna eklediği “iyi mi?”, “Allahıma diyorum”, “anladın mı?” kalıpları ile çok sık kullandığı “neşeli” ve “lacivert” kelimeleri Alışık'ın canlandırdığı farklı karakterlere de ortaya çıkar. Örneğin *Sokakların Kanunu*'ndaki (Aram Gülyüz, 1964) Yakışıklı Ertuğrul hem beğendiği bir takım elbiseyi hem de üşüten sabah ayazını belirtmek için neşeli kelimesini kullanır. Turist Ömer gibi onda da bu sıfat her şeye uyar. “Lacivert” kelimesi de birçok karakterde karşımıza çıkar ve hem kadınlara söylenebilecek fiyakalı lafları hem de yolunda gitmeyen işleri belirtebilir. Sadri Alışık'ın kendine has dilinde kelimelerin anlamları içkin değildir, kullanıldıkları bağlama göre değişir. Anlamı belirlemekte genellikle Alışık'ın performansı belirleyici olur. Örneğin pek çok filmde kullandığı “hey yavrum hey!” kalıbı söylenişine göre coşkuyu da neşeyi de kızgınlığı da kırgınlığı da ifade edebilir. Belirli kelimeler, cümleler Alışık'ın karakterlerinde öylesine dolaşır ki bu karakterlerde bir bütünlük görmek mümkün hale gelir. Örneğin Gönlübol Arif “kim bilir ne ıspanaklı bir kadayıf vardır bu işin içinde?” diye sorarken ya da sevgilisine “hey yavrum hey maşallahlarını seveyim” diye iltifat ederken, *Acı ile Karışık*'taki (Tunç Başaran, 1969) Osman filmin kötü adamı için “vicdan azabı gibi suratı var herifin” derken, *Yankesici Kızın Aşkı*'ndaki (Türker İnanoğlu, 1965) Gülüm Osman peşindeki adamlara “ulan sancı mısınız yahu iki günde bir gelin bari!” derken, *Serseri Aşık*'taki (Ülkü Erakalın, 1965) doktor lakaplı yaşlı kuklacı kahvehanede “Emirgan çatlatan marka çay” isterken ya da “o kiraz çiçeği gibi kız ben emsal kirpi hurdasına tenezzül eder mi?” diye sevdiği kıza açılıp açılmamayı düşünürken farklı karakterlerin ağzından sanki tek bir kişinin cümleleri çıkar. Özellikle 1960'ların ikinci yarısında, yıldızlığının zirvesindeyken oynadığı *Boyacı* (Sırrı Gültekin, 1966), *Şoför Deyip Geçmeyin* (Ülkü Erakalın, 1966), *Ringo Kazım* (Türker İnanoğlu, 1967), *Bekar*

Odası (Türker İnanoğlu, 1967), *Efkârlı Sosyete* (Türker İnanoğlu, 1968) gibi filmlerde canlandırdığı karakterlerin kullandığı dil zaman zaman birbirlerinden ayırt edilemeyecek kadar benzerdir. Alışık'ın bu argoyle karışık nüktedan dili 1970'lerde *Arkadaşlık Öldü Mü?* (Safa Önal, 1970) *Darıldın mı Cicim Bana* (Atıf Yılmaz, 1970), *Afacan Küçük Serseri* (Ülkü Erakalın, 1971), *Dikiz Aynası* (Ülkü Erakalın, 1973), *Balıkçı Osman* (Nejat Okçugil, 1973) gibi bazı filmlerde devam etse de 1970'lerin ikinci yarısından itibaren bir daha karşımıza çıkmaz. 1970'lerden itibaren *Çılgın Yenge* (Sırrı Gültekin, 1971), *Hamza Dalar Osman Çalar* (Aram Gülyüz, 1976) gibi filmlerde Alışık'ın 1960'ların aksine Anadolu'dan İstanbul'a göçen karakterleri canlandırdığını ve çeşitli yörelerin şiveleriyle konuştuğunu görürüz ve bu durum 1980'lerde *Şalvar Bank'ta* (Hulki Saner, 1986) ve *Eşek Oğlum ve Ben* (Aram Gülyüz, 1986), *Çapkın Baba* (Hulki Saner, 1986), *Babamın Namusu* (Hulki Saner, 1986) video filmlerinde de tekrarlanır.

“Hayat demek ölümü beklemek demektir. Az çok hepimiz denizi, yıldızları, ağaçları işte falanları filanları göreceğiz, birçok şeyin tadına bakacağız, sonra da ister istemez gidiyorum elveda şarkısını söyleyeceğiz... Öyleyse gidenin de kalanın da gönlü hoş olsun” (*Serseri*, 1968)

“Zaten onu hiç sevmedim ben, hiç sevmedim. Yalnızlığımı bölüştüm bir ara hepsi o. Sonra içten içe gülüştük biraz, bir demek çiçek, niyet kuşu, deniz kıyısı, karpuz sergisi falan filan...” (*Kaldırım Çiçeği*, 1969)

Diğer yanda Alışık'la bütünleşmiş şairane bir dil vardır. *Efkârlıyım Abiler*'de aslında bir yazar olan Meral (Filiz Akın), yeni romanına konu bulabilmek için kendisini kimsesiz fakir bir kız olarak tanıtarak Gönlübol Arif'in yanına yerleşir ve daha sonra yazdığı kitapta onu “işlenmemiş bir şair” olarak anlatır. Bu tarif Alışık'ın oynadığı karakterlerin hemen hepsine uyar. *Ah Güzel İstanbul*'un (Atıf Yılmaz, 1966) güngörmüş İstanbul beyefendisi Haşmet İbriktaroğlu'da film boyunca karşımıza çıkan bu şairanelik genellikle filmin başında neşeli olan bir karakterin âşık olması, sevgilisinin onu terk etmesi ya da eski sevgilisinin aklına gelmesi gibi durumlarla ortaya çıkar. Örneğin *Hindistan Cevizi*'nin (Osman F. Seden, 1967) başlarında esprili, şakacı tavrıyla öne çıkan, “Ne demiş Cames Bond eceli gelen eşek açık sinemasında öter demiş” gibi uydurma atasözleriyle dikkat çeken, küfür etmek yerine sinirlendiği insanlara “kereviz”, “kuşkonmaz” gibi yakıştırmalar yapan Osman, filmin devamında İstanbul'a gelip onu terk eden ve gurbete düşmesine neden olan eski sevgilisini hatırladığında

“Gözbebeklerim çatladı dünyaya sevgi ile bakmaktan, ellerim çatladı sevgilim diyeceğim birini okşamak hasretinden, kalbim çatladı onu sevmekten ümitsizce sevmekten...” diye cümleler kuran kederli bir adama dönüşür. Pek çok filmde görülebilecek bu durum Alışık’ın tek filmde hem ağlatıp hem güldürebilmesini sağlar.

Safa Önal, Alışık’ın “kendi şair mizacına uygun espriler” geliştirerek karakterlere katkıda bulunduğunu belirtir (Arpa 2009: 185). Bu zengin ve şairane dil gerçekten de Alışık’ın ekran dışındaki kişiliği ile uyum içindedir. Aynı zamanda bir şair olan Alışık’ın şiirleriyle canlandırdığı karakterlerinin dili arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

“Türk seyircisi filmi kulaklarıyla izler” diyerek Yeşilçam’ın söz ağırlıklı bir sinema olduğuna dikkat çeken senarist Bülent Oran, seyircilerin esprili bir dille konuşan karakterleri her zaman çok tuttuğuna dikkat çeker:

Seyirci bir filmi özdeşlik kurabileceği ölçüde tutar. Kendi düşlediği, olmak istediği tipleri sever. Özellikle Türk insanında yoğun bir espri yapma merakı vardır. Bu merak özellikle alt tabakalara indikçe çoğalır, yani Yeşilçam’ın ana müşterisine... Türk insanı esprili konuşmayı zeki olmanın karşılığı olarak algılamaktadır ve her insan güzel, yakışıklı ve cazibeli görünmek kadar zeki biri olarak tanımlanmaktan da hoşlanır. (Türk 2004: 223)

Oran’ın tespitleri Alışık’ın alışılmış yıldız kalıplarının dışında olmasına rağmen nasıl yıldız olabildiğini anlamak açısından önemlidir. Dili ve konuşması Sadri Alışık’ın personasının önemli özelliklerinden biri olduğundan filmlerde bu özelliği sergileyebilmesi için anlar yaratılır. Sadri Alışık, 1960’lardaki ve 1970’lerdeki filmlerinde sürekli konuşur ve çevresindeki diğer karakterler tarafından geveze, ağzı laf yapan ya da “ağzı kalabalık” bir adam olarak nitelendirilir. Bir istisna olarak yalnızca *Ben Sana Mecburum* (Ülkü Erakalın, 1976) filminde çok suskun bir karakteri canlandırdığını görürüz. Yönetmen Ülkü Erakalın’ın Yeşilçam’ın film dilinin dışına çıkma gayesinde olduğu bu filmde Sadri Alışık hayırsever bir kabadayı olan Hasan karakterini canlandırır. Hasan, Anadolu’dan İstanbul’a gelen Murat adından bir gençle (Aytaç Arman) tanışır ve onda kendi gençliğini görür. İstanbul’a ilk geldiği zamanları, o zamanki yalnızlığını hatırlar ve film boyu derin derin düşünür. Yaşadığı hayattan yorulmuş, kaybolmuş, içine kapanmış bir adamdır Hasan. Sevgilisi ona bu durumu için sitem ettiğinde, sahip çıktığı genç sevgilisi ile kaçtığı anda bile sessizliğini bozmaz ve alışılmışın dışında farklı bir performans ortaya koyar.

Kendine has dili ve konuşması onun öne çıkan özelliklerinden olduğundan filmlerde de bu vurgulanır. Örneğin birçok filmde karakter anlatıcıdır. *Hırsız*, *Sana Layık Değilim*,

Hindistan Cevizi, *Ağır Suç*, *Hancı* gibi filmlerde uzun sekanslarda çevresindeki diğer karakterlere ya da çıkartıldığı mahkemede hâkime geçmişini, hayat hikayesini anlatır. Ayrıca Sokak köpekleriyle, İstanbul'la, Boğaz'la, arabasıyla, içki şişeleriyle, tuttuğu balıklarla, kendisiyle ve hatta film evreninin dışında kalan seyirciyle bile konuşur. Doğrudan kameraya bakarak ya da iç sesi ile seyirciye seslenmesi de Alışık'ın karakteristik özelliklerinden biridir.

3.2.2. Seyirciyle İletişim Ve Özdüşünümsellik

Sadri Alışık filmlerinde sık sık dördüncü duvarı yıkarak²⁷ seyirciyle iletişime geçer.²⁸ Bazen seyirciye “gördünüz mü başıma gelenleri?” der gibi bir bakış atar, göz kırpar ya da gülümser, bazen de seyirciyle konuşur. Bu durum *Turist Ömer*'in (Hulki Saner, 1964) ardından artsa da öncesinde *Küçük Hanımın Şoförü* (Nejat Saydam, 1962), *Küçük Hanım Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962) ve yine Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Sadri Alışık birlikteliğine dayanan *İlk Göz Ağrısı* (Nejat Saydam, 1962) filmlerinde Alışık'ın seyirciyle konuştuğunu görürüz. *Küçük Hanımefendi*'de (Nejat Saydam, 1962) Neriman'ı, Ömer'e kaptıran Bülent filmin sonunda düşüp bayılır. *Küçük Hanımın Şoförü*'nde ise hikâyede daha aktif olan Bülent filmin sonunda yine aynı şey yaşandığında düşüp bayılmak yerine adeta kendi hikayesini yazma girişiminde bulunur. Filmin sonunda onu şoför kıyafetleriyle bir otomobilin başında görürüz, seyirciye bakar ve “Ne yapalım, bizim de mesut olabilmemiz için bir küçük hanımefendiye şoför olmamız lazımmış anlarsınız ya” der. Bu sırada arabaya binen küçük hanımın Alışık'ın eşi, oyuncu Çolpan İlhan olmasıyla Alışık'ın ekran dışı imgesi filme taşınır. *Küçük Hanım Avrupa'da* filminin sonunda yine eli boş kalan Bülent'i tek başına gemide balık tutarken görürüz. Seyirciye “Ne var? Ne bakıyorsunuz yani? Bu benim ezeli ebedi kaderim, ama öbür filmde ben onlara öyle bir iş yapacağım ki siz de şaşıracaksınız onlar da!” der. Seri bu filmle son bulur fakat Alışık perdeden seyirciye seslenmeye kariyeri boyunca devam eder.

