

**Araştırma Makalesi/ Research Article**

**NETFLIX'İN YERLİ YAPIM FİMLERİNDE MELODRAM VE ÖDİPAL  
YÖRÜNGE: BENİ ÇOK SEV, BABAMIN KEMANI VE CİCİ**

*MELODRAM AND OEDIPAL TRAJECTORY IN NETFLIX'S LOCALLY  
PRODUCED MOVIES: BENİ ÇOK SEV, BABAMIN KEMANI AND CICI*

**Güzide KAYITMAZBATIR<sup>\*</sup>, Gül YAŞARTÜRK<sup>\*\*</sup>**

*Geliş Tarihi: 23.03.2023  
(Received)*

*Kabul Tarihi: 20.10.2023  
(Accepted)*

**ÖZ:** Netflix, 2016 yılında Türkiye pazarına girmiştir. 2019 yılında yayınlanan *Hakan: Muhafız* dizisi, Netflix'in yayınladığı ilk yerli yapım dizidir. 2020 yılında Netflix, yerli yapım filmleri yayınlamaya başlamıştır. Dijital platformların daha yenilikçi ve özgür bir anlatı dili oluşturduğu düşünülmektedir. Ancak Netflix'in yerli yapım filmleri, sıklıkla ana-akım sinemanın cesur ve kamusal alana ait erkek, fedakâr ve özel alana ait kadın gibi kodlarını kullanmaktadır. Netflix, dizi sürelerine, izleme biçim ve alışkanlıklarına da yenilik getirmiş olsa da yerli yapım filmlerinde iyi-kötü zıtlığı, fakir ama mutlu, zengin ama mutsuz karakterlerin karşıtlığı, duygusal aşırılıklar ve olayların gelişmesinde neden-sonuç eksikliği gibi yerleşik melodram kalıplarından yararlanmaktadır. Erkek kahramanın ödipal yörüngesini seyircilere sunan filmlerde kadın karakterler sıklıkla bir gizem unsuru ve erkek kahramanın amacına ulaşması için bir nesne olarak görülmektedir.

Çalışmada Netflix'in yerli yapımları arasında yer alan *Beni Çok Sev* (Mehmet Ada Öztekin, 2021), *Babamın Kemani* (Andaç Haznedaroğlu, 2022) ve *Cici* (Berkun Oya, 2022) içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Örneklem olarak seçilen üç film üzerinden dijital platformların klasik anlatı geleneğinden ve Yeşilçam melodramlarından sıyrıldığı, mevcut ataerkil düzen ve ideolojinin yeniden üretildiği, ödipal yörüngenin erkek karakterin yörüngesi olduğunu ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Netflix Türkiye, Feminist Film Eleştirisi, Toplumsal Cinsiyet, Melodram, Ödipal Yörünge.

**ABSTRACT:** Netflix entered the Turkish market in 2016. Released in 2019, *Hakan: Muhafız* series was the first locally produced series released by Netflix. In 2020, Netflix started to broadcast locally produced movies. Digital platforms are thought to create a more innovative and free narrative language. However, Netflix's locally produced films often utilize the codes of mainstream cinema such as the brave and belonging to the public sphere of men and the altruistic and belonging to the private sphere of women. Although Netflix has also brought innovation to series durations, viewing styles and habits, it utilizes established

<sup>\*</sup>Araştırma Görevlisi, Kastamonu Üniversitesi, guzidekayitmazbatir@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0647-1041

<sup>\*\*</sup> Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, gulyasarturk@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-3316-9828



OPEN ACCESS

© Copyright 2023 Kayıtmazbatır & Yaşartürk

melodrama patterns such as the contrast of good and bad, the contrast of poor but happy, rich but unhappy characters, emotional extremes and the lack of cause and effect in the development of events in locally produced films. In films that present the male protagonist's oedipal trajectory to the audience, female characters are often seen as an element of mystery or an object for the male protagonist to achieve his goal.

In this study Netflix's locally produced films *Beni Çok Sev* (Mehmet Ada Öztekin, 2021), *Babamın Kemani* (Andaç Haznedaroğlu, 2022) and *Cici* (Berkun Oya, 2022) were analyzed through content analysis. As a result of the study, it was seen that digital platforms do not break away from the classical narrative tradition and Yeşilçam melodramas and that the existing patriarchal order and ideology were reproduced through the films, the oedipal trajectory is the trajectory of the male character.

**Key Words:** Netflix Turkey, Feminist Film Criticism. Gender, Melodrama, Oedipal Trajectory,

#### EXTENDED ABSTRACT

Digital broadcasting in Turkey started in 2016. Netflix, which started broadcasting in Turkey the same year, produces and broadcasts its original local films in 2020. It is observed that Netflix, which has an innovative approach both in the narrative and stylistic sense in the series it broadcasts, uses the established melodrama patterns of Turkish cinema history in its locally produced films. The history of melodrama, a genre that has manifested itself in literary and theatrical works in the world, dates back to the Middle Ages. The term was first used by Enlightenment thinker Jean Jacques Rousseau to describe his play *Pygmalion*. The most important elements of melodrama are the excessive use of emotions, the narrative structure that does not follow the rational cause and effect relationship and proceeds by chance, moral contrasts, and finally the presentation of the end of the fantasy world with reference to Žižek. The good and bad contrast of melodrama has changed according to the periods of history. Melodrama has elements that cover up these problems by reducing the problems arising from social conflicts to individual weaknesses. In melodramas, stereotypes about gender, family and hegemonic masculinity are legitimized by reproducing. According to this, the family is based on the invisible unpaid labor of the woman, and the continuation of the family needs the authority and protection of the father figure. In melodrama, the scene is arranged to reflect the contrasts of the content. It is possible to grasp the contrasts between good and bad characters from the arrangement of clothing and space. Since the beginning of the history of Turkish cinema, we have seen the dominance of melodrama as a structure. In the Turkish melodrama tradition, in which the modern, urban and wealthy character is represented as corrupt and bad, we come across characters who are upgrading randomly, while the good characters from the lower class are rewarded, the female character in the public sphere is punished. Melodrama films have a structure that follows the oedipal trajectory of the male lead character. In the structure inherited from the fairy tales, the male protagonist must solve the riddle of the mysterious and seductive Sphinx monster and defeat her on his way to reach the queen. It is seen that the films named *Beni Çok Sev* (Love Me Instead), *Babamın Kemani* (My Father's Violin) and *Cici* (Gorgeous), which were selected as samples within the scope of the study, generally follow the melodrama tradition of Turkish cinema. *Beni Çok Sev* has many narrative parallels with the film *Yol* (The Road), which was shot forty years ago. For this reason, it is a concrete example that digital platforms repeat the established melodrama

pattern of Turkish cinema. Musa comes out of prison on leave just like Seyit Ali and completes his oedipal trajectory by learning the secrets that the women who are close to him are hiding from him, then he commits murder. *Beni Çok Sev* draws an atmosphere shrouded in crime, corrupt and without an exit. The film offers vigilantism as a solution to such an atmosphere. When Musa kills all the bad ones, the family institution is reallocated under the wings of Sedat's character. *Babamın Kemani* film uses the patterns of the Kemalettin Tuğcu novels published in the 1940s and the Ayşecik, Ömercik films that became popular in the 1960s and 1970s following these novels. It is told that six-year-old Özlem, who lost both her mother and father, becomes a family again with her rich and famous uncle. Mehmet Mahir is a rich, western, lonely and unhappy character. He and his spouse are unable to fulfill the established roles required by being a family. Özlem brings two characters together and teaches them to be a family. Mehmet Mahir confronts his traumas thanks to Özlem, completes his oedipal trajectory by learning to be a father and a husband and to manage his wife. *Cici* has melodrama elements such as coincidence, time-lapse and sharp contrasts, but with the emergence of a crime committed in the family, the main character Kadir cannot complete his oedipal trajectory, he cannot finish the film he is shooting. Family unity cannot be reallocated, unlike what we encounter in the other two films. *Cici*, besides using contrasts such as village and city, poor and rich, presents upgrading and being urban as self-appointed abstract processes. However, contrary to what we encounter in melodrama films, it presents the family as a structure in which women are unhappy and children are traumatized. Naz is the character who completes her oedipal trajectory, who investigates in *Cici* and allows everyone to learn the secret of the family.

## 1. GİRİŞ

Dijital yayıncılık devlerinden Netflix, 2022 yılında iki yüz milyondan fazla abonesi ile 25. yılını kutlamıştır. 2016 yılında Türkiye'ye girişinin ardından 2019 yılında Netflix Orijinal adıyla ilk yerli dizi olan *Hakan: Muhafız* yayınlanmıştır. 2020 yılında ise Orijinal bünyesinde yerli filmlerin yapımına başlanmıştır. Çalışmanın yapıldığı 2023 yılı Bahar döneminde toplam yirmi üç adet Netflix Orijinal Türk filmi bulunmaktadır ve bu yapımlar çeşitli ülkelerde de erişime açıktır. Söz konusu yapımlar ana-akım sinema örneği oldukları için klasik anlatı yapısına sahiptirler. Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'nde (1985), Algirdas Julien Greimas'ın *Eyleyenler Modeli*'nde (1970) ya da Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2010) kitabında belirttiği gibi anlatılar içerik olarak çeşitlilik gösterse de biçim olarak değişmez öğeleri vardır. Farklı hikâyeler, benzer biçimlerde ve evrelerde işlenmektedir. Örneğin bir kahraman yolculuğa çıktığında ona yardım eden bilgiler, engelleyen eşik bekçileri, iyi/kötü özellikleri tam anlaşılmayan şekil değiştiriciler olabilir. Kahraman, tüm engellere ve olaylara rağmen ödülünü almak için zorlukların üstesinden gelerek yolculuğu tamamlar. Mulvey, bu yolculuğun erkek kahramanın yolculuğu olduğunu ve izleyicinin erkek karakterle özdeşleştirildiğini belirtir (2019). Klasik anlatı sineması, ağırlıklı olarak ödipal yürüngenin anlatısıdır ve bu yürüngen de erkeğin kadınlarla ilgili algılama ve

fantezileriyle sıkıca bağlıdır. Mulvey, anlatıda kadına ne olduğunu sorgulamaktadır (Mulvey, 2019: 201-218). Kadın, klasik anlatı yapısında bilgiye sahip değildir ve kadınlık gizem unsuru olarak temsil edilir. Kadının sunumu, erkek karakter için temsil ettiği ile anlamla sınırlıdır Kadın ve erkeklere dair kalıp yargılarda kesin sınırlar çizilmektedir.

Melodram, kişisel ve özel olan ilişkilerden söz ederken aynı anda siyasal, ideolojik ve toplumsal olana dair anlamlar taşıyan bir türdür. Kadına, aileye ait temalar yoğun bir duygusallıkla işlendiği için küçümsenmiştir. Ataerkin bir ideolojide ‘duygular’ aleminin kadına dair olduğunun düşünülmesi, abartılı duygusallığın ve domestik anlatıların değersiz bulunmasına neden olmuştur (Gledhill’den aktaran Akbulut, 2008: 34). Melodramda aile kurmak ve ailenin üyelerini bir arada tutmak kadın ve erkek karakterlerin en önemli amacıdır. Melodramlar toplumsal cinsiyet kalıp yargı ve rollerini sıkça yeniden üretmekte, duygusal ve ahlaki kimliği ödipal izlekleriyle sunmaktadır. Kadın karakterin merkezde olduğu anlatılarda bile erkek karakter anlatı akışının öznesidir (Akbulut, 2008: 58-65).

Bu çalışmanın amacı, dijital platformların klasik anlatı geleneğinden ve Yeşilçam melodramlarından sıyrılmadığı ve ödipal yörüngenin erkek karakterin yörüngesi olduğunu ortaya koymaktır. Netflix’in Orijinal bünyesinde yayınladığı yerli yapımlar arasında yer alan *Beni Çok Sev*, *Babamın Kemani* ve *Cici* filmleri iyi/kötü karakter karşıtlığını, rastlantı, kader unsurları, olay öyküsünde neden-sonuç ilişkisinin kurulmaması gibi melodram türüne ait uyuşmaları kullanmaktadır. Aile, anlatının merkezinde yer almaktadır. Çalışmanın örneklem seçiminde, sıralanan nedenler göz önüne alınmıştır. Filmlerde ödipal yörüngenin *Cici* hariç erkek karakterler tarafından tamamlandığı ve filmler aracılığıyla mevcut ataerkin yapı ve ideolojinin yeniden üretildiği ortaya konmuştur.

Ulusal literatürde dijital platformların ya da Netflix’in yerli yapımlarını inceleyen akademik çalışmalar genellikle ilk yerli yapım dizileri ele almakta ve izleme pratikleri, izleyici çalışmaları, küreselleşme ya da toplumsal cinsiyet temsilleri gibi bakış açıları üzerine yoğunlaşmaktadırlar. “Netflix’in Yerli Yapım Filmlerinde Melodram ve Ödipal Yörünge” başlıklı çalışma, Netflix’in yerli yapım dizilerine ve izleme pratiklerine getirdiği yeniliği yerli yapım filmlerin anlatı biçimlerine getirmediğini, filmlerde melodram öğelerinin kullanıldığını, ataerkin düzen ve ideolojinin yeniden üretildiğini belirtmesi açısından önemlidir.

## 2. DİJİTAL PLATFORMLAR VE NETFLİX TÜRKİYE

Dijital yayıncılık özellikle son yıllarda *streaming*<sup>1</sup> platformlar aracılığıyla görünür hale gelmiş olsa da yayıncılık teknolojisi açısından dijital yayıncılığının ortaya çıkışı, 1990'lı yıllara (Medin ve Kaymak, 2022: 51) ve sayısal yayıncılık teknolojisinin gelişimine dayanmaktadır (Sarı ve Türker, 2021: 65). Sayısal iletişim teknolojisiyle yapılan yayınlar, analog yayın sistemlerine nazaran ses ve görüntü üstünlüğü sağlamaktadır ve yanı sıra bu teknoloji, bilgilerin eş zamanlı ve çok daha ekonomik koşullarda program iletme imkânı ortaya çıkmıştır (Kırık, 2010: 31). Dijital yayıncılık sistemleri uydu yayıncılığı, IPTV (Internet Protocol Television), Web TV ve OTT TV (Over the Top Television) şeklinde sınıflandırılmaktadır.

IPTV temel olarak internet tabanlı ağlar üzerinden televizyon, video, ses, metin, grafik ve veri gibi farklı içerikleri etkileşim sağlayacak şekilde sunan multimedya hizmeti olarak tanımlanabilir (O'Driscoll'den akt. Medin ve Kaymak, 2022: 53). IPTV denetlenen özel bir ağ üzerinden yayınları ulaştırmaktadır. Web TV ise internet üzerinden televizyon yayınıdır, Online TV olarak da adlandırılmaktadır (Kalsın, 2018: 106). Web TV herhangi bir abonelik gerektirmeden bilgisayar üzerinden izlenebilmektedir. Netflix, Disney Plus ve Amazon Prime günümüzdeki en yaygın örneklerini oluşturduğu OTT TV kavramı ise İngilizce'de 'bir şeyin üzerinde' anlamına gelen Over-The-Top ifadesinin kısaltmasıdır ve internet üzerinden sunulan televizyon hizmeti anlamına gelmektedir. OTT TV, görüntülü içeriğin televizyonun yanı sıra başta bilgisayar olmak üzere çeşitli mobil cihazlardan izlenmesini sağlamaktadır. OTT TV, son kullanıcılara video içeriklerini sağlayan bir hizmettir ve video sahipleri ya da kurumlar aracılığıyla yayıncılık yapmaktadır. Bu hizmette aylık abonelik ücreti alınabilmekte veya indirilen her video için ödeme yapılabilmektedir. Ayrıca reklamlar da gösterilebilmektedir. Bu hizmet, tamamen internet üzerinde yer alır ve internetin varlığına dayanmaktadır (Akyol, 2012: 63).

Dijital platformlar, birçok televizyon kanalını bünyesinde bulundururken internet teknolojilerinin desteğiyle geniş kitlelere hitap etmektedir. Bu platformlar, ticari amaçla kurulurken yayın içeriklerinde ürün/hizmet pazarlamasına sıklıkla yer vermektedir bu durum yayıncı-izleyici ilişkisini etkilemiştir. İzleyicinin televizyondan beklentileri ve izleme pratikleri internet teknolojileri sayesinde yayıncının da haberdar olabildiği bir iletişim haline gelmiştir. Özellikle yeni

---

<sup>1</sup> Akış. Streaming medya, ses, video ve diğer multimedya dosyalarının internette ya da kurumsal internetlerde bilgisayara yüklenmeden ve sabit diskte yer kaplamadan çevrimiçi izlenmesini sağlayan, tamamen ses ve görüntü dosyalarından oluşan bir sistemdir. Streaming medya teknolojisinin kullanıcı, kullanıcı bilgisayarı ve yazılımı, internet yapısı, ağ ve sunucu alt yapısı gibi kalite belirleyici kriterleri vardır (Kalsın, 2018: 59).

medyanın etkileşimsellik özelliğiyle birleştirilen medya metinleri aracılığıyla izleyiciler belirlenen rolü üstlenerek aktif olarak konumlandırılmaktadır. Metinlerarası okumalar yapabilen izleyici, televizyon-izleyici ilişkisinde pasif rolden sıyrılmıştır. Televizyon izleme pratiğinin toplumsal niteliği iletişim teknolojilerinin izlerkitleyi aktif olarak konumlandırmasıyla birlikte ilk olarak bireysel bir niteliğe, ikinci olaraksa kültürel sermaye bağlamında statüsel bir niteliğe dönüştürür (Birincioğlu ve Baloğlu, 2021: 551).

Ağ teknolojisinin yanı sıra karasal antenler, uydu yayınları ve kablolu televizyonlar aracılığıyla da erişilebilen dijital televizyon platformları, izleyici açısından yeni deneyimler elde edilmesini sağlamaktadır. Sosyal ağlar, potansiyel izleyiciyle daha yakından etkileşime girme imkânı sunmaktadır ve dijital televizyon platformları, mevcut yayın içeriklerini mobil araçlar üzerinden kolayca sunabilmektedir. Bu sayede mobil abonelerin platformlara erişimi hızlanmaktadır. Bu pratiklik, ticari rekabet anlamında yayın platformlarını ileriye taşımakta ve rakip olabilecek yeni platformların da bu alana yönelmesinin önünü açmaktadır. Oluşan rekabet ortamında dijital platformlar yayın paketi, ürün ve fiyat seçenekleri noktasında çeşitli kampanyaların sunarken izleyici için maliyetin düşmesini sağlamakta yayın platformları açısından da farklı hedef kitlelere ulaşabilmeyi kolaylaştırmaktadır (Yüksel, 2022: 531-532).

1999 yılında Dijital TV anlaşmasıyla kurulan Digitürk, Türkiye için önemli bir konumda yer almaktadır. Devlet kanalı olan TRT, 2008’de kablolu yayıncılığı sonlandırmış ve dijital yayıncılığa geçmiştir (Sarı ve Türker, 2021: 65-66). Türkiye’de video içeriklerine mobil olarak ulaşma imkânı, ABD merkezli YouTube platformu ile başlamış ve Doğan Holding tarafından 2016 yılında kurulan BluTV ile hız kazanmıştır. BluTV, kullanıcılara “istediğiniz zaman, istediğiniz yerden, birbirinden farklı dizi, film, canlı yayını reklamsız izlemenizi sağlayan”<sup>2</sup> açıklamasıyla dijital bir televizyon olarak hizmet vererek, her ay içeriklerine ekleme yapmakta, Canlı TV, spor, belgesel yayınları ve orijinal içeriklerini abonelik ile sunmaktadır. Puhu TV Doğu Grubu’nun Doğu Dijital bünyesinde 2016’da kurulmuştur, ücretsiz bir dijital yayın platformudur. Kendi orijinal yapımlarına sahip olan Puhu TV<sup>3</sup> kaçırılan dizilerin tekrarını izleme seçeneğiyle birlikte aynı zamanda popüler Türk dizileri ve Yeşilçam filmlerine erişim imkânı da sunmaktadır. Exxen, Acun Ilıcalı tarafından 2021 yılında kurulmuştur. Diğer platformlardan farklı olarak Türk dizisi dijital platformu olarak tanıtılmıştır. Yarışma programları, seri diziler ve reality showları sunan Exxen, reklamlı ve reklamsız seçeneklere sahiptir.<sup>4</sup> Gain TV,

---

<sup>2</sup>BluTV Nedir?: <https://destek.blutv.com/hc/tr/articles/360019658379-BluTV-nedir-> (ET: 23.03.2023).

<sup>3</sup> Puhu Tv Nedir?: <https://puhutv.com/yarim-merkezi> (ET: 23.03.2023).

<sup>4</sup> Exxen Nedir?: <https://yardim-exxen.ortusdesk.com/exxen-nedir/> (ET: 23.03.2023).

Gözde Akpınar tarafından 2019 yılında kurulmuştur. Mini dizi, kısa film, belgesel, müzik ve eğlence programı gibi içeriklere sahiptir, içerikler yaklaşık on dakika gibi kısa sürelerle sahiptir. Genel olarak mobil izlenmeyi amaçlayan Gain, çerçeve olarak mobil cihazlarda dikey yönlü izlenmektedir.<sup>5</sup>

2020 yılında Türkiye’de yayına başlayan Amazon Prime ise tanıtımını “Ödüllü Amazon Originals yapımları da dahil popüler filmleri ve TV dizilerini izlemek için Amazon Prime’lı olun” ifadesiyle yapmaktadır, 30 gün ücretsiz deneme sürümü mevcuttur<sup>6</sup>. Disney Plus ise Türkiye’de 2022’de yayın hayatına başlamıştır. Platform, Türkiye’de on yıl yayın yapma hakkı elde etmiştir. Hem sosyal medyada hem de TV dizileri bağlamında tüm izleyici kitle üzerinde geniş bir popülariteye sahip olan ünlü oyuncular, Disney Plus henüz Türkiye pazarına girmeden platformla anlaşma yapmıştır. Birçok uluslararası yapım Disney Plus’ta yer almaktadır.<sup>7</sup> Netflix 1997 yılında Reed Hasting ve Marc Randolph tarafından kurulmuştur. DVD kiralama servisi olarak başlatılan hizmet anlayışı, 2010 yılında ‘anında’ içerik akışı olarak revizyona uğramış, birbirinden farklı dizi ve filmler aynı anda dünyanın dört bir yanını dolaşmaya başlamıştır. Netflix yayın politikasını, “yüz doksan dan fazla ülkede yüz elli sekiz milyondan fazla ücretli üyeliğin, dizi, belgesel ve çeşitli tür ve dillerdeki filmlerin keyfini çıkardığı, dünyanın önde gelen yayın eğlence hizmeti”<sup>8</sup> ifadesiyle tanımlamaktadır. Netflix’in yayın hakları elde ettiği ülkelere bağlı olarak lisanslama şartları değişmektedir. Bu değişime bağlı olarak ortaya çıkan maliyet ve kültürel farklar, içeriklerin tüm hedef kitlelere aynı çeşitlilikte ve kalitede sunulmamasına neden olmaktadır (Aguair ve Waldfogel,2018:421). Netflix’in küresel pazarda kullanıcılara zamana ve mekâna bağlı olmayan art arda, kesintisiz (binge-watching), çevrimiçi/çevrimdışı izleme imkânı sunduğu ve bu durumun öncüsü olduğu bilinmektedir.

2016 yılının başında Türkiye’de yayın hayatına başlayan Netflix ilk zamanlarında eski Türk dizilerini sunmuştur. Netflix Orijinal Türk filmlerinde de Yeşilçam döneminin yıldız oyuncu geleneği sürdürülmektedir. Netflix içerik üretiminde özellikle dizilerinde tarihsel toplumsal gerçeklerden yola çıkan eleştirel konularıyla öne çıkmaktadır. *Hakan: Muhafız* (Binnur Karaevli, 2018) ilk orijinal Netflix Türkiye yapımıdır. 2019 yılından itibaren yerli yapım kategorisinde dizi yayınlanırken filmlerin yayınlanması 2020 yılında başlamıştır. 2020 yılında 9 Kere

<sup>5</sup> Gain Ana sayfa, <https://www.gain.tv/> (ET: 23.03.2023).

<sup>6</sup>Amazon Prime: <https://www.primevideo.com.tr> (ET: 23.03.2023).

<sup>7</sup>Disney Plus: [https://www.disneyplus.com/tr-tr?cid=DTCI-Synergy-DDN-Site-Acquisition-TRLaunch-TR-DisneyPlus-DisneyPlus-TR-Homepage-disney.com.tr\\_navbar-NA](https://www.disneyplus.com/tr-tr?cid=DTCI-Synergy-DDN-Site-Acquisition-TRLaunch-TR-DisneyPlus-DisneyPlus-TR-Homepage-disney.com.tr_navbar-NA) (ET: 23.03.2023).

<sup>8</sup> Netflix Hakkında, <https://help.netflix.com/tr/node/412> (ET: 23.03.2023).

*Leyla* (Ezel Akay) ve *Yarına Tek Bilet* (Ozan Açıktan), 2021 yılında *Azizler* (Yağmur Taylan, Durul Taylan), *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün Mü?* (Andaç Haznedaroğlu), *Kağıttan Hayatlar* (Can Ulkay), *Beni Çok Sev* (Mehmet Ada Öztekin), *Kin* (Türkan Derya) ve *Geçen Yaz* (Ozan Açıktan), 2022 yılında *Yolun Açık Olsun* (Hakan Evrensel), *Babamın Kemanı* (Andaç Haznedaroğlu), *Aşk Taktikleri* (Emre Kabakuşak), *Aşkın Kıyameti* (Hilal Saral), *Sen Yaşamaya Bak* (Ketche), *UFO* (Onur Bilgetay), *Aşıklar Bayramı* (Özcan Alper), *Gönül* (Soner Caner), *Cici* (Berkun Oya), *Kal* (Ozan Açıktan), 2023 ise yılında *İyi Adamın 10 Günü* (Uluç Bayraktar), *Boğa Boğa* (Onur Saylak), *Aah Belinda* (Deniz Yorulmazer), *Merve Kült* (Cem Alpan) ve *Sen İnandır* (Evren Karabiyik Günaydın, Murat Saraçoğlu) filmleri yayınlanmıştır. Dijital platformlar tarafından üretilen ve yayınlanan yerli dizilerde karakterlerin psikolojik alt yapılarının güçlü biçimde kurulduğunu, televizyon dizilerinde gösterilmesi mümkün olmayan sahneler, sosyal gerçekliklere ve toplumsal eleştirilere yer verildiğini, televizyon dizi estetiğinde yer almayan renk ve ışık kullanımının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür (Kocagür, 2021: 84-86). Ancak yerli film üretiminde öykü, karakter ve atmosfer yaratımının farklılaştığını söylemek mümkün değildir.