²⁷ Klasik anlatı sineması natüralist tiyatrodan aldığı “dördüncü duvar konvansiyonu” ile seyircisini *voyöristik* bir pozisyona konumlandırır. Natüralist tiyatrodaki sahneyi çevreleyen üç duvara ek olarak, seyircileri ve sahneyi ayıran hayali bir dördüncü duvar olduğu varsayılır ve oyuncular kendilerini izleyen seyircilerden habersizmiş gibi oynarlar. Böylece seyirciler sahnedeki oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle özdeşleşebilirler. Oyuncuların seyircinin varlığını kabul eden, seyirciye yönelen bakışları ve hitapları dördüncü duvarın yıkımı olarak adlandırılır (Stam 1992: 40-41).

²⁸ 1960'larda ve 1970'lerde oynadığı, ulaşılabilen 112 filmin 22'sinde.

İlk Göz Ağrısı'nda emlakçı Cahit Tezbulur karakterini canlandırır. Filmdeki karışık bir durum karşısında seyirciye dönüp “hiçbir şey anlamadım vallahi” der, gözüne yumruk yediğinde “anlaşılan bizim kaderimiz bu” diye seyirciye isyan eder (Görsel 3.49, Görsel 3.50).



Görsel 3.49



Görsel 3.50

Alışık'ın dördüncü duvarı yıkmasıyla 1960'ların ikinci yarısından itibaren daha sık karşılaşırız. Bazen filmin başında seyirciyle konuşarak hikâyeye giriş yapar. Örneğin *Pantolon Bankası* (Aram Gülyüz, 1965) filminin başında “Efendim bendeniz Sadri Alışık nam-ı diğer Hüdaverdi... Sizlere başımdan geçen bir hikâyeyi anlatacağım” diye söze başlar. *Darıldın mı Cicim Bana* (Atıf Yılmaz, 1970) filminin açılış sahnesinde soğuk bir günde soğuk şerbet satmaya çalışırken görürüz onu. Hiç satış yapamamasından yakınır ve seyirciye “Siz yabancı değilsiniz, laf aramızda bu benim ilk işim değil. Gemici oldum bir zaman, vapur battı. Bir köye mum satmaya kalktım, ertesi gün elektrik geldi...” diye talihsizliğini anlatır. Bazen de filmin sonunda seyirciyle vedalaşır. Örneğin, *Gecekondu Peşinde* (Feyzi Tuna, 1967) filminin sonunda kendi halinde bir hayata sahip memur

Mazlum Efendi canavar maskesi takmış çocukları tarafından korkutulunca kameraya bakarak “Böyle mazlum bir babanın nasıl çocukları böyle oluyor hayret! Efendim Allaha ısmarladık, hadi siz de gidin de kim bilir sizinkiler evde ne haltlar karıştırıyorlardır” der. *İç Güveysi* (İlhan Engin, 1970) filminin sonunda sevgilisiyle öpüşürken seyirciye “Yoo kusura bakmayın, bundan sonrasını göremezsiniz çünkü bu işin sonu yengen!” der ve kapıya astığı “Son” yazısını işaret eder (Görsel 3.51).



Görsel 3.51

Ah Güzel İstanbul'daki (Atıf Yılmaz, 1966) rol arkadaşı Ayla Algan “Sadri sinemaya epiği getirdi, bu az bir şey mi? Seyirciye bakıp konuştu, şimdi bile o filmleri izlediğimizde sanki bugün çekilmiş gibi” (2006: 47) diyerek anlatır onun oyunculuğunu. Aslında Yeşilçam'da yukarıdaki örneklere benzer şekilde filmlerin başında ya da sonunda dördüncü duvarı yıkan başka karakterlere de rastlarız. Fakat Sadri Alışık bunu filmin bütününe taşır, hikâyenin akışını böler ve seyirciyle konuşur. Alışık'ta dördüncü duvarın yıkımı canlandırdığı farklı niteliklerdeki karakterleri bir araya getiren bir özellik olarak onunla bütünleşir.

Ah Güzel İstanbul'un (Atıf Yılmaz, 1966) açılış sahnesinde Haşmet İbriktaroğlu sabah mahmurluğuyla çorbasını içer, sonra film boyunca ağzından eksik olmayan sigarasını yakar ve seyirciye hayat hikayesini anlatmaya başlar: *Bendeniz Haşmet İbriktaroğlu. Dedemin dedesi Osmanlı sarayında ibrikçibaşaymış. Dedem paşa, amcam süferâdan, babam da zengin bir hovarda hem de tüccar. Beylerbeyi'nde bir yalıda dünyaya gelmişim...* İlerleyen sahnelerde iç sesi ile seyirciyle konuşmaya devam eder, mahalledeki insanları, kendisiyle evlenmek isteyen kadınları anlatır.

Aynı şekilde *Ringo Kazım* (Türker İnanoğlu, 1967) filminde şoförlük yaptığı taksinin başında önce seyirciye Turist Ömer selamı verir, sonra kendisini tanıtır: *Vay selamın aleyküm hemşire kardeşlerim, bey abilerim ve de bilumum erbabı meslek arkadaşlarım! Her ne kadar adım Nurettin Özyürek'se de Ringo Kazım diye nam yapmışımdır. Ayıptır söylemesi biraz kimsesizimdir. Bafra sigarası içer akşamları da affınıza sığınarak bir iki tane çıkarım. Haa alaturkanın meftunuyumdur. Aşkı sevda gibi bir durum vaziyetim de zaten henüz yok çok şükür...*

Bekar Odası'da (Türker İnanoğlu, 1967) seyirciye “Ne toplandınız anlamadık ki burada cinayet mi var yoksa film mi çeviriyoruz birader?” diye sorar ve ardından film boyunca seyirciyle konuşmaya devam eder. *Efkârlıyım Abiler*'de Gönlübol Arif sesiyle iç sesi ile konuşur, seyirciye amcasının nasıl biri olduğunu anlatır. Amcası zorla kravat taktığında kameraya bakarak “adamlığı neyle ölçüyor yahu hey yavrum hey” der seyirciden onay almak istercesine (Görsel 3.52).



Görsel 3.52

Sadri Alışık'ın bu davranışı hikayedeki diğer karakterlerin ilgisini çekmez, seyircinin varlığından yalnızca o haberdardır. Her zaman seyredildiğinin bilincindedir, bunu saklamaya çalışmaz aksine açığa vurur. Bu anlamda oyunculuğu geleneksel Türk halk tiyatrosunun da benimsediği “göstermecî” (presentational) tarzdadır. Batı'da benimsenen ve sahnenin sahne, oyuncuların oyuncu olduğunu gizlemeye çalışan benzetmecî/gerçekçi (representational) tiyatronun aksine “göstermecî tiyatrodaki oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu büründüğü gerçek kişilik olarak değil, seyredildiğinin bilincine varan ve bu bilinci açığa vuran bir oyuncu olarak görür” Oyuncu, seyirci ve temsil aynı düzlemde yer alırlar, aynı dünyaya aittirler. Dolayısıyla oyuncular seyircilere doğrudan seslenebilirler (And 1985: 409). Metin And'ın “önsüz ve

sonsuz'' bir evre olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirttiği geleneksel halk tiyatrosu pek çok açıdan Yeşilçam sinemasını etkilemiştir. Kişilerin değişmez tiplerden oluşması, oyunların söze dayalı olması, epizodik yapıdaki oyunların bölüm geçişlerinde mutlaka şarkılara yer verilmesi gibi özellikler Yeşilçam sinemasında da karşımıza çıkar.

Sadri Alışık, geleneksel Türk tiyatrosunun seyirciyle olan iletişimini filmlere taşımasının yanı sıra filmlerde bu geleneğin bir parçası olarak da görünür. Örneğin *Serseri Aşık*'ta (Ülkü Erakalın, 1965) yaralı hayvanlara baktığı için doktor denilen bir kuklacıdır. İlerleyen sahnelerde kimsesiz çocuklar için düzenlenen bir sünnet töreninde İsmail Dümbüllü ile orta oyunu sergiler (Görsel 3.53). *Soytarı* (Hulki Saner, 1965) filminde çok meşhur, ancak alkol bağımlılığı nedeniyle eskisi kadar başarılı olmayan bir cambazı canlandırır. Tel üstünde yürüyen Cambaz Ethem artık bu gösteriyi düzenleyemez hale geldiğinde mecburen soytarı olur ve yine İsmail Dümbüllü ile bir gösteriye çıkar.



Görsel 3.53

Hasan Akbulut, Alışık'ın göstermecî oyunculuk tarzını *Gelinlik Kızlar* (Atıf Yılmaz, 1970) filmi üzerinden inceler. Alışık, filmde bir sahne sanatçısı olan Sadi'yi canlandırır. Filmin içinde sahnede bir oyuncu ve şarkıcı olarak görünmesi, onun hem kendi seyirliğini belli etmesine yol açar hem de filmin dışındaki oyuncu kimliğini pekiştirir (2006: 85). Sadri Alışık, yalnızca *Gelinlik Kızlar*'da değil yukarıdaki örnekler de dahil birçok filmde sahnede bir performans sergileyerek kendi oyuncuğu kimliğini açığa çıkarır. *Ah Müjgan Ah* (Mehmet Dinler, 1970) ve *Fatoş Talihsiz Yavru* (Nejat Okçuğil, 1970) filmlerindeki sahne şovları ise Alışık'ın gerçek gazino gösterilerinin filmlere yansımalarıdır.

Bunun yanı sıra filmin hikâyesinin oyun içinde oyun yapısıyla da kendi performansını, oyuncu kimliğini vurguladığı filmler de vardır. Örneğin Efkârlıyım Abiler’de Gönlübol Arif kendisini kandıran sevgilisine ve amcasına bir ders verebilmek için kadın kılığına girer ve Kasımpaşalı Çılgın Meloş rolünü oynar. Esasında külhani bir karakter olan Arif’in kadın rolünü büyük bir özenle oynaması hem performans içinde performans yaratarak Alışık’ın oyunculuğu kimliğini vurgular hem de onun daha önceki performanslarını (*Fıstık Gibi Maşallah* gibi) akla getirerek seyircilere izlediklerinin Sadri Alışık olduğunu hatırlatır.

Yeşilçam’a girip oyuncu olmayı hayal eden karakterlerle de aynı şekilde kendi oyuncu kimliğini açığa çıkarır. Örneğin *Tamam mı Canım*’da (Aram Gülyüz, 1971) bir minibüs muavinidir. Kendisini bir yıldız olarak filmlerde hayal eder ve popüler filmlerin parodileri olan bu sahnelerde bazen bir kovboy, bazen James Bond (Görsel 3.54) bazen de Yeşilçam’ın fantastik film kahramanlarından Tarkan olur (Görsel 3.55).