### 3. MELODRAM TÜRÜ VE MELODRAM TÜRÜNDE AİLE

Melodram türü köken olarak Ortaçağ'ın ahlaki oyunlarına ve sözlü geleneğine dayanmakla birlikte kendinden önceki pek çok anlatı geleneğinden beslenmiş, 19. yüzyıldan sonra giderek popüler olmaya başlamıştır (Yüksel, 2011: 19). Melodram geleneği 18. ve 19. yüzyıl Fransız ve İngiliz duygusal romanlarıyla canlanmıştır. Melodram terimi ilk kez Jean Jacques Rousseau tarafından, *Pygmalion* adlı oyununu İtalyan operasından ayırmak ve oyunun sözlü, görsel öğelerine işaret etmek için kullanılmıştır (Drotner'den aktaran Yüksel, 2011: 19). Terim haline gelen melodram, daha sonraları duygusal yoğunluk, abartı, aşırılık, ahlaki karışıklık, kötülüğün ortadan kaldırılması ve iyiliğin üstün gelmesi temaları üzerine kurulu yapıyı anlatmak için kullanılmaya başlamıştır.

Melodram üzerine ilk çalışmalardan biri Peter Brooks'un *Melodramatic Imagination* (Melodramatik İmgelem, 1995) eseridir ve Brooks bu eserde melodramı aydınlanma öncesi değer ve formların kaybıyla ortaya çıkan modern bir biçim olarak tanımlamıştır (Yüksel, 2011: 22). Bu eser, melodrama ilişkin çalışmalar için yol gösterici niteliktedir. Ben Singer'a göre de melodram, dönemin politik ve ideolojik iktidarının dönüşümüne işaret etmektedir (Singer, 2001: 132). Modern kapitalizmin yükseldiği dönemde feodal toplumun elinde bulunan geleneksel otorite ortadan kalkmıştır. Bu durum ilk ortaya çıktığında halk açısından daha özgürlükçü bir ortam yarılması yaratsa da zamanla değişmeye başlamıştır. Klasik melodram yapısı o dönemde belirginleşen yoksulluk, sınıf farkları ve ekonomik istikrarsızlık gibi sorunları bireysel çatışmalara indirgeyerek üstünü örtmektedir ve aynı zamanda modern kapitalist sistemin yarattığı tedirginlikten de beslenmektedir. Bu sebeple



melodramda doğruluğun kesin galibiyeti sayesinde kötülüğün kazanmasına dair duyulan endişe giderilmektedir (Brooks, 1995: 20). Melodram, kültürel yapıda ortaya çıkan değişikliklerle yakın ilişkisi olan modern bir biçim olarak görülmektedir.

Douglas Sirk ve Vincente Minnelli gibi yönetmenlerin filmlerinin incelenmesiyle melodramın sinemada bir tür olarak çalışılması ve türsel kategorinin oluşması mümkün olmuştur. Melodramın sinemadaki yansıması 1970'lere kadar farklı bir anlam taşımaktadır. John Mercer ve Martin Shingler, Steven Neale'in çalışmalarına dayanarak melodram teriminin gelişim sürecini incelemiştir; 1910'dan 1970'lere kadar melodramın kovboy filmlerini, gangster ve suç filmlerini, korku filmlerini kapsayan genel bir niteliğe sahip olduğunu belirtmişlerdir (Yüksel, 2011: 25). 1970'lerden sonra melodram, aksiyon yerine diyaloga dayanan bir hikâyeye, erkek ve kadın karşıtlığı başta olmak üzere çeşitli karşıtlıklarla kurulan bir yapıya sahip olan ve kötü karakterleri merkezine alan bir tür halini almıştır.

Melodramlarda iyi karakter acı çeker ve kaderine boyun eğerken asla yılmaz. Melodramatik anlatıların merkezinde haksızlığa uğrayan bir karakter yer almaktadır. Haksızlığa uğrayan karakter kadın olabildiği gibi birbirine kavuşamayan iki sevgiliden de oluşabilmektedir ancak baskılara karşı kahramanların tepkileri, sonuca ulaşma istekleri yetersiz kalmaktadır (Akbulut, 2008: 68).

Brooks'un 'muhteşem duygusal durumlar' olarak adlandırdığı duygusal abartı ile işaretlenmiş bir tür olarak melodram, aşk ve nefret, neşe ve umutsuzluk gibi kutuplaşmış duyguları içermektedir (Brooks, 1995: 93). Karakterler içine düştükleri durumlar karşısında büyük yıkımlar yaşamakta ya da büyük bir intikam duygusuyla dolup taşmaktadırlar. Melodram filmleri genellikle zengin/fakir, kadın/erkek, iyi/kötü gibi karşıtlık ve farklılıklar üzerine kurulmaktadırlar (Brooks, 1995: 93). En çok üzerinde durulan karşıtlıkların başında gelen iyi/kötü ayrımı, izleyicinin benimsemesinin istendiği ahlaki değerlerin vurgulanmasını sağlamaktadır. İyi karakter ailesini, işini ya da namusunu korumaya, mutlu olmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte çoğu zaman iyi karakter yoksul da olsa, zenginden daha mutludur. Kötü olanlar ise yenilmeye mahkûmdur.

Melodram türünde kadın karakterler, eril egemen kültürün yerleştiği değer ve semboller bağlamında temsil edilmektedir. Erkek tarafından kadına sahip çıkılmalı ve kadın korunmalıdır. Melodram türü sıklıkla kadın izleyici için üretilmesine rağmen erkeklerin yoğun biçimde yer aldığı ekipler tarafından oluşturulmaktadır. Dolayısıyla patriarkal söylemi ve toplumsal cinsiyet rollerini meşrulaştırmakta ve yeniden üretmektedir.

Judith Butler'a göre toplumsal cinsiyet, performansların tekrarıyla söylemsel olarak kurulmaktadır; "toplumsal cinsiyet ifadelerinin gerisinde bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur; o kimlik, kendi sonuçları olduğu söylenen 'ifadeler'

tarafından performatif (gösterisel) olarak bizzat oluşturulur” (Butler, 2020: 25). Toplumsal cinsiyet kavramı, bireylerin yaşantılarını, görünüşlerini, beğenilerini cinsiyete dayalı olarak sınıflandırmaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla hegemonik erkeklik yalnızca toplumsal yaşamda değil, kültürel temsillerle de yeniden üretilmektedir. Bireyin aile ile başlayan sosyalleşme süreci, okul, televizyon, internet, gazete, dergi gibi araçlarla devam eder. Dünyayı, hayatı tanıma ve anlamlandırma yaygın olarak medyanın bize sunduğu bilgi ve görüntülerle inşa edilmektedir. Sosyal alanlar ve kişiliğin kendisi de erkek ya da kadın olmak üzerine belirleyicidir (Oakley, 1985: 158). Toplumsal cinsiyet, toplumsal ve kültürel olarak belirlendiği için içeriği yere ve zamana göre değişebilen bir “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliğidir” (Berktaş, 2015: 8). Farklı toplumlarda ve kültürlerde az da olsa değişkenlik gösterebilen toplumsal cinsiyet genel olarak evrensel yargılara da sahiptir. Toplumsal cinsiyet yalnızca kişilerarası cinsiyet farklarını değil aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirlemektedir (Berktaş, 2015: 8). Melodramatik anlatılarda, kadınların evlilikle mutlu olabilecekleri, evlenmemenin bir kadın için mutsuzluk kaynağı olabileceği ve evlenmemiş kadınların kimsesiz, sahipsiz, korunmaya muhtaç olduğu betimlenmektedir (Akbulut, 2008: 349). Evlenmemiş yani gündelik dildeki ifadesiyle ‘evde kalmış kadınlar’, mutsuzdur, evlenmedikleri için başlarına kötü olayların gelmesi muhtemeldir. Bu yüzden evlenmemiş kadınlara sahip çıkılması gerekmektedir.

Ataerki (patriarchy), baba (pater) ve yönetim (archie) köklerinin birleşmesi ile oluşmuştur ve babanın egemenliği anlamına gelmektedir (Yaman, 2013: 25). Babanın, erkeğin egemenliği hem aile yapılarında hem de toplumsal yapıda görülmektedir. Aile, toplum ve üretim ilişkilerini devam ettirmesiyle hemen hemen tüm toplumlarda merkez yapıtaş konumundadır, babanın adıyla aile üyelerinin bir arada olması sağlanmaktadır (Davidoff, 2012: 60). Aile dağılmaması gereken bir yapıdır. Özel ve kamusal alanı birbirine bağlayan yetkili kişi babadır, bu yetkisel konum ataerki düzenin kurulmasında babanın rolünü önemli bir belirleyici haline getirmiştir (Davidoff, 2012: 60). Ailede ve toplumda erkek yetkiye ve kamusal alana erişim hakkına sahipken, kadın edilgendir ve özel alanla sınırlıdır. Sylvia Walby’ye göre patriarka, kadınların tahakküm altına alınışını her yönüyle karşılayan bir kavramdır (2020). Aile, sosyoekonomik ve toplumsal alanı da kapsamaktadır. Simone de Beauvoir’a göre erkek, toplumsal alanda özerkliğe sahip tam bir bireydir, üretici olarak görülmektedir ve erkeğin varoluşu emeğiyle ilişkilendirilirken kadınsa yeniden üreticilik rolüne mahkûm edilmektedir, kadının ev içi emeği, erkeğin kamusal alandaki emeği kadar saygın değildir (de Beauvoir, 2021: 154).

Steve Neale’ye göre, melodramın anlatı tarzının tipik özellikleri vardır. Bunlardan ilki olayların gelişimi ve motive edilme biçimleridir. Olaylar tesadüflerle ortaya çıkmakta ve gelişmektedir, karakterler son anda içinde buldukları durumdan kurtulabilmektedir (Neale, 1986: 6). Olaylara dair yeterli alt yapı

hazırlanmaz yani neden-sonuç ilişkileri, geçmişin etkileri kurulmaz. Olayların ortaya çıkışları kader, şans, talih gibi nedenlere bağlanmaktadır (Neale, 1986: 6). Örneğin karakter seçilmiş kişi olabilir ancak seçilmiş olmasının rasyonel bir sebebi sunulmaz ya da şans, talih yardımıyla bir duruma dahil olabilmekte, olayı çözebilmektedir. Olay öyküsü ilerledikçe arzunun gerçekleşmesine yönelik engeller sürekli hale gelmektedir. Bir kaza olur ya da beklenmedik misafir gelir, arzunun gerçekleşmesi engellenir. Bu engeller farklı şekillerde karakterize ve motive edilir (Neale, 1986: 12). Melodramlarda 'mutlu' bir son varsa, bu hikâyenin, arzusunun ya da zevklerin kaybı pahasıdır ancak yine de dilek ve fantezinin kendisi kaybolmaz, sonsuza dek yok olmaz; yerine getirilebilir olarak gösterilirler böylece yeniden devreye sokulabilir, yeniden eklenilebilir, belki de nihayet bir sonraki melodramda (ya da bir pembe dizinin bir sonraki bölümünde) gerçekleştirilebilir (Neale, 1986: 21). 'Mutsuz' sonla biten melodramlar içinse bu son, bir dileği ortadan kaldırmaktan ziyade bir erteleme aracı işlevi görebilmektedir (Neale, 1986: 21-22). Mutsuz sonda dilek yerine getirilmese de varlığını korumakta yeniden dilek haline gelebilmektedir böylece dileğin var olmaya devam etmesi de arzuyu tatmin edebilmektedir. Diğer yandan melodram, zamanla ve zamanın ikizi ölümle ilişki kurmaktadır (Arslan, 2009: 11). Melodramda karakterin ölümcül bir hastalığa yakalanması ya da ölmesi, olay öyküsünü ilerleten unsurlardır. Ölüm, melodram için önemli bir öğedir. Karakter, zamana karşı yarışmakta amacını başarıp mutlu olmaya çalışmaktadır. Melodramlar olay örgüsünde neden sonuç ilişkisini kırıp, zaman ve mekânda atlama yaparak fantezi bir mutlu sonla kapanmaktadır. Yüksel'in belirttiği gibi fantezi, toplumsal yarılmanın gizlendiği bir tür imgesel senaryo olarak nitelendirilebilir (2011: 58). Zizek'in ifadesiyle "ideolojinin işlevi bize gerçeklikten kaçılacak bir nokta sunmak değil, toplumsal gerçekliğin kendisini travmatik, gerçek bir çekirdekten bir kaçış olarak sunmaktır" (2011: 61).

Melodramlarda mizansenin kullanımı karakterlere dair bilgi sunmaktadır (Rowe'den aktaran Akbulut, 2006: 75). Örneğin iyi karakterler daha temiz ve sade kıyafetlerle görülürken kötü karakterler özellikle femme fatale<sup>9</sup> cinsiyeti ön plana çıkartan ve aksuvarlı kıyafetlerle görülebilmektedir. Melodramların sıkça kullanılan mekânlarından biri olan ev, karakterin nasıl biri olduğuna, iyi ve kötü karakter ayrımının yapılmasına dair pek çok bilgiyi taşır ve söz konusu bilgileri izleyicisine kolayca sunar (Elmacı, 2013: 267). Zengin karakterlerin büyük, şık ve ferah evleri varken yoksul karakterler genelde kalabalık bir aileyle küçük ve eski bir evde yaşar. Karakterler genellikle eylemsizdir ve hikâyenin olay örgüsüyle karakterlerin çatışmaları gibi bilgiler karakterlerin konuşmalarıyla iletilmektedir (Rowe'den

---

<sup>9</sup> Fransızca'da ölümcül kadın anlamına gelen ve Film Noir türünün ikonografisinde yer alan, felakete yol açan kadın stereotipi. Bkz. (Hayward, 2012: 239-246).

aktaran Akbulut, 2006: 75). Aksiyon yerine karakterlerin hesaplaşmalarını ileten diyaloglar, izleyiciye düşünme süresi tanıyacak uzun bakışmalar karşımıza çıkmaktadır. Aydan Özsoy'a göre aile filmleri melodram türünün bütün türsel özelliklerine sahiptir ve bu nedenle aile melodramı ifadesi her iki türü de kapsayacak biçimde kullanılmaktadır. Aile melodramında aile korunması gereken bir kurum olarak temsil edilir, aile hangi sınıftan olursa olsun bir arada olmalıdır (Özsoy, 2004: 279). Aile kurmak ve ailenin üyelerini bir arada tutmak kadın ve erkek için en önemli görevdir.