Görsel 3.54



Görsel 3.55

Avare'de bir film setine giderek iş ister. “Sen hiç aynaya bakmadın mı? Bu suratla girilir mi filme?” cevabını aldığıında “oynayan *artizlerin* suratı daha mı iyi bizden be?” diye sorar. *Dikiz Aynası*'nda (Ülkü Erakalın, 1973) Kazım adında bir şofördür ve filmde kendisini oynayan Ekrem Bora'yla arkadaştır. Ona kendisini bir filmde oynatmadığı için sitem eder. “Bak diyorum beyazperdeye bir tırmanayım abi benim oynadığım sinemayı bütün şoförler karaborsa edecek diyorum o biçim yani!” der. Burada Sadri Alışık'ın esasen zaten “beyazperdeye tırmanmış” bir oyuncu olmasına olduğu kadar daha önce başka filmlerde canlandırmış olduğu şoför karakterlere de gönderme vardır. *Sana Layık Değilim* (Osman Seden, 1965), *Şoför Deyip Geçmeyin* (Ülkü Erakalın, 1966), *Ringo Kazım* gibi bir şoförü canlandırdığı filmlerin gerçekten de şoförler tarafından çok izlenmiş “karaborsa edilmiş” olması muhtemeldir ki *Günahkâr Kadın* (Ülkü Erakalın, 1966) filminde Alışık'ın doğrudan bu spesifik izleyici grubuna gönderdiği bir selam vardır. Filmde ilk kez görüldüğü sahnede, hapisten çıkarken, önce kameraya bakarak “vay bilumum gariban selamın aleyküm” diyerek Turist Ömer selamıyla seyirciyi selamlar. Ardından kendisini uğurlayan koğuş arkadaşlarıyla konuşmasını sürdürür. Kendisi gibi “ipsizzadeleri karşılarsa karşılarsa Pilot Ziya, Jilet Turan gibi taksi şoförleri”nin karşılayacağını söyler ve tekrar kameraya bakarak ve yine Turist Ömer selamıyla “şoförlere selam!” der (Görsel 3.56).



Görsel 3.56

Sadri Alışık hem seyircilere hitap ederek kendisinin bir seyirlik olduğunu vurgulamasıyla hem de filmlerde kendi oyuncu kimliğine gönderme yapmasıyla karakterlerin ve filmin kurmaca yapısını açığa çıkarır. Bu bağlamda Alışık'ın personasının kendisini yansıtan,

kendi yapısını açığa çıkaran özdüşünümsel (self-reflexive) bir yapısı vardır. Düşünümsellik (reflexivity) ya da özdüşünümsellik (self-reflexivity) sanat eserlerinin gerçeklik illüzyonunu kırması ve kendi kurmaca doğasına dikkat çekmesiyle ortaya çıkar (Stam 1992: 1). Bir metnin özdüşünümsel olması seyirci üstünde uzaklaştırıcı bir etkisi olan kendinin farkında yani bir alıcıya hitap ettiğini kabul eden (self-conscious) bir anlatımla ilişkilendirilir (Poulaki 2012: 45). Ancak Alışık'ın kendi yapısını açığa çıkaran personasının seyirciyi film evreninden uzaklaştırıcı bir yapısı olduğunu söyleyemeyiz. Övgü Gökçe'ye göre Yeşilçam'da seyirciye hitap edilen anların seyirciye korkusuzca yaklaşma ve sinema ile seyirci arasındaki sağlam diyalogu pekiştirme gibi bir işlevi vardır (2004: 255). Yeşilçam'da sinema bireysel değil toplumsal bir eğlence pratiğidir, bir sosyalleşme aracıdır. Seyirciler film izlerken hem birbirleriyle hem de perdedeki karakterlerle konuşur, onların beğendikleri davranışlarını alkışlar, tezahürat yaparlar hatta bu durum perdedeki kötü adama silah çekmeye kadar varır (Kırel 2005: 159). Böyle bir ortamda seyircilerle konuşan, onlarla doğrudan iletişime geçen Sadri Alışık'ın seyirciyi hikâyeden uzaklaştırdığı değil aksine film evrenini seyirciyi de içine alacak şekilde genişlettiği söylenebilir.

Sadri Alışık'ın özdüşünümselliği bazen doğrudan kendisini canlandırmasıyla ortaya çıkar. *Afacan Küçük Serseri*'de (Ülkü Erakalın, 1971) Kapkaç Hüsni adında bir serseriye canlandırır. Sokakta tanıştığı ve sahiplendiği kimsesiz Afacan (Menderes Utku) ve ablası Süslü Melahat (Güzin Özipek) ile hırsızlık yapmak için ünlü film yıldızlarının katılacağı yıldızlar balosuna giderler. Engin Çağlar, Nebahat Çehre gibi oyuncuların ardından sunucu “Şimdi de Türk sinemasının ölümsüz şöhreti Sadri Alışık, büyük aktris Güzin Özipek ve beyazperdenin en ünlü çocuk yıldızı Menderes Utku” diyerek onları anons eder. Salona giren Kapkaç Hüsni “Bana bak çaktırmayın, bunlar anladığıma göre bizi de artist falan zannettiler” der. Filmde sıradan bir karakteri canlandıran Alışık, bu sahnede kısa bir süreliğine de olsa film yıldızı Sadri Alışık'ı canlandırır. Kendi yıldız imgesine bürünür ve onu oynar.

Turist Ömer'de (Hulki Saner, 1964) film boyunca iç sesiyle seyirciyle konuşan Ömer, filmin sonunda doğrudan seyirciye hitap eder ve filmin başında tanıştığı yardıma muhtaç kör kız Mine'nin (Çolpan İlhan) Avrupa'da ameliyat olduğunu, gözlerinin açıldığını, onun da artık kendisine “yanık” olduğunu söyler. Fakat koşarak gelen Mine, Turist Ömer'i geçerek arkada dikilen, yüzünü görmediğimiz takım elbiseli adama sarılır. Şaşırın

Ömer “Noluyo orda be? Ulan hususine mi güvenip sarılıyorsun kıza deve?” diye bağırınca Mine’nin sarıldığı adam yüzünü kameraya döner ve Sadri Alışık olduğunu görürüz. “Bu kız turist murist bir şeyler söylüyor, anlamıyorum, kimdir bu Turist Ömer bilmiyorum ama böyle güzel bir kız için Turist Ömer bile olunur, ne dersiniz?” der ve kameraya göz kırparak Mine’yi öpmeye devam eder. Ömer ise tekrar kameraya doğru yürüyerek “Tabii ya böyle biçimli bir deve dururken bu kız da bize bakacak değil ya! Ama aldırma, karı milletinden kime hayır gelmiş ki bize gelsin be! Biz Turist Ömer’iz, neşemize bakalım, yolumuzu bulalım tamam mı?” der ve şarkısını söyleyerek uzaklaşır (Görsel 3.57, Görsel 3.58, Görsel 3.59).



Görsel 3.57



Görsel 3.58



Görsel 3.59

Filmin sonu açık bir şekilde Yeşilçam melodramlarının kalıplaşmış öykü yapısıyla dalga geçer ve Turist Ömer'in bu konvansiyonların dışında olduğunu söyler. Sadri Alışık'ın 1960'ların ilk yarısındaki kaybeden adam imajına, özellikle de esas kızı her zaman filmin jönüne kaptıran ve bunun “ezeli ebedi kaderi” olduğunu söyleyen Bülent Soysal'a gönderme vardır. Ancak burada kızın gittiği “jön”, yine Alışık tarafından canlandırılır. Adı geçmese de Sadri Alışık'ın gerçek hayattaki giyimini ve konuşmasını yansıtması ve bu güzel kız için Turist Ömer bile olabileceğini söylemesiyle bu isimsiz karakterin aktör Sadri Alışık olduğu iması vardır. Mine'yi Alışık'ın eşi Çolpan İlhan'ın canlandırması da bu imayı güçlendirir. Tıpkı yukarıda bahsedilen Küçük Hanım'ın Şoförü (Nejat Saydam, 1962) filminde olduğu gibi Çolpan İlhan üzerinden Sadri Alışık'ın filmler dışında kalan hayatı ve kişiliği filme taşınır. Böylece aktör Sadri Alışık ile Turist Ömer arasındaki fark açığa çıkar ve yıldız oyuncu ile rolü arasında ortadan kalkan ayırım (Morin 2005: 28-29) Sadri Alışık'ta belirginleşir.

Tıpkı Küçük Hanım'ın Şoförü ve Turist Ömer filmlerinde olduğu gibi Alışık'ın ekran dışı imgesi birçok filmde, eşi Çolpan İlhan aracılığıyla filme taşınır. Birinci bölümde belirtildiği gibi yıldızların herkesçe bilinen ekran dışı yaşamları onların filmlerde yarattığı anlamı etkiler. Sadri Alışık ve Çolpan İlhan'ın evli bir çifti canlandırdığı filmler doğrudan onların gerçek kimliklerini akla getirir. Böylece filmin yarattığı anlam ikiye katlanır. Seyirci karakterleri izlerken, izlediği karakterleri canlandıran yıldızların varlığının da farkındadır. Örneğin *Kocamın Nişanlısı* (Turgut Demirağ, 1965) filminde geçinemeyen bir çifti canlandıran Alışık ve İlhan'a çocukları rolünde oğulları Kerem Alışık eşlik eder.

Filmde gerçek hayattaki gibi bir ailedirler ama dönemin magazin basınına yansıyan mutlu aile tablosundan oldukça uzaktırlar. Sadri Alışık, karısını aldatan, çapkın, yalancı bir adamdır. Çolpan İlhan ise felsefe doktorası yapan, kocaman gözlükleri ve kalın kitaplarıyla dolaşan ciddi bir kadındır. Çiftin zıtlığından doğan mizah gücünü filmin hikayesine olduğu kadar, seyircinin yıldızlarla ilgili ekran dışı bilgisine dayandırır.



Görsel 3.60 – Kocamın Nişanlısı (Turgut Demirağ, 1965)

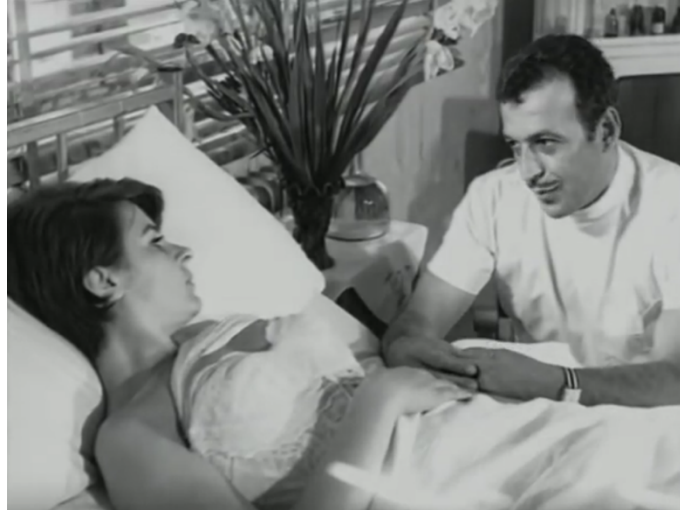
Alışık'ın kendi kimliğini görünür kılması ve özdüşünümselliği, ikisi de Halit Refiğ tarafından yönetilen *Karakolda Ayna Var* (1966) ve *Kız Kolunda Damga Var* (1967) filmlerinde daha da karmaşık bir hal alır. *Karakolda Ayna Var*, Demir Çiçek kod adlı gizli polis Ferhunde'nin (Fatma Girik) kadın cinayetleriyle ilgili bir vakayı çözebilmek için kılık değiştirerek şüphelilerin peşine düşmesine anlatır. Filmin başında Demir Çiçek polis merkezine gitmek için hazırlanırken üst ses olarak Sadri Alışık'ın sesi duyulur, önce bir şarkı söyler daha sonra ise “Bu filmde ben de varım iyi mi? Yani ya gırgırdan yana iyiyiz yani ha! Ne zaman mı ortaya çıkacağım? Ayıp ettiniz sırası gelince tabii” der. McDonald, bir yıldızın filmde ilk kez ortaya çıktığı sahnenin önemine dikkat çeker. Yıldızın ortaya çıktığı an seyircinin sevdiği yıldızı görme beklentisini doyurması açısından büyük öneme sahiptir ve yıldızın cazibesini, çekiciliğini sergilemesi için özel olarak tasarlanmıştır (McDonald 2013: 184). Sadri Alışık filmde görünmeden çok daha önce üst ses olarak seyirciyle filmde sırası gelince ortaya çıkacağını söyleyerek bu durumla dalga geçer. Filmin başında yer alan bu konuşmada bize seslenenin Sadri Alışık olduğunu düşünürüz, fakat Demir Çiçek emniyet müdürlüğüne geldiğinde Sadri Alışık “Benim polislerle aram pek iyi değildir!” der ve o şarkısına devam ederken emniyet müdürünün Demir Çiçek'e baş şüpheli olan Taşkasaplı Necati'nin (Sadri Alışık) fotoğraflarını gösterdiğini görürüz.

Filmin başında yer alan bu konuşmada seyirciye seslenenin Sadri Alışık mı yoksa filmdeki karakter mi olduğu belli değildir. Bu filmde ben de varım diyen aktör Sadri Alışık'tır ancak polislerle arasının iyi olmadığını söyleyen Taşkasaplı'dır. Sadri Alışık burada tek bir ağızdan, ancak iki farklı kimlikle konuşarak kendi bünyesinde barındırdığı ikiliği hem filmdeki karakterini hem de kendi imgesini görünür kılar. Ancak bu konuşma Sadri Alışık'ın değil, karakterin diliyle yani Alışık'ın personasının bir parçası olan konuşma tarzıyla yapılır ve böylece aslında bir yandan karakter ve oyuncu arasındaki ayrım yansıtılırken bir yandan da onların bütünleşik olduğu illüzyonu güçlendirilir.

Filmin sonunda Taşkasaplı Necati'nin “uydurulmuş bir şahsiyet” olduğunu, onun da aynı gizli görev için kılık değiştirmiş Doktor Necati Kayahan olduğunu öğreniriz. Filmin oyun içinde oyun yapısı karakterlerin kurmaca doğasını açığa çıkarır. Filmin hikâye evreni içinde Taşkasaplı kurmaca, sahte bir karakterdir; onu oynayan Doktor Necati ise gerçek bir kişiliktir. Ancak Sadri Alışık, filmde canlandığı esas karakter Doktor Necati olmasına rağmen seyirciye Taşkasaplı'nın kullandığı dil ile seslenir ve filmin sonunda Taşkasaplı diye birinin aslında olmadığını öğrenmemizle bize “ben de bu filmde varım” diyen Alışık'ın da gerçek olmadığı vurgulanır. Bu filmde adeta Alışık'ın sıkça canlandığı ve bir nevi özdeşleştiği serseri, bıçkın delikanlı imgesinin altı oyulur. Film boyunca seyircinin alıştığı bir şekilde görünen ve davranan Alışık'ın filmin sonunda rol yapan bir doktor çıkması aktör Sadri Alışık ile paralellik taşır.



Görsel 3.61 – Taşkasaplı Necati



Görsel 3.62 – Doktor Necati Kayahan

Kız Kolunda Damga Var filminde Fatma Girik yine Demir Çiçek karakterini canlandırır fakat film bir öncekinin devamı değildir. İstanbul’da düzenlenen uluslararası bir uzay kongresinde İtalyan bir profesör kaçırlır. Vakayı araştırması için Türk polis teşkilatından Demir Çiçek görevlendirilirken, profesörün uzay gemisi çizimlerini ele geçirmek isteyen Ruslar ve Amerikalılar da olaya dahil olur. Filmin açılış jeneriğinde Sadri Alışık’ın sesini duyarız: “Fatma Girik’in başı dertte yine bu filmde. Polis olmak kolay değil tabii. Demir Çiçek demek yeter mi bir insana? Demir bilekli de olmak lazım. Bu filmde demir Çiçek casusların peşinde...” diyerek sürdürür konuşmasını. Jenerik bitip film başladığında “Dayan kızım Fatma, abin Sadri geliyor imdadına!” der. Fatma Girik ve Demir Çiçek aynı kişiymiş gibi konuşur. Kendisinin filmde hangi karakteri canlandıracağı henüz belli değildir ama filmde Fatma Girik/Demir Çiçek’in yardımına koşacak olanı “Sadri” olarak belirtir.

Demir Çiçek, Amerikalıların ajan olarak James Bond’u gönderdiklerini öğrenir. Bond’a hayrandır, odası onun fotoğraflarıyla doludur. Fotoğraflardaki James Bond, 1962-1971 arasında çekilen filmlerde onu canlandıran aktör Sean Connery’dir. Film bu noktada başka bir kurmaca dünyanın karakterini kendi hikâye evreni içerisine gerçek bir karakter olarak dahil eder ama bunu o kurmaca karakteri canlandıran oyuncu üstünden yapar.

Demir Çiçek dolabındaki Bond fotoğrafına hayran hayran bakıp onun dudaklarına dokunduğunda Alışık’ın sesi tekrar duyulur: “Yapma ısırabilir, bu yabancı bir James Bond’dur, ne halt edeceği belli olmaz...”. Henüz hangi karakteri canlandırdığı belli olmayan Alışık, film evreninin dışından seyircinin gördüğü olaylar üstüne konuşan ilahi

bakış açısına sahip bir anlatıcı gibidir. Ancak hemen bir sonraki sahnede ise onu James Bond olarak görürüz. Demir Çiçek uçaktan inen Bond'u görünce "Bu ne biçim James Bond" demekten kendisini alamaz. Amiri, Demir Çiçek'e onun tanınmamak için Lübnanlı bir tüccar kılığında geldiğini söyler. Alışık filmde Dümen Basri adında ikinci bir karakteri daha canlandırır. Dümen Basri hem konuşması ve tavrı hem de görünüşü ile Turist Ömer'e çok benzer. O da görüldüğü ilk sahnede Turist Ömer'inki gibi kendisini tanıtan bir şarkı söyler: "Benim adım Dümen Basri... Güzel sever çok gezerim, çalışmaktan hep bezerim..." İlerleyen sahnelerde onun da Turist Ömer gibi İstanbul sokaklarında aylak aylak dolaştığını ve iç sesi ile sürekli konuştuğunu görürüz. Burada doğrudan seyirciye hitaptan ziyade kendi kendisine konuşuyor gibidir. Bu şekilde sokaklarda dolaşırken ekrana James Bond Sadri Alışık gelir ve Basri konuşmasına devam ederek sorar: "Bu herif de kim be? İnsanlar çift doğarmış diye bir laf vardır eğer bu sözün aslı varsa..." Sadri Alışık'ın filmin başında duyduğumuz sesi ilahi bakış açısına sahip bir anlatıcı olarak filmde canlandırdığı iki karakterden bağımsız bir varlığa sahip gibiyken Basri'nin de normalde göremeyeceği bir sahneyi, sadece seyircinin görebileceği James Bond'u görmesiyle kimlikler iyice karışır, muğlaklaşır. Basri, Bond'un ardından tıpkı seyirci gibi profesörü kaçıran suç örgütünün merkezini ve Bond'a kurulan tuzağı da görür. Bu sayede kendisini Bond sanarak kaçırdıklarında bu tuzaktan kolayca kurtulur. Hikâyenin içinde yer alan bir karakter olmasına rağmen hikâyeye dışarıdan bakıp müdahale etme gücü ve özgürlüğü vardır. Bu noktada seyirciye seslenen Alışık ile Dümen Basri arasında bir bütünlük var gibidir, James Bond onlardan ayrı bir yerde konumlanır.



Görsel 3.63 – Dümen Basri



Görsel 3.64 – James Bond

Ancak Alışık'ın canlandığı Bond'da da kendi personasının izleri vardır. Çapkınlığı ile meşhur Bond, kendisini Dümen Basri ile karıştıran kıza âşık olur ve aşk acısı çeker. Ona iş birliği teklif eden Rus ajanına “Yahu bırak Allah'ını seversen! Benim profesör, feza gemisi görececek halim mi var ahbab? Sen şu gözünü aç da karşında sıırıslıklam âşık olan adama bak bir kere. Fakat çaresiz ve ümitsiz bir aşk ne yazık ki...” der. Suç örgütünün merkezinde transparan giysisi içindeki ajan Eva'yı görünce “bunun vahvahları üşümez mi böyle?” diye sorar Turist Ömer'in tavrını andırır biçimde. Alışık, James Bond'u canlandırırken de kendisi olur, Bond'u Sadri Alışık'laştırır. Dahası filmin sonlarına doğru Bond'u da seyirciye hitap ederken görürüz. Profesörü kaçıran casuslar onu vururlar. Kamera yerde yatan Bond'u gösterir. Gözünü açarak ayağa kalkar ve kameraya bakarak “Tabii ki James Bond'lar ölmezler. Benim de hayatımı işte bu Memduh marka zırh kurtardı. Size de tavsiye ederim!” der. Burada hem kahramanın ölmeyeceğini belirtmek yıldız sisteminin konvansiyonlarıyla alay eder hem de Bond'un maskesinin ardında kendisinin olduğunu gösterir.

Karakolda Ayna Var ve *Kız Kolunda Damga var* gibi Alışık'ın canlandığı karakter haricinde de özdüşünümsel özellikler taşıyan filmlerde ya da *Efkârlıyım Abiler*, *Ringo Kazım*, *Bekar Odası* gibi hepsi Safa Önal tarafından Sadri Alışık düşünülerek yazılan filmlerde Alışık'ın özdüşünümselliği daha çok senaryo etkisiyle ortaya çıkar. Tabii ki Safa Önal'ı Sadri Alışık'ın seyirciyle konuştuğu sahneler yazmaya iten sebebin de Alışık'ın personası olduğunu unutmamak gerekir. Fakat Alışık'ın özdüşünümselliği senarist ya da yönetmen etkisini aşar. Yeşilçam'da filme müdahale etme gücüne sahip

yıldızlar gibi o da müdahale eder fakat diğer yıldızların aksine bunu “yıldızlık” gücüyle yani belirli bir ticari değer taşıyan bir yıldız olarak değil, performansıya yapar. Birçok filmde hikâyede yeri olmadığı belli olan bir şekilde kameraya kaçamak bir bakış atması bunun örneğidir. Ancak, Alışık’ın doğaçlama özgürlüğü ile özdeşleşmesini vurgulaması daha çok filmlerin seslendirme aşamasında, filmin doğasıyla ilgili konuştuğu anlarda ortaya çıkar. Örneğin *Pantolon Bankası*’nda (Aram Gülyüz, 1965) sigarasını yakmak için kullandığı çakmak bir türlü yanmaz ve “ulan bu çakmak da bir türlü yanmaz, boşu boşuna Şahan’ın negatifleri ziyan oluyor” der. Bahsettiği kişi filmin yapımcısı Şahan Haki’dir. Yeşilçam’da film başına kullanılabilecek negatif film çok kısıtlıdır ve bu nedenle filmlerdeki hatalar düzeltilemez, sahneleri tekrar çekme imkânı yoktur. Çakmağın yanmadığı bu sahne de filmde korunur ve Sadri Alışık filmin dublaj aşamasında bu duruma dikkat çeker, bununla alay eder. *Gecekondü Peşinde* (Turgut Demirağ, 1965) filminde yüzüne canavar maskesi taktığında “bu filmde de bu bela çıktı başımıza, yapış yapış” der. Diğer birçok filmde filmin yönetmeninden, yapımcısından ya da asistanlardan bahseder. Örneğin *Avare*’de çaldığı cüzdanların kimin olduğunu sayarken “Bu da Niko’nun prodüksiyondan” der, bahsettiği Niko filmin yapımcısıdır. *İşler Karışık* (Mehmet Dinler, 1970) filminde kahvehanede çalışırken “bir orta şekerli yapsana Mehmet Dinler’e” diye bağırır. Filmlerdeki konuşmaların ne kadarının senaryo ne kadarının ise doğaçlama olduğunu bilmemizin imkânı olmasa da doğaçlama gücüyle dikkat çeken Alışık’ın hem filmlerde kullandığı dilin özgünlüğü açısından hem de seslendirme aşamasında özgürce davranabilmesi, senaryonun dışına çıkabilmesi açısından kendi inisiyatifiyle hareket ettiği açıktır. Ona bu özgürlüğü sağlayan ise performansına dayanan, performansının şekillendirdiği personasıdır.