#### 4. TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM GELENEĞİ

Türk sinemasında tiyatrocular dönemiyle sinemacılar dönemi arasında geçiş dönemi olarak görülen 1940'lı yıllarda Amerikan ve Mısır melodramlarının Türkiye'de gösterimi artmıştır. Söz konusu melodramlar, yerli filmler üzerinde büyük etki bırakmıştır. Bu filmlerin konuları yerleştirilip, kültürel değerlere uygun hale getirilerek filmler Türkçe'ye uyarlanmıştır. Çeviri sırasında seyirci beklentilerine uygun biçimde konuşmalara da müdahale edilmiştir.

1960'lı yıllarda modernleşme hız kazanırken Türk sineması da kültürel hayatın içinde yer almaya başlamıştır. Melodramatik anlatım tarzının sinemaya hâkim olmaya başladığı 1960'lı yıllar aynı zamanda Türkiye'de önemli toplumsal ve siyasal dönüşümlerin başladığı bir sürece tekabül etmektedir (Yüksel, 2011: 83). İktidara gelen Demokrat Parti yerel değerleri öne çıkarmış ve popülist bir çizgi izlemeye başlamış, kırdan kente göç artmış, sinema salonları yalnızca kentlerde değil, kasaba ve köylerde de yayılmıştır. Bu dinamikler, Yeşilçam'ın varoluş koşullarını oluşturarak sinemanın popülerleşmesini sağlamıştır.

1950'ler ve sonrasında kadın karakterleri merkezine alan, melodram öğelerinin çok sık kullanıldığı filmlerde ataerkil ideolojiyi yeniden üreten kalıplar kullanılmıştır. Nilgün Abisel Yeşilçam filmleri ve popüler filmler kadına ilişkin yaklaşımını şu şekilde özetlemektedir:

“Kadın karakterlerin başına gelenler -ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa, sabrının, fedakarlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük -duygusal- başarılar ve 'evlilik tacını' kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde ölerek cezalandırılması da mubahtır (Abisel, 2005: 137).”

Türk sinemasında egemen olan melodram türü, çok uzun yıllar izleyiciye aynı hikâyenin farklı versiyonlarını sunmuştur. *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) ve *Aşkların En Güzeli*'nde (Nejat Saydam, 1972) gördüğümüz üzere kavuşmaya çalışan

aşıklar vardır, onları engellemeye çalışan zengin ve kötü karakter araya girebilmektedir. *Gurbet Kuşları*'nda (Halit Refiğ 1964) kentli olmak yozlaştıran, bireyin mahvını getirerek aileyi dağıtan bir unsur olarak sunulmaktadır. *Karanlıkta Uyananlar*'da (Ertem Göreç 1965) batılı olmak yozlaşmış bir ahlaka sahip olmayla eşleştirilmektedir, büyük bir aile olarak mahalle hayatı yüceltilmektedir. *Saadet Güneşi*'nde (Nejat Saydam, 1970) olduğu gibi aşıklar kardeş çıkabilmektedir. Film, kahramanlar üzerinden ilerlerken izleyiciye kahramanın geçmişine dair bilgi verilmemekte ve kahramanlar iyi-kötü, zengin-yoksul vb. ikili karşıtlıklarla ele alınmaktadır.

Melodram türünde geçerli olan duyguların, tepkilerin ve hareketlerin aşırılıkları, Türk filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin *Vesikalı Yârim*'in (Lütfi Ömer Akad, 1968) son sahnesinde Halil'i babasının manav dükkanında gören ve Halil'in babasıyla göz göze gelen Sabiha Halil'den vazgeçmektedir. Melodramlarda kahramanların hissettiği duygular, çekilen acılar, yapılan fedakarlıklar ya da tesadüfler gerçekte mümkün olamayacak kadar aşırıdır (Suner, 2006:185). Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses gibi arabesk şarkıcıların oynadığı filmler tesadüf ögesini sıkça kullanmaktadır. *Boynu Bükük*'te (Temel Gürsu, 1980) Ferdi, sevdiği kadınla evlenmek için gün sayarken kötü kaderi peşini bırakmaz önce sevdiği kadını sonra işini kaybeder. *Bir Araya Gelemeyiz*'de (Orhan Aksoy, 1974) Orhan, kardeşinin katillerini öldürerek hapishaneye girmektedir, hapishanede yaptığı şarkıları çocukluk aşkı Füsün'a göndermekte ancak Füsün bunları kimin gönderdiğini bilmemektedir. Hapishaneden çıkınca çalışmak için İstanbul'a gelen Orhan, tesadüfen Füsün'la karşılaşmakta ancak ayrı kalmaktadırlar.

Türk sinemasında melodram geleneği, sıklıkla aşk ve aile öyküleri üzerine kurulmaktadır. Söz konusu tema; *Bizim Aile* (Engin Orbey, 1975), *Aile Şerefi* (Orhan Aksoy, 1976), *Canım Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Evcilik Oyunu* (Orhan Aksoy, 1975) gibi filmlerin isimlerinden de anlaşılmaktadır. Aşk ve aile ilişkilerine dair öyküler daima özel alanda sıkça zengin köşkerin nadirense yoksul evlerin içinde geçmektedir, her iki kesimin evinde de bahçe ve teras bulunmaktadır, yakınlarında rıhtım sokaklarındaysa Arnavut kaldırımı vardır (Suner,2006:219). Filmler çoğunlukla İstanbul'da geçmektedir. Asuman Suner'in belirttiği üzere klasik Yeşilçam melodramında İstanbul, aşınlaşmış, evcilleşmiş ve neredeyse bir iç mekân haline gelmiştir (Suner, 2006: 218). Kamusal alandaysa hapishane, karakol, deniz kenarı, parklar, gazinolar temel mekanlardır. Klasik anlatı yapısına da uygun olarak Türk sineması melodram geleneğinde erkek kahramanlar çoğunlukla kamusal alanda, kadın karakterlerse ev içinde gösterilmektedir. Kadın karakterler toplumsal mekânda yer aldıklarında yanlarında bir erkekle gösterilmektedirler.

Türk sinemasında melodram geleneği için “bedensel yeti kaybı”, öykünün temel hareket unsurlarından biridir, karakter hiçbir zaman o kayıpla yaşamaz, iyileşir ya da ölür (Suner, 2006: 199). Kaybedilen organ bir aşık tarafından tamamlanmakta, organ nakli gerçekleştirilmektedir ya da çaresi bulunamamaktadır. Bedensel yeti kaybı motifi anlatıda dile gelmeyenine ortaya çıkmasıdır (Suner, 2006: 199). *Kambur*'da (Metin Erksan, 1973) görüldüğü üzere itiraf edilemeyen acılar, sevgiler ve fedakarlıklar bedensel yeti kaybının ifadesi haline gelmektedir. Bedensel yeti kaybı beraberinde ayrılma, kavuşma gibi duygusal hareket ve durum değişikliğini getirmektedir.

##### 5. FEMİNİST FİLM KURAMINDA ÖDİPAL YÖRÜNGE

1960'lı yılların sonlarında feminizm sosyal bir hareket olarak öne çıkar böylece kadınların medyada hangi temsillerle gösterildiği incelenmeye başlanır (Bywater ve Sobchack, 1994: 63). İncelemelerin temelini kadınların temsil sistemiyle, toplumun kadına bakışının paralel olup olmadığı sorusu oluşturmaktadır. Ryan ve Kellner'in ifade ettiği gibi sinemada kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği oldukça önemli ve politik sorulardır (Ryan ve Kellner, 2010: 220). Sinemada kadın temsiline, yönetmenin ve yönetmenin içinde yaşadığı toplumun da kadına bakışını yansıttığı söylenebilir. Eril egemen bir yapıya sahip olan endüstrinin feminist harekete ilk tepkisi görmezden gelmek ve reddetmek olmuştur (Ryan ve Kellner, 2010: 218). Film endüstrisi, bünyesinde çalışan kadınların ve feministlerin eşit ücret, eşit çalışma hakkı gibi isteklerini reddetmiştir. Artan hak talepleri ve gelişen feminist hareket sayesinde ilerleme mümkün olmuştur. 1970'lerin başından bu yana film tartışmalarında, incelemesinde, toplumsal cinsiyet sunumu ve feminist kuram vazgeçilmez bir bakış açısı olarak benimsenmiştir (Hayward, 2012: 138). Film çalışmaları disiplinlerarası bir çalışma alanı haline geldiği için toplumsal cinsiyet kavramı ve feminist film eleştirisi de temel bir analiz yöntemi olarak benimsenmiştir.

Feminist film eleştirisinin temeli 1972 yılında yayınlanan ve Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer'in editörlüğünü yaptığı *Women and Film* dergisiyle atılmıştır (Nichols, 2008: 241). Dergi disiplinlerarası çalışmacılara, farklı perspektiften gelen yazarlara yer vermektedir ve bu durum, dergide yer alan çalışmaların çeşitlenmesini sağlamıştır:

“Derginin politik analizi biçimsel eleştiriyle harmanlama girişimi, yazar geçmişine sahip feminist yazarlar için fazlasıyla gayretli bir biçimde politik olmuş ve mekanik Marksist bakışa sahip olanlar için ise fazlasıyla biçimsel olmuşsa da, gerçekten feminist bir perspektiften yazılan her yazı ve kitap bu tahrik edici derginin öncü çalışmasına çok şey borçludur (Nichols, 2008: 241).”

Feminist film kuramı çalışmalarında, klasik anlatılarda kadınların toplum içerisindeki ikincil rollerini meşrulaştıran yaklaşımların pekiştirilmesi bir sorun olarak ele alınmaktadır. Filmler erkeklerin güçlü, bağımsız, sert olmaları gerektiğini ve kadınlarınsa kırılgan, güçsüz ve bağımlı olması gerektiğini söylemektedir (Ryan ve Lenos, 2012: 231). Böylece yerleşik toplumsal cinsiyet anlayışı yeniden inşa edilmektedir. Feminist film eleştirmenleri ve kuramcılar sinemadaki kadın imgelerinin, gerçek kadın imgeleri olmadığını, bu imgelerin erkeğin kadına yönelik bilinçaltındaki duygu, düşünce, arzu ve korkularının yansıması olduğunu, kadının ‘erkek için temsil ettiği şey’ olarak sunulmasına aracılık ettiğini belirtmektedirler (Özden, 2004: 194; Kaplan’dan aktaran Ekici, 2016: 324). Egemen sinema ataerkilli bilinçdışına göre kurulmuştur, anlatılar bilinçdışı dil ile paralellik oluşturacak biçimde eril dil ve söylem üzerine inşa edilmektedir.

Feminist kuram, psikanaliz ya da göstergebilim gibi farklı yöntemlerden yararlanır ancak temel olarak benimsediği tek bir görüş ya da yöntem yoktur. Annette Kuhn, farklı görüşler dizisinin mevcut olduğunu, tek bir sinema kuramının mevcut olmadığını belirtmektedir (Hayward, 2012: 137). Feminist harekette olduğu gibi feminist sinema kuramında da farklı dönemler, görüşler ve alt dallardan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla feminist kuram 1970’lerin başı, 1970’lerin ortalarından 1980’lerin başına kadar olan ve son olarak 1980’lerin ortasından bugüne dek süren üç ayrı tarihsel döneme ayrılmaktadır (Hayward, 2012: 137). Söz konusu dönemlerde filmler ele alınırken farklı bakış açıları merkeze alınmıştır.

İlk dönem çalışmalar, sinema kuramındaki tartışmayı sınıftan toplumsal cinsiyete doğru yönlendirmiştir eleştirmenler, kadın kimliğini, kadının görüntülenmesini ve kadın karakterlerin erkek karakterler arasında ilişkiyi güçlendiren bir değişim nesnesi olarak sunulmasını incelemişlerdir (Hayward, 2012: 138). İlk dönem feminist kuramda kadın karakterlerin sunumu dış görünüşünden mesleğine dek çeşitli dinamikler bağlamında toplumsal cinsiyet perspektifinden ele alınmıştır. Hayward bu döneme Hollywood yapımlarının dahil olduğunu ve özellikle eril bakışla kadın karakteri nesneleştiren ancak yönetmenleri auteur konumuna yükseltildiği için artık sorgulanamaz kılınan filmler üzerine farkındalık geliştirildiğini belirtmektedir (Hayward, 2012: 138). Örneğin kuramın başlangıç çalışmalarından olan Siew Hwa Beh’in Jean-Luc Godard’ın *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa Vie, 1963) hakkındaki yazısı, auteur yönetmenlerin çalışmalarını feminist kuramla eleştirmeye örnek oluşturmaktadır.