SONUÇ

Bu tezde Sadri Alışık'ın Yeşilçam sinemasındaki özgün konumu incelenmiş ve Alışık'ın Yeşilçam bağlamında kural dışı bir yıldız olduğu iddia edilmiştir. Bu iddia, tezin birinci ve ikinci bölümlerinde yıldızların sinema endüstrilerindeki genel konumu ve Yeşilçam sinemasının kendine özgü yıldız sistemi anlatılarak oluşturulan arka planın ardından, Sadri Alışık'ın oyunculuk kariyerinin ilerleyişi ve diğer Yeşilçam yıldızlarının aksine sınıflandırmanın ve tarif etmenin kolay olmadığı personasının muğlaklığı üzerinden ortaya konulmuştur.

1948 yılında yerli film üretimini karlı hale getiren vergi indirimi ile temelleri atılan Yeşilçam sineması, 1950'lerde birbiri ardına açılan yeni film şirketleri ve hızla artan film üretimi ile sektörleşir (Kırel 2005; Kuyucak Esen 2010; Tunç 2012). Bütün ticari sinemalarda olduğu gibi Yeşilçam'da da yıldızlar büyük öneme sahiptir, çünkü kendi hayran kitlelerini oluşturup onları sinema salonlarına çekerek bir filmin gişede başarılı olmasını sağlayan başlıca unsur olarak değerlendirilirler (Dyer 1998; McDonald 2000; Kırel 2005). Yeşilçam 1950'lerin başından itibaren kendi yıldız sistemini kurarken, yıldız sistemini dünyaya yayan Hollywood'a öykünür. Fakat günü kotarma anlayışıyla film çekilen Yeşilçam sineması, Hollywood'un sistematik ve planlı çalışma biçiminden oldukça uzaktır (Kırel 2005, Kuyucak Esen 2010). Başlıca yıldız yaratma sistemi olarak magazin dergilerinin açtığı "Sinema Artisti Yarışmaları" öne çıkar. Bu yarışmalarda oyunculuk yetenekleriyle değil, fiziksel özellikleri ile sinemaya uygun bulunan güzel kızlar ve yakışıklı erkekler büyük film şirketleriyle anlaşmalar imzalayarak kariyerlerine ya direkt başrolde ya da etrafları başarılı ve popüler oyuncularla sarılmış yani filmin başarılı olması garantiye alınmış bir şekilde başlarlar. Ancak yine de bir oyuncunun yıldız olabilmesindeki en büyük etkenin onu tüketecek olan kitlenin onu sevmesi ve benimsemesi olduğu unutulmamalıdır (Büker & Uluyağcı 1993; Dyer 1998; Büker 2003; Kırel 2005). Yeşilçam'da özellikle yıldız sisteminin büyük bir hız kazandığı ve yıldızların film üretiminin merkezinde yer aldığı, filmlerin konularının onlara göre şekillendiği 1960'larda kimin yıldız olacağını belirleyen en büyük etken seyircidir (Kırel 2005; Büker & Uluyağcı 1993; Kırel 2005). 1960'larda standart bir uygulama haline gelen bölge işletmeciliği sistemi ile seyircilerin istek ve beğenilerinin film üretimine doğrudan

yansımaya yol açar, çünkü esas görevi filmlerin dağıtımını sağlamak olan fakat zamanla film çekmeleri için yapımcılara avans veren finansörlere dönüşen işletmeciler seyirci hangi filme, hangi yıldızla ilgi gösterdiyse ona yatırım yaparlar (Tunç 2012). Böylece arkasına magazin dergilerinin ve büyük film şirketlerinin gücünü almayan oyuncuların da yıldızlaşması mümkün hale gelir. Sadri Alışık da bu yıldızlardan biridir.

Sadri Alışık, Yeşilçam'ın ticari üretiminin hız kazanmadığı bir dönemde 1944'te ilk filmi *Günahsızlar*'da (Faruk Kenç) oynayarak tiyatrodaki sürdürdüğü oyunculuğu sinemaya taşır. *Günahsızlar*'da başrolde, fakat ilerleyen yıllarda Yeşilçam'ın yıldız sisteminin oluşması ve başrollerin Ayhan Işık, Göksel Arsoy gibi oyunculuğu yeteneğinden çok fiziksel özellikleriyle dikkat çeken yıldızlara dağıtılmasıyla Alışık daha çok yan rollerde oynar. 1950'lerin sonlarında doğru *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden, 1959), *Kalpaktılar* (Nejat Saydam, 1959), *Zümrüt* (Lütfi Ö. Akad, 1959), *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ö. Akad, 1959) gibi filmlerde büyüyen rolleri ve başarılı oyunculuğuyla dikkat çeker. Kariyerinin altın çağı ise 1960'larda yaşanır.

1961 yılında ilk defa bir komedi filminde oynar, *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam). Sadri Alışık'ın filmdeki küçük rolünün ve başrolde oynayan Ayhan Işık'la yarattıkları ikilinin çok sevilmesiyle devam filmlerinde Alışık'ın filmdeki rolü giderek artar. Komedideki başarısı ona yıldızlığa giden yolu açar. *Helal Olsun Ali Abi*'de (Hulki Saner, 1963) filmin gülmece unsurunu sağlaması için senaryoya eklenen Turist Ömer rolü halkın büyük beğenisini toplar ve 1964 yılında Sadri Alışık, *Turist Ömer* (Hulki Saner) filmi ile yeniden başrole çıkar. Adını Yeşilçam'ın yıldızları arasına yazdıran Sadri Alışık'ın diğer yıldızlardan farkı kariyerinin yirminci yılında "keşfedilen" bir yıldız olmasıdır. Geç gelen bu yıldızlık, Alışık'ın Turist Ömer olana kadar bir sürü farklı karakteri canlandırmış ve farklı türlerde de kendini ispatlamış bir oyuncu olması, ona Yeşilçam'ın yıldız sisteminin kurallarını esnetebilme imkânı sağlamıştır.

Yıldızların filmlerin ticari başarısını garanti altına alabilmek için seyirciye "hiç değişmeyeceğine, hep aynı kalacağına" dair bir söz vermesi, yani markalaşması gerekir (McDonald 2000, 2013; Wojcik 2004; Kirel 2005). Bu nedenle yıldızlar sürekli aynı rollerde oynatılırlar. Yeşilçam'da da yıldızlar yapımcıların ya da yönetmenlerin kendilerine uygun gördüğü, seyircinin kendilerini sevdiği belirli rollerin dışına çıkmamışlardır (Özön 1994a; Kirel 2005; Scognamillo 2011a; Ayça 2016). Tarık Akan

örneğinde olduğu gibi bunun dışına çıkmak yani sürekli oynadıkları rollerle oluşan personalarını yıkmak istediklerinde sinema sektöründen silinme tehlikesi ile karşı karşıya kalmışlardır (Akan 2006). Yeşilçam için yıldızların değişmemesi o kadar önemlidir ki yapımcılar kendi sesini kullanmak isteyen yıldızlara bile müsaade etmezler ve yıldızlar seyircinin alışık olduğu tiyatrocular tarafından seslendirilmeye devam ederler (Sarıkartal 2002). Oyuncuların personalarını yıkmaları, kendi seslerini kullanabilmeleri ancak 1970'lerin ortalarından itibaren sektörün değişmesiyle mümkün olur.

Sadri Alışık ise 1960'larda, yıldız sisteminin en güçlü olduğu yıllarda birbirinden çok farklı rollerde oynayabilen ve kendi seslendirmesini yapabilen bir yıldız olarak istisnai bir konuma sahiptir. Turist Ömer ile popüler olmasına rağmen işletmeciler ve yapımcılar Alışık'ı farklı rollerde oynatmayı ticari bir risk olarak değerlendirmezler. Örneğin popülaritesinin zirvesinde olduğu yıllardan biri olan 1966 yılında Alışık hem Turist Ömer'i (*Turist Ömer Almanya'da*, Hulki Saner) hem eski İstanbul beyefendisi Haşmet İbriktaroğlu'nu (*Ah Güzel İstanbul*, Atif Yılmaz) hem de Türkan Şoray'ın sevgilisini (*Günahkâr Kadın*, Ülkü Erakalın) oynayabilir. Onu ne jön olarak ne de komik olarak sınıflandırmak mümkündür, her ikisine de aittir.

Hangi rolü hangi oyuncunun oynayacağını belli olduğu, karakter oyuncularının bile belirli rollerle özdeşleştiği Yeşilçam sinemasında diğer yıldızların personalarını tanımlamak oldukça kolayken, Sadri Alışık için bu mümkün değildir. Kategorik roller oynamaması onun canlandığı karakterlerin tek boyutlu Yeşilçam tiplerinden olmamasını da sağlar. Komik olduğunda kendine özgü bir komiktir. Turist Ömer ne Cilalı İbo'ya (Feridun Karakaya) ne de Adanalı Tayfur'a (Öztürk Serengil) benzer. Bütün alaycılığının arkasında altın gibi bir kalbi vardır Turist Ömer'in, duyarlıdır, vicdanlıdır. Bu haliyle alttan alta bir hüznü de barındırır hep. Dünya sinemasında da benzerleri bulunan (Chaplin'in Şarlo'su ve Raj Kapoor'un avaresi) Turist Ömer, mizahını ve hüznünü diğerleri gibi evrensel tutmaktan çok yerele dayandırır. Zaten Sadri Alışık'ın oyunculuktaki temel kaynağı halktır. Böylece yaşayan karakterler yaratabilir her zaman. Jön olduğunda da kendine özgü bir jön olur. Sevdiği kadına istediği ve layık olduğu zengin hayatı veremeyeceğini anladığında gitmesine müsaade eder. Ya da o kadın bir başkasını seviyorsa kenara çekilmeyi bilir. Canlandığı karakterlere kendi özelliklerini katmasıyla Alışık, aslından (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959) birebir uyarlanan *Fıstık*

Gibi Maşallah (Hulki Saner, 1964) filminde bile rolünü orijinal filmdekenden farklı kılmayı başarır.

Yıldızlar personalarıyla bir marka haline gelirler ve yalnızca yıldızın adının bilinmesi filmin türünü, konusunu, yıldızın nasıl bir rol ile karşımıza çıkacağını anlamak için yeterli hale gelir (Scahtz 1981; McDonald 2000, 2013; Kırel 2005; Scognamillo 2011a). Bir Göksel Arsoy filmi ya da bir Cüneyt Arkın filmi denildiğinde ne izleyeceğini aşağı yukarı bilen seyirci, bir Sadri Alışık filmi denildiğinde ne tür bir film izleyeceğini, Alışık'ın karşısına nasıl bir rolde çıkacağını bilemez.

Ancak yine de Sadri Alışık'ın karakterlerinde ortaya çıkan birtakım ortak özellikler görmek ve bu sayede bir personadan bahsedilmek mümkün hale gelir. Diğer Yeşilçam yıldızlarının aksine Sadri Alışık'ın personasını “kim” olduğu (romantik jön, sert erkek, komik tip vb.) değil “nasıl” olduğu belirler. Onun karşımıza hangi rolde ya da nasıl bir görünümde çıkacağını bilemeyiz fakat filmde nasıl konuşacağını nasıl bir performans göstereceğini biliriz. Bu anlamda bu tezde Alışık'ın personası onun filmlerde kullandığı kendine özgü dili ve özdeşimselliği açısından ele alınmıştır.