İkinci dönem feminist kuramı, Claire Johnston, Laura Mulvey ve Linda Myles gibi isimlerin öne çıktığı dönemdir. Bu dönemde Johnston’un *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* (Women’s Cinema as Counter-Cinema) makalesi kadınların sinemasının oluşturulması için ana akım sinema pratiklerinin, ideolojisinin anlaşılması gerektiğini ve sinemasal metnin işleyişinin göz ardı edilmemesi

gerektiğini vurgulamaktadır (Hayward, 2012: 141). Bu dönemde kadın temsilleri, toplumsal cinsiyetin yanı sıra sinemanın temel kavramlarından da yararlanılarak analiz edilmiştir. Kadın karakterin sunumu ve anlam inşasında görüntünün ikonografisi de analiz edilmelidir (Hayward, 2012: 141). İkinci dönemin öne çıkan diğer metni ise Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (Visual Pleasure and Narrative Cinema) yazısıdır. Bu yazıda konu edilen bakış kavramı 1970'lerden 1990'lı yılların ortalarına kadar birçok tartışmaya yol açmıştır, Mulvey'in sinemada kadın imgesinin nasıl inşa edildiğine dair görüşleri yol gösterici olmuştur (Ekici,2016:323). Mulvey'in çalışması göstergebilimin feminist film kuramındaki önemini öne çıkarmıştır. Mulvey, klasik anlatı yapısına sahip filmlerin fallus merkezli ataerkil yapıyı desteklediğini belirtir (aktaran Ekici, 2016: 324). Stam'e göre de sinema açık bir şekilde bakma zevki üzerine kurulmuştur ve başlangıcından itibaren birilerinin diğerlerini gizlice gözetleyebileceği bir yer olarak kurulmuştur (Stam, 2014: 178). Kaja Silverman, Mulvey'in kadın imgesine dair görüşlerine ek olarak anlatılarda kadın sesinin kullanımının da analiz konusu olması gerektiğini söylemektedir (aktaran Ekici, 2016: 324). Bu bağlamda, kadın karakterin sesinin hangi kamera ölçeğinde verildiği, anlatıcı olarak konumlanan dış sesin kadın karaktere mi erkek karaktere mi ait olduğu önemlidir.

1980'lerin ortası ve 2000'lerde devam eden üçüncü dönem ise ödipal yörünge, iktidar, iktidar ilişkilerini ele almıştır. Psikanalitik yaklaşımdan yola çıkılarak Ödipus kompleksi, ayna evresi, iğdiş edilme korkusu feminist film kuramına katkı sağlamıştır.

“Erkek kahramanın ödipal yolculuğu, Lacan'ın ayna evresi olarak tasvir ettiği dönemden sonra gelen, Freud'un ödipal dönem olarak adlandırdığı evrenin atlatılması ile ilgilidir. Lacan'ın ayna evresi kavrayışı, bir bebeğin aynada kendi varlığının ve bedensel bütünlüğünün farkına vardığı döneme tekabül edecek şekilde kurulmuştur. Bu evreyi imgesel düzeyden simgesel geçiş, yani konuşabilme gibi yeteneklerin kazanıldığı döneme gelinmesiyle beraber, ödipal evre takip eder. Ödipal yapıya göre birey bir bütünlük, tamamlanma arayışı içindedir. Annesiyle yeniden kurabileceği bir bütünleşme 'Babanın Yasası' tarafından yasaklanmıştır. Bu nedenle erkek çocuk, babanın yasasının dışına çıkmadan, yani hadım edilme korkusu doğrultusunda, annesi dışında fakat yine onun gibi bir kadınla arzuladığı bu tamamlanmışlığa ulaşmayı ister” (Vojkovic, 2009 ve McGowan, 2012'den akt. İzgi, 2018: 45)

Ödipus kompleksi bir yörünge olduğu kadar aynı zamanda bir yolculuk ve süreç olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç, erkek çocuğu için babanın otoritesini kabul ettiği zaman bitmektedir bu sayede erkek çocuğu baba ile özdeşleşirken anne nesneleştirilir ve ataerkil toplumsal düzenin temeli kurulmuş olur (Mulvey,1989;



Chaudhuri'den aktaran Ekici, 2016: 326). Ödipus kompleksi, sinemada ödipal yörünge olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatı sineması erkek karakterin izleyicinin perdedeki yansımaları olduğu fikri üzerine kuruludur ve filmlerin biçimsel özellikleri, anlatı yapısı da izleyicinin söz konusu özdeşleşme sürecini desteklemektedir (Yaşartürk, 2022: 29). İzleyici, erkek karakterle özdeşleşerek anlatı içerisinde aktif role sahip olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Klasik anlatı sinemasında kadın karakterse, erkek karakterin fantezilerinin kurulmasını sağlamakta, bu fantezilerin yansıtıldığı bir ayna görevi görmektedir. Pasif bir nesne konumunda olan kadın, hikâyeyi ilerletmek için değil, bakılmak ve haz nesnesi işlevi görmek için perdede yer almaktadır. İzleyici, erkek karakteri kendi yansımaları olarak kabul ettiğinde, erkek karakterin arzusuyla ve bakışıyla da özdeşleşmektedir. Hikâyeyi kuran ve taşıyan erkek karakterin arzusu, izleyicinin de arzusu haline gelmektedir. Vladimir Propp, dünyadaki bütün öykülerde aynı amaca hizmet eden yedi rol ve her öyküde ortaya çıkması mümkün olan otuz bir işlev ortaya koymuştur ve Propp'un bu şeması, Oedipus mitinin, batı anlatısına yön verdiğini göstermiştir (Yaşartürk, 2022: 30). Oedipus mitinde, önceden prensesle evlenen damada geçen kralın gücü, artık kraldan oğluna aktarılmaktadır. Güce hâkim olmak için prensesle evliliğe giden yol, kahraman için zorlu görev ya da gizem anlamına gelmektedir. Gücün kralın oğluna aktarılması, prensesi canavar *Sphinx*<sup>10</sup> rolüne indirgemektedir. Kahraman, Sphinx'i yani canavarı yenmeli ve kraliçe ile evlenme hakkı kazanmalıdır. Bilmece çözüldükten sonra Sphinx'in akıbeti önemsiz hale gelmektedir artık öyküde kadına gereksinim de yer de yoktur. De Lauretis'e göre anlatı yapılarına ödipal arzu yön vermektedir (De Lauretis'ten aktaran Yaşartürk, 2022: 30). Ödipal arzunun yön verdiği anlatılar, mevcut ideolojinin filmlerle aktarılmasını sağlamaktadır. Ana akım birçok film de ödipal yörüngeyi izlemektedir. Hayward'a (2006: 286) göre de ödipal yörünge, klasik Hollywood sinemasında erkek kahramanın izlediği bir yolun, bir krize dair ürettiği çözümün ya da sosyal uyuma yönelik bir hareketinde başarılı ya da başarısız bir şekilde tamamladığı bir

---

<sup>10</sup>“Thebes'lerin kralı Laius ve Jocasta'nın oğlu olan Oedipus, bir kâhin Laius'u henüz doğmamış bir bebeğin babasının katili olacağına dair uyardığı için bebekken terk edilir. Çocuk kurtarılır ve bir prens olarak yabancı bir sarayda büyür. Çıktığı yolculukta Kral Laius ile karşılaşır ve çıkan tartışmada onu öldürür. Thebes'e gelir, Sphinx tarafından verilen bilmeceyi çözer, Thebesliler onu kralları yapar ve Oedipus Jocasta ile evlenir. Barış ve onur hüküm sürer ve annesi olduğunu bilmediği Jocasta ona iki oğlan ve iki kız doğurur. Sonrasında birdenbire veba ortaya çıkar. Thebesliler, kâhinin bilgisine başvururlar. Gelinek noktada Sophocles trajedisi başlar. Ulak, kâhinden Laius'un katilinin ülkeden sürüldüğü zaman vebanın biteceğine ilişkin mesaj getirir. Oedipus kendini kör eder ve evini terk eder. Kehanet gerçekleşmiş olur” (akt.Ekici, 2016: 320 dipnot 2).

geleneğin tarifidir. Arzunun hedefinde olan kadın karakterler pasiftir, aşılacak bir engel ya da çözülecek bir bilmecedir, erkek karakterse engeli aşmakla bilmeceyi çözmekle yükümlü olduğu için aktiftir. Kadın karakter soru sormaz, arzusunu belirtmez, aksine kadın karakter hakkında erkek karakter tarafından soru sorulmaktadır. Erkek ve kadın karakter, biyoloji temelli ikili karşıtlıklar bağlamında sunulmaktadır ve bu karşıtlık güç ilişkisini, erkeğin gücünü inşa etmektedir. Ödipal yörünge, karakterlerin cinsiyet rolleri ve farklılıkları sayesinde erkek karakterin iktidarını ve konumunu belirlemektedir.

Hayward da klasik anlatı sinemasında hikâyenin, ödipal yörünge üzerinden erkeğin, erkekliğin yeniden üretilmesi olduğunu belirtmektedir (Hayward, 2012:71). Erkek egemenliği, filmler aracılığıyla pekiştirilmektedir. Sinema, ödipal arzuyu teşvik etmektedir ve olay örgüsünün çözümünü heteroseksüellik olarak sunmaktadır heteroseksüellik sinemanın ve ödipal arzunun en önemli öğesidir (Hayward, 2012: 71). Heteroseksüellik ailenin devamını sağlamaktadır bu nedenle ödipal arzu için vazgeçilmezdir. Son olarak eril ödipal süreçle ilgili olarak tartışılan ödipal yörünge, görece daha geç bir dönemde, dişil ödipal yörünge olarak da ele alınmaya başlanmıştır. Kadın karakterlerin anlatının merkezinde olduğu filmlerinde görülebilen bu yapı, annenin kız çocuğunun da ilk sevgi nesnesi olduğu görüşü üzerine kurulmakta ve sevgi nesnesinin babaya evrilme süreci üzerinde durulmaktadır (Hayward, 2012: 343). Dişil ödipal yörünge birçok feminist teorisyen tarafından Lacancı kuramın sevgi nesnesi değişimini bireyin “şeylerin toplumsal düzenine girmeye” zorlanması olarak açıklanmaktadır (Hayward, 2012: 343).

## 6. Film Analizleri

### 6.1 Beni Çok Sev Filminde Melodram Öğeleri ve Ödipal Yörünge

*Beni Çok Sev*, on dört yıldır yattığı hapisaneden bir günlük izin alarak gardiyan Sedat’la birlikte kızı Yonca’yı görmeye giden ve kızının intikamını almak için seri cinayet işleyen Musa’nın öyküsünü anlatmaktadır. Musa’nın kızı Yonca, babası hapisaneye girdikten sonra annesiyle büyümüş, annesi öldükten sonra ise alzheimer hastası olan babaannesinin yanına gitmek zorunda kalmıştır. Yonca, babaannesinin durumuna alışamamış ve babası Musa’nın yaşadığına, hapisanede olduğuna inanmamış, okula devam etmemiş, uyuşturucu kullanmaya ve Apo için uyuşturucu satmaya başlamıştır. Uyuşturucu sattığı bir gün Yonca kaçırılıp, tecavüze uğramıştır. Suçlu bilinmemektedir. Yonca’nın cansız bedeninin mahallenin ortasında arazide yattığını birçok insan görmüş ancak kimse müdahale etmemiştir. Nuriye, tahliyesine iki yıl kalan Musa’nın tekrar suç işlememesi için Yonca’nın öldürüldüğünü söylemez. Nuriye Yonca gibi davranması için kendisiyle aynı konfeksiyonda çalışan bir kadının kızı olan Leyla ile anlaşma yapar.

#### 6.1.1 Melodram Öğeleri

*Beni Çok Sev*’in anlatısı *Yol*’da (Şerif Gören,1981) bayram izniyle köyüne dönen beş mahkûmdan biri olan Seyit Ali’nin, karısı Zine’nin soğuktan donarak

ölmesine sebep olmasını bir hayli andırmaktadır. Sinema tarihimizdeki yerleşik melodram kalıbı güçlü biçimde tekrar edilmektedir.

*Beni Çok Sev* melodram türü özelliklerine uygun olarak keskin biçimde ayrılmış iyi ve kötü karakterler sunmaktadır. İyi karakterler Yonca'nın intikamını alan Musa, fedakâr, sadık âşık Nuriye ve Musa'nın Alzheimer hastası annesi Nebahat'tir. Filmde iyi karakterler acı çekmiştir ve karakterler, Akbulut'un (2008: 68) melodram türü için belirttiği gibi, kızının intikamını alan Musa dışında, kaderine boyun eğmiştir. Kötü karakterler ise uyuşturucu satıcısı Apo, Leyla'yı taciz eden ve kamusal alanda büyük bir özgüvenle pornografik içerikler izleyen kahve işletmecisi Haluk ve Musa'nın arkadaşı gibi onu ziyaret eden ancak Apo ile çalıştığı ortaya çıkan karakterdir. Melodramın tipik özelliklerinden biri sevgi ya da nefret gibi duygularındaki aşırılıktır (Brooks, 1995: 93). Musa, kızı Yonca'nın başına gelenleri öğrendikten sonra intikam için neredeyse mahalledeki bütün erkekleri öldürür, kötüler yenilmiştir. Yanı sıra gardiyan karakter Sedat, Musa'ya kendi silahını verdiği için işlenen cinayetlerden suçlu olmasına rağmen onu sorgulayan memurlar Sedat'la özdeşleşerek duygusal olarak ona hak vermektedirler.

Melodramlarda karakterler ve karakterlerin davranış biçimleri, aileyi ve toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirerek yeniden üretmektedir. *Beni Çok Sev*'de Musa, Yonca'nın annesiyle onu sevmediği halde kadın hamile kaldığı için evlenmiştir. Diğer yandan Yonca'nın annesinin adı, film boyunca dile getirilmemekte ve 'Yonca'nın annesi' olarak anılmaktadır. Karakter yalnızca anneliği üzerinden var olmaktadır. Toplumsal cinsiyet yargıları, kadını fedakâr eş, anne gibi roller içinde tanımlamaktadır. Nuriye ise Musa hapisanedeyken ona birçok mektup yazmış ancak yollamamıştır. Göndermediği mektuplarda Nuriye'nin gerçek duyguları, düşünceleri, hisleri vardır. Nuriye, kadın olduğu için özel alana/duygular alanına aittir ancak bunları dile getiremez, belli edemez. Musa'nın karşısında utangaç, sıkılgan ve heyecanlıdır. Musa ile evli olmasa bile yıllarca kimseyle de evlenmemiş, fedakâr bir kadın olarak onu beklemiştir. Leyla'nın da babası yoktur, annesi ise kızına iyi davranmaz. Leyla da Nuriye gibi erkek korumasına muhtaç olarak sunulur. Okul çıkışında kahvehaneyi işleten Haluk tarafından taciz edilir, Haluk, Leyla'yı gördüğünde ona, 'yavru güvercin' diye seslenir ve onu yanına çağırır. Leyla'dan neredeyse yirmi yaş büyük olan Haluk, ataerkil düzenin simgelerindedir. Yeşilçam filmlerinin 'ahlaksız kötü adam' tiplerini çağırıştırılmaktadır. Sedat'ın yurtdışında yaşayan ve ailesini ziyarete gelmeyen kızı ise iyi bir babanın ve ailenin kıymetini bilmeyen kötü evlattır. Dolayısıyla babalar, kızları ya da çevre tarafından mağdur edilmiştir. Yonca anlatının bilmececi ve gizem unsurudur, sadece bir sahnede anneannesi Nebahat'in elindeki çerçevede yüzünü kısa bir süre görmek mümkün olurken aksi biçimde bir arsanın ortasında yer alan cesedi, gerek genel plan gerekse drone çekimlerle, kanlı

uzuvlarına yapılan ayrıntılı çekimlerle uzun süre boyunca gösterilmektedir. Söz konusu görsel strateji melodram türü gereği izleyicinin suçun nedenlerini düşünmemesine, aşırı duygu yüklenmesine ve sonuç olarak baş karakterin işleyeceği cinayetlerin meşrulaştırılmasına hizmet etmektedir.

Melodramda rastlantı ve olayların çıkış sebebinin kader olarak sunulması çaresizlik hissi yaratılır. Musa'nın Alzheimer hastası olan annesi Nebahat iki saatlik anlatının ortasında bir sahnede, bir anda oğlunu tanıyarak 'emanetini koruyamadım' der. Musa rastlantı sonucunda gerçekleri öğrenir. Karakterlerin yaşadıkları mahalle uyuşturucu kullanımı ve ticaretinin yaygın olduğu, sokakta yatan insanların, şiddetin ve tecavüzün sıradan günlük olaylar haline geldiği çıksız bir suç evreni olarak tasvir edilmektedir. Filmin bu atmosfere bulduğu çözüm ise hâlihazırda 'kader mahkumu' olan bir karakterin yani Musa'nın seri katil olmasıdır. Musa bir vijjalinte<sup>11</sup> olarak resmedilmektedir. Leyla ve Nuriye, aile reisi olarak tasvir edilen Sedat tarafından korunma altına alınır aile yeniden tahsis edilir.

Kadın karakterlerden Nuriye ve Yonca tecavüze uğramıştır. Leyla da aynı çikışsızlığa mahkûmdur ancak Musa'nın kendisini feda etmesi sayesinde hayatı değişir. Musa, Leyla'yı kurtarmıştır. Musa'nın fedakârlığı, Suner'in (2006: 185) belirttiği gibi gerçekte mümkün olamayacak kadar aşırıdır. Nuriye, Leyla ve Sedat'ın hikâyeleri mutlu bir sonla biter. Sedat, kızıyla yaşayamadığı baba-kız ilişkisini ve gururunu Leyla ile yaşar. Leyla, Sedat ve karısının yanında okumuş, hukuk fakültesinden mezun olmuştur. Leyla, Musa'yı babası olarak anarken Sedat da onun için artık 'Sedat Baba'dır. Nuriye ise Yonca'ya olmasa da Leyla'ya sahip çıkmıştır. Ailenin kutsallığı ve yeniden kurulması melodramın özelliklerinden biridir. Filmin son sahnesinde Sedat'ın aile reisi konumunda oturduğu yemek masasında Nuriye, Leyla, Sedat ve karısı mutlu bir aile tablosu oluşturmaktadır. Olay örgüsünde izleyiciye sunulan bilgilerle bağdaşmayan söz konusu kapanış, fantezi niteliklerine sahiptir.

### 6.1.2 Ödipal Yörünge

Filme ödipal yörünge Musa'nın yörüngesidir. Olay örgüsünde Musa'nın iki yolculuğu vardır. İlk yolculuğu, yıllardır hiç görmemiş olduğu kızıyla tanışmak için gardiyan Sedat'ın gözetiminde çıktığı yolculuktur. İkinci yolculuğunu ise kızı Yonca'ya dair gerçekleri öğrenme süreci ve sonrasında intikam alması oluşturur. Filmin tüm kadın karakterleri Leyla, Nuriye ve Musa'nın annesi Nebahat, Musa'nın

---

<sup>11</sup> Vijjalantizm, sivil yurttaşlar aracılığıyla tek taraflı olarak gerçekleşen, bireyin kendi adaletini devletten özerk biçimde sağlama eğilimi olduğu düşüncesine dayanan bir şiddet veya baskı eylemidir (Can, 2021: 135). Günümüzde kültür endüstrisinin en popüler özneleri olan süper kahramanlar aslında birer vijjalantidirlere ve kahramanlar mitik bir kurguyla, iyi yurttaşlar olarak suçluları cezalandırır ve asayışı sağlar (Can, 2021: 131).

çözmesi gereken bilmece ve gizem unsuru olarak konumlanırlar. Musa, eve gittiğinde Leyla'yı öz kızı Yonca zanneder. Leyla ise, Musa'ya soğuk davranır. Bu soğukluk kahraman açısından gizem unsurudur. Bu gizem unsurunu aydınlatan Nebahat olacaktır. Film, Musa'nın senelerdir görmediği kızıyla tanıştığını zannetmesi, tanıştığı genç kızın öz kızı Yonca olmadığını anlaması, Yonca'nın ölümüne neden olan ve göz yuman, mahallede karşısına çıkan her erkeği öldürmesi üzerinedir. Ödipal yörüngeyi takip edip tamamlayan Musa'dır.

## **6.2 Babamın Kemani Filminde Melodram Öğeleri ve Ödipal Yörünge**

Mehmet Mahir ve abisi Ali Rıza yoksul bir çocukluk geçirmişler yanı sıra üvey baba şiddeti görmüşlerdir. Ali Rıza, biriktirdiği parayla tek bilet alıp kardeşini İtalya'ya giden bir gemiye bindirir. Ancak Mehmet Mahir abisinin tek bilet alabildiğini bilmemektedir, abisinin onu terk ettiğini zannederek seneler boyunca Ali Rıza ile ilişki kurmamıştır. Mehmet Mahir ünlü bir keman virtüözü olmuşken Ali Rıza meyhanelerde ve sokakta müzik yapmaktadır. Ali Rıza'nın eşi, kızları Özlem'i dünyaya getirirken ölmüştür, Ali Rıza da ölmek üzere olan yoksul bir müzisyendir. Ali Rıza, Özlem'in gazete sayfaları üzerine kurduğu kahvaltı sofrasında rastlantı sonucu Mehmet Mahir ve karısı Suna'nın yurtdışından konser vermek için İstanbul'a geldiğini görerek onunla konuşmaya gider. Kızını evlat edinmesini ister. Film Mehmet Mahir'in yeğeni Özlem'le gönülsüz biçimde başlayan ilişkisinin dönüşmesini anlatmaktadır.

### **6.2.1 Melodram Öğeleri**

*Babamın Kemani*'nda melodram türü özelliklerine uygun olarak iyi ve kötü karakterler vardır. Ölümcül bir hastalığı olmasına rağmen son anına kadar kızının yanında olan ve kızına bu hastalığı hissettirmeyen baba Ali Rıza ve onun çalgıcı arkadaşları, Özlem iyi karakterlerdir. Özlem'i almaya gelen sosyal hizmetler görevlisi İnci ise kötü karakterdir. Mehmet Mahir'in eşi Suna, eş ve anne olmayı içselleştirememiş, mesleki kariyer hırsına sahip, şımarık bir kadın olarak sunulmaktadır.

Aile ve toplumsal cinsiyet temsilleri, melodram türünün önemli kodlarından. Bu bağlamda Mehmet Mahir ve Ali Rıza kardeşlerin karşıtlıkları sıkça vurgulamaktadır. Mehmet Mahir sinema tarihimizdeki kalıplara uygun biçimde modern, zengin, kurallara bağlı ve rasyonelken Ali Rıza, geleneksel, yoksul ve duygusaldır. Mehmet Mahir başarılı ve ünlüdür ancak katı kurallardan oluşan dünyasında yalnızdır. Ali Rıza ise konser salonu ile tezat biçimde kalabalık ve neşeli yerlerde çalışır, onu hiç yalnız bırakmayan arkadaşlarından oluşan bir ailesi vardır. Yoksul ama mutlu mitinin pekiştirildiğini görürüz. Altı yaşında bir kız çocuğu olan Özlem oyun oynamak ve okula gitmek yerine sabahları babasına ve yanında yaşamaya başladıktan sonra da amcasına kahvaltı hazırlar. Bu temsil çocuğun

gelecekteki kadınlık rolünü çağrıştırıp ve onaylamaktadır. Diğer yandan bir çocuğun bakım yani ebeveyn rolü üstlenmesi Kemalettin Tuğcu romanlarında, Ayşecik, Ömercik, Sezercik ve Yumurcak filmlerinde karşımıza çıkmıştır. Nurdan Gürbilek'e göre acı çeken yetim çocuk kahramanlar erken yaşta vesayet üstlenir, büyükleri avutup aileyi yeniden biraraya getirirken Tuğcu romanlarında iki şey yüceltilir acıya tahammül ve çocukluk (2012, 40). Örnek olarak sıralanan filmler çocuklara olduğu kadar büyüklere de hitap eder. Çünkü "bu filmlerin çoğunda kötülüklerle dolu büyük şehrin ortasında öksüz veya yetim kalmış ya da her an öksüz veya yetim kalma tehdidi altında olan çocuk erken yaşta hak etmediği bir acıyla" savaşmak zorunda kalmaktadır (Gürbilek, 2012, 41). Tuğcu romanlarında olduğu üzere Ayşecik, Ömercik filmleri de çocuğun mutluluğu ile sonlanmaktadır.<sup>12</sup> Gürbilek'e göre "Ebeveynlerin kurtarılmaya muhtaç, çocuğunsuz kurtarıcı olarak görüldüğü Yeşilçam filmlerinde küçük yaşta yuvanın bekçiliğini üstlenmiş kahraman çocukla özdeşleşirken aslında kendi çocuk kalmışlığımıza ağlarız (...) bu filmler aslında büyüklerin kendi kötü yazgılarını ailevi olduğu kadar toplumsal da olan kendi iktidarsızlıklarını kısacası kendi çocuk bırakılmışlıklarını sevme çabasının ifadesidir" (Gürbilek, 2012: 41). Mehmet Mahir'in çocukluğunda yaşadığı eve Özlem'le gittiği ve çocukluk travmalarını anlatarak ağladığı sahnede gördüğümüz üzere, Mehmet Mahir çocuk bırakılmış bir karakterdir. İzleyiciden onunla özdeşleşmesi istenmektedir.

Mehmet Mahir'in "Suna içinde o kadar büyük bir boşluk var ki onu neyle dolduracağını şaşırдың, müzisyen olabilmenin hayaliyle ezilmiş, bir büyükelçinin şımarık kızı hayata tutunmak için sarıldığın geçici bir heves o da, tıpkı bu piyano gibi (...) Hevesini aldıktan sonra ne olacak çocuğun bir köşede tozlanmasını mı seyredeceğiz?" sözleriyle eleştirdiği Suna, hayata dair motivasyonu olmayan, kendisini eşyle rekabet halinde hisseden, aile olmanın sorumluluklarını yerine getiremeyen şımarık bir eş olarak sunulmaktadır. Mehmet Mahir'in, Suna'yı kendisi ile sahneye çıkmaya yüreklendirmesi, kadının ancak erkek tarafından yüreklendirilirse ve izin verirse harekete geçebileceğini göstermektedir. Suna sahnede, Mehmet Mahir ve Özlem'in gerisinde onları destekleyen pozisyonda yer alır. Konser girişinde Mehmet Mahir ve konuk keman sanatçısının büyük boy resimleri yer alır, Suna ise görünmezdir. Simone de Beauvoir'ın (de Beauvoir, 2021: 154) belirttiği erkek, Mehmet Mahir ve konuk keman sanatçısı, toplumsal alanda özerkliğe sahiptir ve üretici olarak görülür ancak kadın, Suna, onların arasında görünmeyen emeğiyle yeniden üreticilik rolüne mahkûm edilmiştir. Prova sahnesinde Mehmet Mahir, arkasında piyano çalan eşine bakarak 'eser tamamlandı'

---

<sup>12</sup> Bu konuda bkz. Düzcü, B. (2017)., Emre, K.B (2007)., Emre, O. (2016).

der. Kadının ikincil konumda yer almayı kabul etmesiyle ve eşinin kariyerine destek vermesiyle ailede huzurun ve mutluluğun sağlanacağı gösterilmektedir.

Rastlantı ve kader melodram türü özellikleri olarak *Babamın Kemanı* filminde önemli rol oynamaktadır. Olayların aktarılmasında neden-sonuç ilişkisinin kullanılmaması melodramın özelliklerinden biridir. Ali Rıza'nın hastalığı, hastalığın sebepleri ya da tedavisi gösterilmemektedir. Ali Rıza'nın adı verilmeyen hastalığı, onun kaderi olarak sunulmuştur. Mehmet Mahir'in ise İtalya'da, nasıl eğitim aldığı, nerede kaldığı, İtalya'da neler yaşadığı ve nasıl keman virtüözü olduğu hakkında bilgi verilmektedir. Böylece başarı ve zenginliğin şansa, kaderle ilişkisi kurulmakta, başarı ve zenginlik soyut kavramlara dönüştürülerek mitleştirilmektedir.