Yeşilçam'da kendisini seslendirebilen ender yıldızlardan biri ve aynı zamanda bir şair de olan Sadri Alışık'ın doğaçlama gücünü katarak zenginleştirdiği kendine özgü dili onun personasının belirleyici özelliklerinden biri olduğu gibi Alışık'ın günümüzde yansıyan imgesinin de en önemli parçasıdır. Daha çok komedi filmlerinde gördüğümüz alaycı, nüktedan bir dil ve daha çok melodramlarda gördüğümüz şairane bir dil olarak ikiye ayırabilirsek de genelde bu ikisi iç içe geçer. Kahkaha ve hüznü hemen her filminde bir araya getiren Alışık'ın bu gücünü de ona dili sağlar çoğu zaman. Günümüzde Sadri Alışık'ın filmlerdeki sözleriyle, “Sadri Alışık Edebiyatıyla” sosyal medyada, popüler edebiyat dergilerinin kapaklarında, duvar yazılarında, hediyelik eşyaların üzerinde karşılaşmak çok olasıdır. Yeşilçam'a ait “Size baba diyebilir miyim?”, “Senin annen bir melekti yavrum” gibi birçok söz kalıbı ikonlaşarak popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Fakat onlarca hatta belki yüzlerce filmde tekrarlanan bu tarz kalıplaşmış ifadeler yerine Sadri Alışık'ın hem absürt, güldüren hem de hüzünlü, duygulandıran repliklerinin ikonlaşması için tek bir filmde geçmesi yeterli olmuştur. Bu durum onun dilin sınırlarını aşarak, tıpkı yıldızlığıyla yaptığı gibi, adeta dile ait kuralları eğip bükerek

oluşturduğu kendine has dilin Sadri Alışık'ın yıldız imgesinin ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir.

Dili dışında onu en farklı kılan özelliği anlatı üstü bir yapıda olmasıdır. Sadri Alışık filmlerinde dördüncü duvarı yıkarak seyirciye hitap eder, filmin hikâye evrenini aşar. Yeşilçam'ın yıldız sistemi kurallarını esnetebildiği gibi anlatının kurallarını da esnetir. Karakterlerin ve filmlerin kurmaca doğasını açığa çıkarmasıyla Alışık'ın personası göstermecî ve özdüşünümsel yapıdadır. Fakat bu göstermecilik Batı'da biçimlenen epik tiyatronun seyircinin karakterle özdeşleşmesini engelleme, onu hikâye evreninden koparıp düşünmeye sevk etme gibi amaçlarından uzaktır. Aksine seyircinin de film ile iletişime geçtiği perdedekilerle konuştuğu onları alkışladığı bir sinema ortamında (Kirel 2005), onun da perdeden seyirciye seslenmesi “sizi görüyorum” mesajı vermesi film evrenini seyirciyi de içine alacak şekilde genişletir. Onun yaptığı Karagöz – Hacivat'tan, orta oyunundan, meddahtan gelen bir geleneğin devamı niteliğindedir. Attila İlhan'a göre, Sadri Alışık'ın Türk halkı ile çok kolay özdeşleşebilmesinin başlıca nedeni halk tiyatrosu geleneğini üzerinde taşımasıdır (Öztürk 1998:3). Alışık yalnızca göstermeciliği ile değil, mizahını söze dayandırmasıyla da halk tiyatrosu geleneğine yakındır.

Alışık'ın özdüşünümselliği yalnızca dördüncü duvarı yıkmasıyla değil, filmlerde sergilediği sahne performanslarıyla, orta oyunu, cambaz gibi gösterilerle ya da film içinde kılık değiştirmesini “oynamasını” gerektiren durumlarla da ortaya çıkar. Böylece performans içinde performans sergileyen Alışık kendi aktör kimliğine dikkat çeker. Ayrıca *Afacan Küçük Serseri* (Ülkü Erakalın, 1971), *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964) filmlerinde olduğu gibi kendisini yani “Sadri Alışık'ı” da oynar. Onun anlatının yapısıyla, kendi özdüşünümsel doğasıyla oynaması karakter ve oyuncu kimliklerinin birbirine karıştığı *Karakolda Ayna Var* (Halit Refiğ, 1966) ve *Kız Kolunda Damga Var* (1967) filmlerinde tam anlamıyla Arap saçına döner. Sadri Alışık, canlandığı karakterlerden bağımsız olarak kendi kimliği de seyirciye seslenmesi fakat bunu yaparken aynı zamanda canlandığı karakterle de bütünleşmesi bütün kimlikleri muğlaklaştırır ve böylece kendi personasının muğlaklığını da vurgular. Tıpkı kullandığı dil gibi özdüşünümselliğinde de Alışık'ın senaryonun ya da filmin dışına çıkabildiğini de görürüz. Onun özdüşünümsel doğası filmin kendi yapısından bağımsızdır. Yeşilçam'da yıldızlar belirli bir yaptırım gücüne sahiptir ve yönetmenlerden, senaristlerden önce film ile ilgili söz söyleme hakkına sahiptirler, karakterlerle ilgili isteklerini kabul ettirebilirler

(Abisel 1994; Kırel 2005). Sadri Alışık, filme müdahale gücünü performansına dayandırmasıyla özgündür.

Kendine özgü dilini ve özdeşünümselliğini 1970'lerin ikinci yarısından itibaren görmeyiz.²⁹ Bu yıllarda oynadığı az sayıdaki filmde Alışık tanımlayıcı özelliklerini vurgulamaz. Ancak onunla özdeşleşen bazı olay örgüleri karşımıza çıkar. Örneğin 1977'de oynadığı ve sonrasında sinemaya uzun bir ara verdiği *Acı Hatıralar* (Atıf Yılmaz) filminde, onun kendisini sevmeyeceğini bildiği için sevdiği kadına, Emel Sayın'a, açılmayan bir gazino patronunu canlandırır. Bu açıdan Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarlanan Çalığışu dizisinde canlandığı ağzı bozuk ama yufka yürekli, babacan, Anadolu'da zor günler geçiren Feride'ye yardım eden ve sonunda onun sevdiğine kavuşmasını sağlayan Miralay Hayrullah Bey karakteri de Alışık için biçilmiş kaftandır.

Sadri Alışık, geçmişten, geleneksel Türk tiyatrosundan etkilendiği gibi günümüzü de etkileyen bir yıldızdır. Popüler sinemanın ve mizahın en önemli temsilcilerinden biri olan ve Sadri Alışık hayranlığını, onu bir idol olarak gördüğünü sık sık belirten Cem Yılmaz *GORA* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *AROG* (Ali Taner Baltacı, 2008) ve *Arif V 216* (Kıvanç Baruönü, 2018) filmlerinde karşımıza çıkan Arif karakterini yaratırken Sadri Alışık'tan esinlenmiştir. *GORA*'da kendisini bir uzay macerasının içinde bulan -ve bu yönüyle *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmi anımsatan- Arif, filmin kahramanı olmak için gereken her şeyi yapar fakat yine de takdir göremez. Tam da bu durumdan şikayet ederken Arif'in yüzü ile filmdeki diğer bir karakterin izlediği *Şaka ile Karışık* filminde, mahkeme sahnesinde "Bu da mı gol değil?" diye soran Ofsayt Osman'ın yüzü üst üste biner. Ofsayt Osman'ın sorusu, Arif'in de hislerine tercüman olabilecek bir sorudur ve iki karakter arasında bir paralellik vurgulanır. *Arif V 216*'da zaman yolculuğu yaparak 1969 yılına giden Arif, Sadri Alışık'la (Sadri Alışık'ı Mert Fırat canlandırır) karşılaştığında Arif'in de çok büyük bir Sadri Alışık hayranı olduğunun ortaya çıkmasıyla Cem Yılmaz kendi hayranlığının ve Arif'in esin kaynağının bir kere daha altını çizer. Bu sayede Sadri Alışık'ın imgesi günlük hayata sızan replikleriyle farklı bağlamlarda yeniden üretildiği gibi, popüler sinemada da yaşamaya devam eder.

²⁹ Sinema filmlerinde değil ama, *Kız Babası* (Hulki Saner, 1986) video filminde başında Alışık'ın anlatıcı rolünü üstlenerek ve doğrudan seyirciye bakarak filmin hikayesini anlatmaya başladığını görürüz.

*‘‘Ben telafatı adiyeden³⁰
Elli yıllık bir sinema çöpi
Artık çöpler denize dökülmüyor, yasak!
Acaba sarımsaklasak da mı saklasak
Sarımsaklamasak da mı?
Yoksa bu telafatı adiyeyi
Hiç mi hatırlamasak?’’*

diyen Sadri Alışık'ın arkasında bıraktığı elli yıllık sinema kariyerinde oynadığı 200'e yakın sinema filmi, video-filmler ve dizilerle; deyim yerindeyse bir efsane haline gelen, bugün hala konuşulan ve izleyenleri gözyaşlarına boğduğu anlatılan sahne şovlarıyla; şarkılarıyla; şiirleriyle; çizdiği resimlerle ve en önemlisi, bu tezde ortaya koymaya çalıştığım şekilde, toplumsal hafızamızda yer eden Yeşilçam sinemasının en özgün isimlerinden biri olmasıyla ve bu özelliği ile günümüze uzanmasıyla yıllar boyu hatırlanmaya devam edeceği açıktır.

³⁰ Ölümü sıradan karşılanan, öldükten sonra hatırlanmayacak kişi

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar* Ankara: İmge Kitabevi
- Akan, T. (2006). “Karakter Oyuncusu Olmak İçin Çok Çaba Sarfettim” *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi Panel ve Sunum Yılığ* içinde (s.25-36) yay. haz. Gülhan Düzgün, Yamaç Okur. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Akbulut, H. (2006) “Gelinlik Kızların Göstermecisi Oyuncusu: Yola Getirilen Kadınlar” *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* içinde (s. 85-98) der. Kurtuluş Özyazıcı. Ankara: Dost Kitabevi
- Akser, M (2013). “Yıldızlara Ulaşmak İstememiz Hayallerimiz ve Aşklarımızdandır” *Panorama Khas*, 10, 54-57
- Algan, A. (2006) “Son Sayfa” *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* içinde (s. 46-49) der. Kurtuluş Özyazıcı. Ankara: Dost Kitabevi
- Alptekin, A. (2017) *Turist Ömer: Yeşilçam'da Bir Müphem*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- And, M. (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu* İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Arpa, Y. (2009) *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı* İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Arslan, S. (2011) *Cinema in Turkey: A New Critical History* Oxford: Oxford University Press
- Ayça, E. (1992). “Türk Sineması Seyirci İlişkileri” *Kurgu Dergisi*. 11, 117–133
- Ayça, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri* İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Baron, C. (2007) “Acting” *Schirmer Encyclopedia of Film* (Vol.I) içinde (s. 11-25) der. Barry Keith Grant. New York: Schirmer Reference
- Bayram, N. (2006) “Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak” *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* içinde (s. 104-114) der. Kurtuluş Özyazıcı. Ankara: Dost Kitabevi
- Britton, A. (1991) “Stars and Genre” *Stardom: Industry of Desire* içinde (s. 201-209) der. Christine Gledhill. Londra, New York: Routledge
- Büker, S. & Uluyağcı, C. (1993) *Yeşilçam'da Bir Sultan*. İstanbul: Afa Yayınları
- Büker, S. (2003). “Film Ateşli Öpüşmeyle Bitmiyor” *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde (s. 159 – 183) haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber. İstanbul: Metis