Mehmet Mahir ve Suna'nın konser gününde Özlem gıda zehirlenmesi yaşar ve sosyal hizmetler onu alır. Kariyer hırslının aile olmanın önüne geçmesi bir nevi cezalandırılmış olur. Özlem, konser günü sosyal hizmetler yurdundan kaçır, Mehmet Mahir'in onu bulmasıyla konsere dahil olur. Konser bitince Mehmet Mahir ve Özlem sahnede sarılır ardından Galata Kulesi önünde keman çalarak dans eder. Mehmet Mahir'in vasiliğini kaybetmiş olmasına ve Özlem'in yurttan kaçmış olmasına rağmen anlatı iki karakterin fantezi evrenine ait ve melodramatik anlatıya uygun olarak mutlu bir sonla bitmektedir.

### 6.2.2 Ödipal Yörünge

Ödipal yörünge Mehmet Mahir'in yörüngesidir. Mehmet Mahir duygularıyla, öfkesiyle yüzleştiği bir yolculuğa çıkmaktadır. Aile olma fikriyle barışır, baba ve eş olmayı kabul eder, empati yapmayı öğrenir, ölen abisini affeder. Mehmet Mahir ve Özlem arasında duygusal bağ kurulur. Mehmet Mahir, karısı Suna'ya kariyerine devam etmesi için destek olur. Mehmet Mahir filmin başında rasyonel, duygusuz ve narsist bir karakterken, dönüşüm geçirerek önceliklerini değiştirir, baba rolünü üstlenir. Bu süreçte Suna da eşiyile rekabet etmek yerinde onun gerisinde durarak ona destek olması gerektiğini, anne ve eş olmayı öğrenerek, kabul ederek kendi yörüngesini tamamlamaktadır.

### 6.3 Cici Filminde Melodram Öğeleri ve Ödipal Yörünge

*Cici* Almanya'da çalışıp ülkeye dönmüş Bekir, kendisinden hayli küçük genç eşi Havva, çocukları Yusuf, Kadir, Salih ve çiftliklerinde çalışan Cemil'i 1989 yılından günümüze dek takip etmektedir. Olay örgüsü, Bekir'in ölümünün ardından otuz yıllık bir zamansal atlamadan sonra günümüze bağlanır. Filmde karakterler anneleri Havva'nın babaları Bekir'i öldürmesiyle yüzleşir böylece ailenin bir suç üzerine kurulu olduğu öne çıkmaktadır. *Cici*'nin melodramatik yapısı köy kent, yoksul zengin karşıtlığı üzerinden kendisini gösterirken olay örgüsündeki otuz yıllık zamansal atlama karakterlerin değişiminin soyut temellere oturmasına neden olur. *Cici* aile birliğinin tekrar sağlanmaması, genç karakter torun Naz dışında hiçbir

karakterin ödipal yörüngesini tamamlayamayışıyla örneklem olarak ele alınan diğer iki anlatıdan farklı bir yapıya sahiptir.

### 6.3.1 Melodram Öğeleri

*Cici* melodramın iyi ve kötü karakter karşıtlığına sahip değildir. Ailenin otoriter babası Bekir, karısı Havva ve oğlu Kadir'in bakış açısından kötüdür. Bekir, Kadir kamerayı eline almak istediğinde ona kızar, Kadir yanlarında çalışan Cemil'i ıslattığı için Bekir ceza olarak onu bahçede hortumla ıslatarak soğukta bekletir. Ancak küçük oğul Yusuf, babasının ölümünden sonra onu kötü anmamakta, büyük kızları Saliha ise babasını sevmektedir. Havva, çocukları için fedakâr, dayanıklı anne olmasının yanında hikâyesi eksiktir, anlatımın gizem unsurudur. Bekir'le nasıl evlendiği, ilişkilerinde neden Bekir'i reddetmeye başladığı belirsiz bırakılmıştır. Hemşire olmaya dair içinde uhde kalmış olan Havva evin içinde kendi çocukları üstünde dahi söz hakkına sahip değildir. Nihayetinde Kadir'i dışarıda bıraktığı için öfkelenildiği kocasını öldürmüş ve bunu ömrü boyunca gizlemiştir. Saf iyi karakter, ailenin himayesindeki öksüz çoban Cemil'dir. Cemil suskundur, fazla konuşmaz. Ancak görüldüğü hemen her sahnede İbrahim Tatlıses'in *Ayağında Kundura*<sup>13</sup> şarkısını söylemektedir. Cemil, aile Ankara'ya gittikten sonra köyde kalmış, mezar bekleliği yapmıştır. Cemil'in Saliha'ya duyduğu aşkı, onu görmek için Ankara'ya, okulunun karşına gitmesi, o gün Saliha'ya bakarak sigara içtikten sonra sigarayı bırakması, Anadolu ağzıyla konuşması Cemil'i melodramın yoksul ve iyi stereotipi haline getirir. Bekir'in ailesi zengin ama mutsuzdur, özlerini yitirmişlerdir.

1980'lerde başlayan hikâyede televizyon izleme önemli bir yere sahiptir. Bekir, ailenin reisi ve iktidar figürüdür. Televizyon, bütün ailenin hayatında olduğu gibi Bekir'in iktidar alanlarından biridir. Köy evinde ve eril bir otoriteyle yaşayan ailenin kamusal dünyayla temas noktası olan televizyonu büyük bir koltukta tek başına izleme hakkına sahip olan yalnızca Bekir'dir. Bu durum, özel ve kamusal alanı birbirine bağlayan yetkinin babada olduğunu gösterir. Bu yetki alanı ataerki düzenin kurulmasında babanın önemli bir rol oynadığını yansıtmaktadır.

Bekir hastalandığında Saliha, Kadir ve Yusuf televizyonu izlemek için Bekir'in oturduğu koltuğa oturabilirler. Saliha, ancak babası kasabaya gittiğinde teypten dilediği müziği dinleyip dans edebilir. Çalan şarkı arabesk şarkıcısı

<sup>13</sup> “Ayağında Kundura, İbrahim Tatlıses'i şöhrete kavuşturan türkü ve şarkıcının ‘Urfa'da Oxford vardı da biz mi okumadık?’ isyanı ile birlikte düşünüldüğünde bir tür cisimleşmiş mahrumiyet hâlidir” (Albayrak: 2022). İbrahim Tatlıses, Türkiye’de 80’ler ve 90’larda köyden kente göçmüş ancak kent hayatına alışamamış alt sınıfın kentte nüfusunun arttığı dönemlerde şöhret olmuştur. Cemil’de Bekir ve ailesi gibi köylüdür ancak çobandır. Cemil’in sürekli Ayağında Kundura türküsünü söylemesi, tarlası ve arabası olan Bekir ve ailesinin, ailesi dâhil olmak üzere hiçbir şeyi olmayan çoban Cemil ile aralarındaki yıllar geçse de kapanmayan farkı işaret eder.



Bergen'in 1986'da çıkarttığı *Acıların Kadını* şarkısıdır ve Saliha'nın yaşayacaklarına dair bilgi verme işlevi görmektedir. Saliha ve Cemil'in aşklarının bitmesinin sebebi 'siz artık kardeşsiniz' diyerek kural koyan Bekir'dir. Buna rağmen Saliha'nın öfkesi Bekir öldükten sonra Ankara'ya taşınma kararı veren Havva'ya yönelir. Ömrü boyunca annesini affetmemesi ana akım sinemada anne ve kız çocuğunun birbirine düşman olmasına dayanan temsili pekiştirir (Yaşartürk, 2019). Havva'nın *Acıların Kadını* şarkısında dans eden Saliha'ya 'Ne acı çektin sanki' demesi kadınların kaderinin anneden kızına aktarıldığını ima etmektedir. Havva, Bekir'le birlikte olmak istemediğinde Bekir 'Senin ağzını burnunu kırmak vardı ya... Sen benim insaniyetime dua et' yanıtını verir ve eş olarak görevini yerine getirmediği için Havva'yı odaya kilitleyip çıkar. Eşinden ayrılmış, çocukluk aşkı içinde uhde kalmış Saliha da tıpkı annesi gibi mutsuz bir kadındır.

Melodram türünde neden-sonuç ilişkisinin kullanılmaması, rastlantıya yer verilmesi *Cici*'nin olay örgüsündeki otuz yıllık zamansal atlamada karşımıza çıkar. Bekir'in ölümüyle ailenin Ankara'ya taşınması ve Ankara'da nasıl bir hayat yaşadıkları belirsiz bırakılmaktadır. Öykü, adeta ailenin köyden çıktığı anda kentli olduğunu göstermektedir. Özellikle Saliha ve Kadir de görülen burjuva olma halinin nedenleri, değişimleri gösterilmemiştir. Yeşilçam filmlerinde köyden kente giderek bir anda sınıf atlayan karakterleri çağrıştırmaktadırlar. Ailenin tüm fertleriyle Cemil arasındaki karşıtlık dikkat çekicidir. Saliha, Kadir ve Yusuf meslek sahibi olmuştur Cemil ise onların bıraktığı yerde mezar bekçisidir. Mezar bekçisi olmak Cemil'in beklemeyle geçen hayatının metaforudur. Cemil'in Kadir'in çekimlerinde yer alması ve tekrar hayatlarına girmesi de rastlantı sonucudur. Oyuncu bulunamadığı için Kadir, Cemil'le karşılaştığında ondan kendini oynamasını rica etmiştir. Aynı rastlantı, Saliha ve Cemil'i de yıllar sonra karşılaştırmış ve yüzleşmeleriyle sonuçlanmıştır. *Cici*'de bütün aile, Kadir'in hali hazırda bildiği gerçeği Naz'la birlikte izledikleri kayıt sayesinde öğrenir. Geçmişle ve gerçeklerle yüzleşen ailede aile birliği yeniden tahsis edilmemekte ve suçun ağırlığı ile baş başa kalınmaktadır.

### 6.3.2 Ödipal Yörünge

*Cici*'de ödipal yörüngesini tamamlayan tek karakter Naz'dır. Havva hemşire olmak istemişse de bu isteğini gerçekleştirememiştir. *Beni Çok Sev*'de Nebahat'te olduğu gibi gizem unsuru ve çözülmesi gereken bilmece Havva'dır. *Cici*, despot baba Bekir'den intikam almak, hesaplaşmak ve nihayetinde kendi travmasını sağaltmak için film çeken Kadir'in acılarından bahsetmektedir. *Cici*, Kadir'in ödipal yörüngesini takip etmekte olsa da bu yörünge Kadir filmini bitiremediği için tamamlanmaz. Kadir ailenin öyküsünde geçmiş ve şimdi arasında bağlantı kuran, mutsuz karakterdir. Yıllar sonra hem ailenin hem de Saliha ve Cemil'in bir araya gelmesi bu sayede gerçekleşir. Anneleri Havva'nın babaları Bekir'i öldürdüğünü yine Kadir'in sette Naz'a verdiği el kamerasıyla ortaya çıkar. Naz anneannesini

çekmiştir. “Kadın karakterin aktif araştıran bakışının kadının aynı anda kurbanlaştırılmasıyla mümkün olduğu” göz önüne alındığında Naz’ın anneannesini çekmesi, dayısının arşivini araştırarak gördüklerini ve duyduklarını birleştirmesi önemlidir (Yaşartürk, 2022: 60). Naz, çektiği görüntülerin peşini bırakmamış, içeriğini tam olarak hatırlamasa da gizemin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Naz, klasik anlatı sinemasında alışık olmadığımız biçimde “aktif, sorgulayan, merak eden bakışa sahip olan” bir kadın karakterdir (Yaşartürk, 2022: 79). Ailedeki gizemi çözdüğü için ödipal yörüngesini tamamlar.