- Büker, S. & Balcı, Ş. (2013) “Türk Sineması’nda Avare” *Avare Kitabı* içinde (129-171) der. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi
- Çekirge, P. (2014) *Başrolde Filiz Akın* İstanbul: Altın Bilek Yayınları
- Çelik, K. (1992) *Şaka ile Karışık* İstanbul: Ya-Pa
- Doğan, E. (der.) (2004) *Yıldız: Hülya Koçyiğit* İstanbul: Dost Kitabevi
- Dorsay, A. (2003) *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*. İstanbul: Remzi Kitabevi (6.Basım)
- Dorsay, A. (1988) *Yılmaz Güney Kitabı* İstanbul: Varlık Yayınları
- Drake, P. (2006) “Reconceptualizing Screen Performance” *Journal of Film and Video*. 58:1/2, 84-89
- Dwyer, R. (2013) “Fire and Rain, The Tramp and The Trickster: Romance and the Family in the Early Films of Raj Kapoor” *The South Asianist* 2 (3), 9-32
- Dyer, S. (2004) *Heavenly Bodies* Londra, New York: Routledge (2.Basım)
- Dyer, R. [1979] (1998) *Stars* Londra: British Film Institute
- Engin, K. (2013) “Raj Kapoor’un Avare Filmi ve Türk Sinemasına Etkileri” *Avare Kitabı* içinde (108-112) der. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi
- Ersinan Top, F. (2006) *Asla Unutmadım*. İstanbul: Dünya Yayıncılık
- Film Terms Glossary (2019) <https://www.filmsite.org/filmterms15.html>
- Gökçe, Ö. (2004). “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV* içinde (s. 247 – 256) der. Deniz Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Gürata, A. (2010) “The Road to Vagnancy: Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey” *Bioscope* 1(1), 67-90
- Gürata, A. (2000) “Türkiye’de Mısır Sineması” *İletişim Araştırmaları Dergisi*. 7, 173-194
- Harris, T. (1991) “The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe” *Stardom: Industry of Desire* içinde (s. 41-45) der. Christine Gledhill. Londra, New York: Routledge
- İleri, S. (2012). *Yaşadığım İstanbul* İstanbul: Everest Yayınları

- İzzet Günay Belgeseli* (2015) Youtube Videosu. Ekleyen Atadeniz Film. <https://www.youtube.com/watch?v=TbCxb16iXsw> [09.10.2019]
- Kara, N. (2008) *Türk Sinemasında Erkek Yıldız Olgusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- Kaya Mutlu, D. (2010) “Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars and their Audiences” *Middle Eastern Studies*. 46:3, 417-431
- Kıraç, R. (2008) *Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış* Ankara: De Ki Yayınları
- Kırel, S. (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması* İstanbul: Babil
- Kirisci, M. (2016) *Metin Erksan'ın Hicran Yarası* <https://www.otekisinema.com/metin-erksanin-hicran-yarasi/> [04.12.2019]
- Kuyucak Esen, Ş. [2002] (2010) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* İstanbul: Agora Kitaplığı. (2. Basım)
- Luzon-Aguado, V. (2008) “Star Studies Today: From The Picture Personality to the Media Celebrity” *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, 17
- Maraşlı, G.N (2006) *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Diyet* Ankara: Elips Kitap
- McDonald, P. (2000) *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities* Londra: Wallflower Press
- McDonald, P. (2013) *Hollywood Stardom* Wiley Blackwell
- Morin, E. (2005) *The Stars* Minneapolis: University of Minnesota Press (çev. Richard Howard)
- Morin, E. [1960] (2005) *The Stars* Minneapolis: University of Minnesota Press (çev. Richard Howard)
- Onaran, A. Ş. (1994) *Türk Sineması* (I. Cilt) Ankara: Kitle Yayınları
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın* İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (2005) *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney* İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özgüç, A. (2008) *Türk Sinemasının Kadınları* İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özön, N. (1995a) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* (I. Cilt) Ankara: Kitle Yayınları

- Özön, N. (1995b) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* (II. Cilt) Ankara: Kitle Yayınları
- Özön, N. [1962] (2013) *Türk Sineması Tarihi 1896-1960* İstanbul: Doruk Yayınevi
- Öztürk, M. (1998) “Şakayla Karışık: Sadri Alışık” *Mizah Kültür Dergisi*. 2, 2-11
- Özyazıcı, K. (der.) (2006) *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* Ankara: Dost Kitabevi
- Özyılmaz, Ö. (2015). “Türkiye’de Sinema Yıldızı Olmanın İmkansızlığı: Yıldız Yarışmaları” *Toplumsal Tarih*, Mart 2015, 80-85
- Poulaki, M. (2012) “Self-Reflexivity, Description, and the Boundaries of Narrative Cinema” *Cinema&Cie*. 18, 45-55
- Pösteği, N. (2007) *Yeşilçam’dan Bir Portre: Ayhan Işık* İstanbul: Es Yayınları
- Pösteği, N. (2009) *Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçamlı* Kocaeli: Umuttepe Yayınları
- Sadri Alışık Turist Ömer Karakterinin Doğuşunu Anlatıyor 1982* (2017) Youtube Videosu. Ekleyen Salvador Lesch
<https://www.youtube.com/watch?v=mhsWNdfByic&t=62s> [09.10.2019]
- Sadri Alışık Turist Ömer’i Anlatıyor 1990* (2017) Youtube Videosu. Ekleyen Polat Öziş
<https://www.youtube.com/watch?v=V-nYDB6n5xw> [09.10.2019]
- Sahai, M. (1987) “Raj Kapoor and the Indianization of Charlie Chaplin” *East-West*. 2 (1), 62-76
- Saner, H. (1996) *Bu da Benim Filmim* İstanbul: Yayınevi yok
- Sarıkartal, Ç. (2002) “Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğitin’in Ataerkil Düzene ‘Haddini Aşan’ Cevabı” *Toplum ve Bilim*. 94 Güz, 70-85
- Schatz, T (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and Studio System* NewYork: Random House
- Scoganamillo, G. (2011a) “Türk Sinemasında Oyunculuk” *Giovanni Scoganamillo’nun Gözüyle Yeşilçam* içinde (s. 289-294) der. Barış Saydam. İstanbul: Küre Yayınları
- Scoganamillo, G. (2011b) “Yeşilçam Mitolojisi” *Giovanni Scoganamillo’nun Gözüyle Yeşilçam* içinde (s. 294-302) der. Barış Saydam. İstanbul: Küre Yayınları
- Scoganamillo, G. (2005) *Türk Sinemasında Şener Şen*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Ses* (1965) “Tipleriyle Karışık Sadri Alışık” 19, 14-15

- Ses* (1968) “Değirmenin suyu nereden geliyor” 44, 9-10
- Shingler, M. (2012) *Star Studies: A Critical Guide* Londra: BFI, Palgrave Macmillan
- Sinema Ekspres* (1964) “Kimler ne yaptılar?” 7, 4
- Stam, R. (1992) *Reflexivity in Film and Literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard* New York: Columbia University Press
- Sunal, K. (2005) *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü* İstanbul: Sel Yayıncılık
- Taydaş, N. (2015) *Yılmaz Güney Sineması* Ankara: Alter Yayınları
- Tunç, E. (2012) *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı 1896-2005* İstanbul: Doruk Yayınları
- Turgul, Y. (1971) “Turist Ömer On Yaşında” *Ses*. 13 Kasım 1971, Sayı 46, 6-7
- Türk, İ. (2004) *Senaryo Bülent Oran* İstanbul: Dergah Yayınları
- Uluyağcı, C. (2002) “1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar” *Kurgu Dergisi*, 19, 1-8
- Usallı Silan, B. & Evren, B. (2012) *Sadri Alışık Muğla: Datça Altın Badem Film ve Kültür Festivali Yayınları*
- Usallı Silan, B. (2004) *Dört Yapraklı Yonca* İstanbul: Epsilon
- Usallı Silan, B. (2007) *Küçük Hanımefendi Belgin Doruk: Acı Dolu Yıllar* İstanbul: Epsilon
- Watson, P. (2012) “Star studies: Text, Pleasure, Identity” *Introduction to Film Studies* içinde (s. 166-185) der. Jill Nelmes. London: Routledge
- Wojcik, P.R. (2004) “Typecasting” *Movie Acting The Film Reader* içinde (s. 169-189) der. Pamela Robertson Wojcik. New York: Routledge
- Yaraman, A. (yay.haz.) (2009) *Biyografiya 8: Türkan Şoray* İstanbul: Bağlam Yayınları
- Yüksel, N.A. (2000) “Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış” *Kurgu Dergisi*. 17, 55-72

EK A

Sadri Alışık Filmografisi

Günahsızlar (1944, Faruk Kenç, İstanbul Film)

Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm (1949, Turgut Demirağ, And Film)

Çakırcalı Mehmet Efe (1950, Faruk Kenç, And Film)

İstanbul Geceleri (1950, Mehmet Muhtar, And Film)

Tanrı Şahidimdir (1950, Mehmet Muhtar, And Film)

Vatan ve Namık Kemal (1951, Talat Artemel, Sami Ayanoglu, Cahide Sonku, Sonku Film)

Kendini Kurtaran Şehir / Şanlı Maraş (1951, Faruk Kenç, İstanbul Film)

İstanbul Çiçekleri (1951, Muammer Çubukçu, Atlas Film)

Hürriyet Şarkısı (1951, Faruk Kenç, İstanbul Film)

Allahısmarladık (1951, Sami Ayanoglu, Lale Film)

Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952, Sami Ayanoglu, Lale Film)

İki Süngü Arasında (1952 Şadan Kamil Atlas Film)

Suçlu Benim (1953, Semih Evin, Seneka Film)

Halıcı Kız (1953, Muhsin Ertugrul, Doğan Kardeş Yayınları)

Soygun (1953, Sami Ayanoglu, Lale Film)

Sevdiğim Sendin (1955, Agâh Hün, Alev Film)

Beyaz Şehir (1955, Sami Ayanoglu Taç Film)

İzdirap Şarkısı (1955, Orhan Dilmen, Kobra Film)

Battal Gazi Geliyor (1955, Sami Ayanoglu, Taç Film)

Beş Hasta Var (1956, Atıf Yılmaz, Lale Film)

Kahpenin Aşkı (1957, Muzaffer Aslan, As Film)

Şeytan Mayası (1958, Nejat Duru, Ergenekon Film)

İstanbul Macerası (1958, Carl Mohner, Metro Film)

İftira (1958, O. Nuri. Ergün, Marmara Film)

Altın Kafes (1958, Osman F. Seden, Kemal Film)

Duvaklı Göl (1958, Şadan Kamil, Atlas Film)

Hicran Yarası (1959, Metin Erksan, Atlas Film & Ergenekon Film)

Kalpakkıllar (1959, Nejat Saydam, Birsel Film)
Yalnızlar Rıhtımı (1959, Lütfi Ö. Akad, İpek Film)
Zümrüt (1959, Lütfi Ö. Akad, İpek Film)
Ben Kahpe Değilim (1959, Agâh Hün, Lale Film)
Düşman Yolları Kesti (1959, Osman F. Seden, Kemal Film)
Vatan Uğruna / Kıbrıs'ın Belası Kızıl Eoka (1959, Nişan Hançer, Tef Film)
Dişi Kurt (1960, Lütfi Ö. Akad, Duru Film)
Utanzmaz Adam (1960, Abdurrahman Palay, Pesen Film)
Kül Kedisi (1961, Nejat Saydam, Emin Film)
Şahane Kadın (1961, Nevzat Pesen, Pesen Film)
Silahlar Konuşuyor (1961, İlham Filmer, Site Film)
Seviştiğimiz Günler (1961, Halit Refiğ, Uğur Film)
Seni Benden Alamazlar (1961, Nişan Hançer, Birsel Film)
Aşkın Saati Gelince (1961, Nejat Saydam, Birsel Film)
Küçük Hanımefendi (1961, Nejat Saydam, Birsel Film)
Küçük Hanımın Şoförü (1962, Nejat Saydam, Birsel Film)
Küçük Hanımın Kısmeti (1962, Nejat Saydam, Birsel Film)
Küçük Hanım Avrupa'da (1962, Nejat Saydam, Birsel Film)
Ayşecik Yavru Melek (1962, Osman F. Seden, Kemal Film)
Fatoş'un Bebekleri (1962, Alşavir Alyanak, Melek Film)
Hayat Bazen Tatlıdır (1962, Nejat Saydam, Birsel Film)
Daima Kalbimdesin (1962, Nejat Saydam, Birsel Film)
Maceralar Kralı (1963, Hulki Saner, Erman Film)
Üç Öfkeli Genç (1963, İlhan Engin, Aktunç Film)
Geçim Dünyası (1963, Mümtaz Alpaslan, Dost Film)
Helal Olsun Ali Abi (1963, Hulki Saner, Saner Film)
Acı Aşk (1963, Hulki Saner, Saner film)
İlk Göz Ağrısı (1963, Nejat Saydam, Birsel Film)
Çalınan Aşk (1963, Ülkü Erakalın, Melek Film)
Aman Kimse Duymasın (1963, Muharrem Gürses, Atlas Film)
Kelebekler Çift Uçar / Piyangocu Sadri (1963, Tarık Dursun Kakinç, Uludağ Film)

Arka Sokaklar (1963, Ülkü Erakalın, Pesen Film)
Bize de mi Numara (1963, Seyfi Havaeri, Hülya Film)
Kendini Arayan Adam (1963, Nejat Saydam, Acar Film)
Tatlı Sert (1963, Alşavir Alyanak, Koçanga Film)
Korkusuz Kabadayı (1963, Tarık Dursun Kakıncı, Erman Film)
Bomba Gibi Kız (1964, Orhan Aksoy, Erman Film)
Hızır Dede (1964, Osman F. Seden, Kemal Film)
Uçurumdaki Kadın (1964, Aydın Arakon, Acar Film)
Sıkı Dur Geliyorum / Ablası Güzel (1964, Nişan Hançer, Fer Film)
Sokakların Kanunu (1964, Aram Gülyüz, Melek Film)
Anadolu Çocuğu (1964, Osman F. Seden, Kemal Film)
Taşralı Kız (1964, Alşavir Alyanak, Pesen Film)
Avare (1964, Semih Evin, Nazar Film)
Ayşecik Çıtı Pıtı Kız (1964, Hulki Saner, Erman Film)
Ayşecik Cimcime Hanım (1964, Hulki Saner, Saner Film)
Turist Ömer (1964, Hulki Saner, Saner Film)
Ahtapotun Kolları (1964, Nevzat Pesen, Pesen Film)
Köye Giden Gelin (1964, Ülkü Erakalın, Ülkü Film)
Afili Delikanlılar (1964, Orhan Aksoy, Erman Film)
Beş Şeker Kız (1964, Mehmet Dinler, Seden/Kemal Film)
Erkek Sözü (1964, Aram Gülyüz, Divan Film)
Fıstık Gibi Maşallah (1964, Hulki Saner, Saner Film)
Üç Kardeşe Bir Gelin (1965, Mehmet Dinler, Pesen Film)
Ava Giden Avlanır (1965, Hulki Saner, Saner Film)
Yankesicinin Aşkı / Yankesici Kızın Aşkı (1965, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Hırsız (1965, Osman F. Seden, Kemal Film)
Kocamın Nişanlısı (1965, Turgut Demirağ, And Film)
Sana Layık Değilim (1965, Osman F. Seden, Kemal Film)
Berduş Milyoner (1965, Aram Gülyüz, Metro Film)
Nazar Değmez İnşallah (1965, Hulki Saner, Saner Film)
Pantolon Bankası (1965, Aram Gülyüz, Melek Film)

Serseri Aşık (1965, Ülkü Erakalın, Kervan Film)
Soytarı (1965, Hulki Saner, Kemal Film & Saner Film)
Şaka ile Karışık (1965, Osman F. Seden, Ak-Ün Film)
Komşunun Tavuğu (1965, Zafer Davutoğlu, Kemal Film)
Turist Ömer Dümenciler Kralı (1965, Hulki Saner, Saner Film)
Adım Çıkmuş Sarhoşa (1965, Sırrı Gültekin, Birsal Film)
Horoz Nuri (1965, Hulki Saner, Saner Film)
Gariban (1966, Aram Gülyüz, Metro Film)
Kaderin Cilvesi (1966, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Şoför Deyip Geçmeyin (1966, Ülkü Erakalın, Duygu Film)
Boyacı (1966, Sırrı Gültekin, Birsal Film)
Ah Güzel İstanbul (1966, Atıf Yılmaz, Be-Ya Film)
Karakolda Ayna Var (1966, Halit Refiğ, Uğur Film)
Günahkâr Kadın (1966, Ülkü Erakalın, Duygu Film)
Efkârlıyım Abiler (1966, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Turist Ömer Almanya'da (1966, Hulki Saner, Saner Film)
Seni Bekleyeceğim (1966, Ertem Eğilmez, Arzu Film)
Aysecik Sokak Kızı (1966, Ülkü Erakalın, Duygu Film)
Milyonerin Kızı / İntikam Hırsı (1966, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Kız Kolunda Damga Var (1967, Halit Refiğ, Uğur Film)
Marko Paşa (1967, Hulki Saner, Saner Film)
Şaşkın Hafıye Kilink'e Karşı (1967, Natuk Baytan, Saner Film)
Gecekondü Peşinde (1967, Feyzi Tuna, And Film)
Ringo Kazım (1967, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Hindistan Cevizi (1967, Osman F. Seden, Kemal Film)
Bekar Odası (1967 Türker İnanoğlu, Erler Film)
Serseriler Kralı (1967, Mehmet Dinler, Kemal Film)
Akşamcı (1967, Zafer Davutoğlu, Zafer Film)
Ağır Suç (1967, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Serseri / Bitirimsin Abi (1967, O. Nuri Ergün Erler Film)
Yıkılan Gurur (1967, Sırrı Gültekin, Hisar Film)

Efkârlı Sosyete (1968, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Paydos (1968, Ülkü Erakalın, Hisar Film)
Yara (1968, Ümit Utku, Demir Film)
Kırmızı Fener Sokağı (1968, Natuk Baytan, Saner Film)
Dertli Gönlüm (1968, Bilge Olgaç, Gaye Film)
Agora Meyhanesi (1968, Mehmet Aslan, Pesen Film)
Benimle Evlenir Misin / Rajon Ömer (1968, Aram Gülyüz, Erler Film)
Kaldırım Çiçeği (1969, O. Nuri Ergün, Er Film)
Acı ile Karışık (1969, Tunç Başaran, Arzu Film)
Serseri Kabadayı (1969, Mehmet Bozkuş, Ar Film)
Damga (1969, Ümit Utku, Demir Film)
Turist Ömer Arabistan'da (1969, Hulki Saner, Saner Film)
Menekşe Gözler (1969, Atıf Yılmaz, Saner Film)
Muhabbet Kuşu (1969, O. Nuri Ergün, Er Film)
Altın Kalpler (1969, Türker İnanoğlu, Erler Film)
Hancı (1969, Ertem Göreç, Erler Film)
Ağlama Değmez Hayat (1969, Mehmet Bozkuş, Erler Film)
Ah Müjgan Ah (1970, Mehmet Dinler, Er Film)
Tatlı Hayal (1970, O. Nuri Ergün, Karan Film)
Erkeklik Öldü mü Abiler? (1970, Mehmet Dinler, Ar Film)
Talihsiz Baba / Terso Ahmet (1970, Mehmet Dinler, Melek Film)
Turist Ömer Yamyamlar Arasında (1970, Hulki Saner, Saner Film)
İşler Karışık (1970, Mehmet Dinler, Erbil Film)
Darıldın mı Cicim Bana (1970, Atıf Yılmaz, Saner Film)
Fatoş Talihsiz Yavru (1970, Nejat Okçugil, Okçugil Film)
Arkadaşlık Öldü mü? (1970, Safa Önal, Er Film)
Zalim (1970, Zeki Tezcan, Tanrıdağ Film)
İç Güveysi / Mürebbiye (1970, İlhan Engin, Hisar Film)
Afacan (1970, Safa Önal, Kervan Film)
Fıstık Gibi (1970, Hulki Saner, Saner Film)
Üvey Ana (1971, Ülkü Erakalın, Kervan Film)

Turist Ömer Boğa Güreşçisi (1971, Hulki Saner, Saner Film)
Toto Kralı (1971, Aram Gülyüz, Nazar Film)
Çılgın Yenge (1971, Sırrı Gültekin, Hisar Film)
Kavanoz Dipli Dünya (1971, Hulki Saner, Saner Film)
Tamam mı Canım? / Gıdıklama Cancağzım (1971, Aram Gülyüz, Metro Film & Üçok Film)
Ali Baba ve Kırk Haramiler (1971, O. Nuri Ergün, Er Film)
Yırtık Niyazi / Cımbız Ali / Arkadaşım Eşek (1971, Sırrı Gültekin, Saltuk Film)
Ayıp Ettin Şemsettin (1971, Aram Gülyüz, Erbil Film)
Sevdiğim Uşak (1971, O. Nuri Ergün, Er Film)
Afacan Küçük Serseri (1971, Ülkü Erakalın, Kervan Film)
Afacan Harika Çocuk / Yetim (1972, Ülkü Erakalın, Kervan Film)
Kırk Yalan Memiş (1972 Aram Gülyüz, Er Film & Erbil Film)
Gelinlik Kızlar (1972, Atıf Yılmaz, Er Film)
Aynı Yolun Yolcusu (1972, Turgut Demirağ, And Film)
Sevgili Hocam (1972, Hulki Saner, Saner Film)
Ay Aman Of (1972, Aram Gülyüz, Metro Film)
Dikiz Aynası (1973, Ülkü Erakalın, Karagöz Film)
Balıkçı Osman (1973, Nejat Okçugil, İstanbul Ticaret)
Dertli (1973, Ertem Göreç, Saner Film)
Tatlım (1973, Aram Gülyüz, Er Film)
Turist Ömer Uzay Yolunda (1973, Hulki Saner, Saner Film)
Atını Seven Kovboy / Red Kit Daltonlara Karşı (1974, Aram Gülyüz, Elvan Film)
Ne Hakem (1974, Oksal Pekmezoğlu, Sarıkaya Film)
Ayyaş (1974, Ülkü Erakalın, Karagöz Film)
Fıstık Kızlar / Deli Deli Tepeli (1975, Nejat Okçugil, İstanbul Ticaret)
Haşhaş (1975, Ertem Göreç, A Film)
Ben Sana Mecburum (1976, Ülkü Erakalın, Kardeş Film)
Hamza Dalar Osman Çalar (1976, Aram Gülyüz, Melek Film)
Baş Belası (1976, Atıf Yılmaz, Erler Film)
Saffet Beni Affet (1976, Aram Gülyüz, Olgun Film)

Acı Hatıralar (1977, Atıf Yılmaz, Erler Film)

Şalvar Bank (1986, Hulki Saner, Saner Film)

Babasının Oğlu (1986, Cüneyt Arkın, Saner Film)

Bebek Davası (video) (1986, Aram Gülyüz, Saner Film)

Çapkın Baba (video) (1986, Hulki Saner, Saner Film)

Babamın Namusu (video) (1986, Aram Gülyüz, Saner Film)

Kız Babası (video) (1986, Hulki Saner, Saner Film)

Eşek Oğlum ve Ben (video) (1986, Aram Gülyüz, Saner Film)

Yengeç Sepeti (1994, Yavuz Özkan, Med Yapım/Z Film)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Özden Sevgi Diler
Doğum Yeri ve Tarihi : Çanakkale / 11.02.1994

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo
Televizyon ve Sinema Bölümü (2012 – 2017)
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı,
Sinema ve Televizyon Programı (2017 – 2020)
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:

İletişim

Telefon :
E-posta Adresi : ozdensevgidiler@gmail.com