**Tablo 1:** *Beni Çok Sev*, *Babamın Kemanı* ve *Cici* Filmlerinde Melodram Öğeleri

Melodram Öğeleri	<i>Beni Çok Sev</i>	<i>Babamın Kemanı</i>	<i>Cici</i>
<b>Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesi</b>	Yonca’nın annesi, Nuriye, Leyla ve Sedat geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedirler.	Ali Rıza, Mehmet Mahir, Özlem, Suna geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedirler.	Geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri pekiştirilmemektedir. Naz, aktif, sorgulayan, merak eden bakışa sahip olan bir kadın karakterdir
<b>İyi/kötü karakter karşıtlığı</b>	İyi karakterler: Musa, Nuriye ve Nebahat Kötü karakterler: Apo, Haluk ve Musa’nın isimsiz arkadaşıdır.	İyi karakterler: Ali Rıza ve çalgıcı arkadaşları, Özlem Kötü karakter: sosyal hizmetler görevlisi İnci’dir.	Cemil saf iyi karakterdir ancak diğer karakterler kötü değildir
<b>Aşırı duygu</b>	Musa’nın cinayetleri ile izleyicinin özdeşleşmesi aşırı duygu öğesidir.	Ali Rıza’nın hastalığı ve ölümü	Kadir ve babası Bekir’in ilişkisinde, Havva’nın Bekir’in başında vicdan azabı çekmesinde, Saliha ve Cemil’in otuz yıl sonra karşılaşmalarında aşırı duygu öğesi yer almaktadır
<b>Rastlantı ve kader unsurları</b>	Alzheimer hastası olan Nebahat’in bir anda konuşması.	Ali Rıza’nın adı verilmeyen hastalığı, onun kaderi olarak sunulmuştur.	Cemil’in Kadir’in çekimlerinde yer alması ve tekrar hayatlarına girmesi rastlantı sonucudur. Saliha ve Cemil rastlantı sonucu karşılaşır.
<b>Neden-sonuç ilişkisine başvurulmaması</b>	Sedat’ın işten atılmasına rağmen Nuriye ve Leyla’yı ailesine dâhil etmesi. Leyla’nın üniversite bitirmesi.	Ali Rıza’nın hastalığı, hastalığın sebepleri tedavisi gösterilmemektedir. Mehmet Mahir’in İtalya’da nasıl eğitim aldığı ve keman virtüözü olduğu hakkında	Bekir’in ölümüyle ailenin Ankara’ya taşınması ve Ankara’da nasıl bir hayat yaşadıkları belirsiz bırakılmaktadır. Anlatıda otuz yıllık zamansal atlama yer almaktadır.

		bilgi verilmemektedir Mehmet Mahir'in vasiligini kaybetmiş olmasına ve Özlem'in yurttan kaçmış olmasına rağmen anlatı iki karakterin mutluluk sahnesiyle bitmektedir	
<b>Mutlu son</b>	Dört karakterin Sedat'ın masasında aile yemeği yemesi.	Mehmet Mahir ve Özlem'in dans etmesi.	Mutlu son yer almamaktadır.
<b>Gizem unsuru olarak kadın karakter</b>	Nebahat ve Leyla gizem unsuru karakterlerdir.	Gizem unsuru kadın karakter yer almamaktadır.	Havva gizem unsuru karakterdir.
<b>Karakterin ödipal yürüncesini tamamlaması</b>	Musa ödipal yürüncesini tamamlayan karakterdir.	Mehmet Mahir ve Suna ödipal yürüncesini tamamlayan karakterlerdir.	Naz Havva'nın gizemini çözerek ödipal yürüncesini tamamlamaktadır. Kadir filmi bitiremez

## 7. SONUÇ

Netflix, 2016 yılında Türkiye pazarına girdikten sonra ilk orijinal yerli yapımları 2019 yılında ve orijinal yerli filmleri 2020 yılında yayınlamaya başlamıştır. Çalışmanın tamamlandığı 2023 yılı Haziran ayında platformda yirmi üç adet orijinal yerli film bulunmaktadır. Çeşitli ülkelerde alt yazı seçenekleriyle de erişime açık olan bu filmler, klasik anlatı yapısına sahip olan ana-akım sinema tarzını benimsemektedir. Klasik anlatı yapısında kahraman, bir yolculuğa çıkar. Yol boyunca ona yardım eden bilgiler, önüne engel koyan eşik bekçileri, şekil değiştiriciler gibi arketiplerle karşılaşan karakter bütün engelleri aşar ve yolculuğunu tamamlar. Feminist film kuramı bağlamında, kahramanın bu yolculuğunu hemen hemen her filmde erkek karakter gerçekleştirir ve klasik anlatı sinemasına ödipal yürüncesinin anlatısı demek mümkündür. Ödipal yürünge, egemen patriyarkal kültürün kadınlara bakış açısıyla ilişkilidir. Kadın karakter duygu dünyası ile eşleştirilen özel alanda yer alır ve çeşitlilikleri, farklılıkları olmayan belli stereotiplere sıkıştırılır. Melodram türü filmler ise bu uyuşmaları sıklıkla kullanır. Kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin inşa ettiği, oldukça önemli ve politik sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ataerkil ideolojide kadına ayrılan duygular alanı, abartılmış duygusallık ve ev içi alan melodram türünün özelliklerindedir. Melodramın merkezinde sevgiye, aşka dayalı bireysel arzu, toplumsal yasaklar, aile, birey ve toplum ilişkisinin çatışmalı yapısı vardır. Melodramların kadın merkezli öykülerinde bile öyküyü kararlarıyla ve motivasyonu ile yönlendiren erkek karakterdir. Aile kurmak, aileyi bir arada tutmak karakterlerin ve dolayısıyla anlatının en önemli amacıdır.

Feminist eleştiride aile, kadının ücretsiz emeğiyle ayakta duran patriyarkal bir yapıdır. Aile, cinsel ilişkileri ve çocuk doğumunu düzenler, sistemleştirir. *Beni Çok Sev* ve *Babamın Kemani* filmlerinin sonunda aile yeniden kurulmaktadır. *Beni Çok Sev*'de Leyla, Nuriye, Sedat ve eşi bir arada yemek masasında görülmektedir. Aile, aralarında kan bağı olmayan insanlar tarafından, seri katil bir karakter ve onun işlediği cinayetler sayesinde yeniden kurulmaktadır. *Babamın Kemani*'nda da Özlem yurttan kaçtığı için sonrasında ne olacağı bilinmese de film sonunda seyirciye bir fantezi sunarak, ailenin yeniden kurulduğunu ima etmektedir. Yalnızca *Cici* aile birliğini yeniden kurmanın mümkün olmadığını göstermektedir. Bekir'in yerine gelen bir baba figürü yoktur ve Havva, Bekir'in ölümüne neden olmuştur. Aile anneleri Havva'nın bambaşka bir insan olduğuyla, bu gerçeğin ağırlığı ile yüzleşmektedir.

Klasik anlatı yapısına sahip filmlerde kadın, karşılıksız ev emeğiyle yükümlüken, erkek kamusal alanda yer alır, özerk ve tam bir bireydir, üretici olarak görülmektedir. Erkeğin varoluşu emeğiyle ilişkilendirilir, kadın ise yeniden üretim rolüne mahkûm edilmektedir. Kadınlar üç filmde de ev içi/özel alanda temsil edilmektedir. Yalnızca *Babamın Kemani*'nda Suna kendisine ait bir kariyer planından vaz geçip, Mehmet Mahir'in arkasında onun başarısını tamamlayan bir unsur olarak yer almayı kabul ettiğinde kamusal alanda yerini almaktadır.

İncelenen filmlerde kadın karakterler, erkek karakterin kızı, sevgilisi, eşi ya da yeğenidir. Bu sayede toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilmektedir. Ödipal yörüngede kadınlar, Sphinx'e uygun olarak, birer bilmece ve gizem unsuru olarak konumlanmaktadır. *Beni Çok Sev*'de tüm kadınlar bir gizem unsuru olarak yer almaktadır. Musa için Yonca'nın hayatı ve ölümü, Leyla'nın gerçekten kızı olup olmadığı, annesi Nebahat'ın davranışları çözülmesi gereken gizem unsurlarıdır. Leyla'nın Yonca olmadığını anlaması, mahallede Yonca'nın ölümüne neden olduğunu düşündüğü karşısına çıkan herkesi öldürmesi, Musa'nın ödipal yörüngesidir. *Babamın Kemani*'nda olay örgüsü bir kız çocuğunun hikayesiyle başlar ancak ödipal yörünge Mehmet Mahir'in öncelik sıralamasını değiştirmesi ve baba rolünü üstlenmesi üzerine kurulmuştur. Suna'nın ödipal yörüngesini tamamlaması ise eşi Mehmet Mahir'in arkasında kalmayı öğrenerek ona destek olmasıyla mümkün olmaktadır. *Beni Çok Sev* ve *Babamın Kemani* filmlerinde ödipal yörünge erkek karakterin yörüngesidir. Ancak *Cici* filminde, diğer filmlerden farklı olarak ödipal yörünge kadın karakterin yörüngesidir. Naz, merak eden, sorgulayan

bir karakterdir. Anlatının gizem unsuru olan anneanesi Havva'nın gizemini çözmektedir. Filmin baş karakteri olan Kadir ise anlatı başında çıktığı yolculuğu tamamlayamamaktadır.

*Beni Çok Sev*, *Babamın Kemani* ve *Cici*'de melodram türünün uyuşmalarından biri olan karşıtlıklara sıkça başvurulmaktadır. *Beni Çok Sev*'de Musa'nın iyi niyeti ve fedakarlığına karşıt biçimde mahallesindeki herkes suçla iç içe yaşayan kötü insanlardır. Sedat'ın kızı kendisine sunulan olanakların kıymetini bilmeyen 'hayırsız, kötü' evlattır, hiçbir olanağa sahip olmayan Leyla ölürken, Yonca kurtarılmakta ve kendisine sunulanların karşılığını vermektedir. *Babamın Kemani*'nda Ali Rıza ve Mehmet Mahir kardeşlerin fakir, mutlu, duygusal, zengin, mutsuz rasyonel karşıtlığı sınıfsal aidiyetlerin üstünü örtmektedir. *Cici* filminde köyden ayrılan Saliha, Kadir ve Yusuf kentli kimliğine sahip olmuşken, Cemil köyde kalmıştır. *Cici*'de köy kent karşıtlığı özellikle Saliha ve Cemil üzerinden sunulmuştur. Kentli olmak özünü kaybetmek ve mutsuz olmakla ilişkilendirilirken köylü olmak Cemil'de olduğu gibi iyi niyetli olmak ve özünü korumakla ilişkilendirilmiştir. *Babamın Kemani*'nda Mehmet Mahir İtalya'ya gittiği için ve *Cici*'de aile köyden ayrıldığı için sınıf atlamıştır. Sınıf atlama, iki filmde de Yeşilçam'da görüldüğü gibi kendinden menkul soyut bir olgu haline gelmiştir.

Çalışmada incelenen *Beni Çok Sev* (Mehmet Ada Öztekin, 2021), *Babamın Kemani* (Andaç Haznedaroğlu, 2022) ve *Cici* (Berkun Oya, 2022) adlı Netflix Orijinal yerli yapım filmlerde kadın karakter ev içi alana aittir, toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıp yargıları yeniden üretilmektedir. *Cici* dışında iki filmde de hikâye erkek kahramanı merkezine almaktadır ve erkek kahramanın ödipal yörüngesini tamamladığı görülmektedir. Bu bağlamda filmler aracılığıyla mevcut ataerkil düzen ve ideoloji yeniden üretilmektedir. Sonuç olarak Netflix Orijinal Türk filmlerinin Yeşilçam melodramlarından uzaklaşmadığı, benzer kalıpları kullandığı görülmektedir.

#### **Etik Beyan**

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

#### **Etik Kurul Onayı**

Araştırmanın etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğu beyan edilmiştir.

#### **Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı**

Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

#### **Yazarlık Katkı Beyanı**

Çalışmada yazarların katkı oranı birinci yazar için %50, ikinci yazar için %50'dir.

**KAYNAKÇA**

- Abisel, N.(2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Aguiar, L., Waldfogel, J. (2018). “Netflix: Global Hegemon Or Facilitator Of Frictionless Digital Trade?”. *Journal Of Cultural Economics*, 42(3), 419-445.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akyol, O. (2012). *Gelişen Televizyon Yayın Teknolojileri ve Etkileşimli Yayıncılık Uygulamaları*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Amazon Prime, <https://www.primevideo.com.tr> (ET:23.03.2023).
- Albayrak, H.A. (2022). “Cici' ya da Necefli Maşrapadan Kana Kana Acı”. <https://www.gazeteduvar.com.tr/cici-ya-da-necefli-masrapadan-kana-kana-aci-haber-1587748> (ET:07.03.2023).
- Arslan, U. T. (2009). “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”. *Kültür ve İletişim*, 12(1), (23), 9-38.
- Beauvior, S. (2012). *İkinci Cinsiyet, Cilt 2: Yaşanmış Deneyim*. (G. Acar Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berktaş, F. Vd. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Birincioğlu, Y. D. & Baloğlu, U. (2021). “Bir Kültürel Tüketim Pratiği Olarak Netflix Dizileri”, *Alanya Akademik Bakış*, 5(2), 547-570.
- BluTv, <https://destek.blutv.com/hc/tr/sections/115000514005-blutv-hakk%C4%B1nda> (ET:23.03.2023).
- Brooks, P. (1995). “The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama And The Mode Of Excess”. New Haven, CN: Yale University Press.
- Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bywater, T., Sobchack, T. (1994). “Feminist Film Eleştirileri”. (E. Biryıldız, Çev.). *Marmara İletişim Dergisi*, 8(8), 63-66.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Can, C., (2021). “Vijilantizm: Bir Şiddet veya Baskı Türünün Kavramsal Analizi”. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 129-140.
- Davidoff, L. (2012). *Ev İşinin Rasyonelleşmesi. Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*. (Ze. Ateşer ve S. Somuncuoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Disney Plus, <https://www.disney.com.tr/> (ET:23.03.2023).
- Düzcan, B. (2017) “Gecikmiş Çocukluk ve Modernleşme: Çocukluğun Yeşilçam Sinemasındaki Serüveni”. *Sosyologca*, 7(13-14): 381-389.
- Elmacı, T. (2013). “Kader ve Masumiyet Filmleri Bağlamında Melodram Türünün Yeniden Üretimi”. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, 5(2), 261-277.
- Ekici, A. (2016). “Popüler Film Anlatısı ve Gizemin Taşıyıcısı Kadın”. *Moment Dergi*, 3(2), 319-338.
- Emre, K.B (2007). *Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir

Emre, O. (2016) "Ebeveynleştirmenin Çocukların Gelişim Sürecine Etkisi" *İnönü Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 5(2): 29-34.

Exxen, <https://yardim-exxen.ortusdesk.com/exxen-nedir/> (ET:23.03.2023).

Gain, <https://www.gain.tv/sikca-sorulan-sorular> (ET:23.03.2023).

Gledhill, C. (2017). "Tür Ve Toplumsal Cinsiyet: Pembe Dizi Örneği". (İ. Dündar, Çev.) içinde S. Hall (Ed.), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (441-506). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Greimas, A.J., (1970). *Sémantique Structurale*. Du Sens.

Gürbilek, N.,(2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay, Çev.). İstanbul: Es Yayınları.

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Haznedaroğlu, A (Yönetmen). (2022). *Babamın Kemanı* [Film]. Netflix.

İzgi, E. (2018). *Erken Dönem Roman Polanski Sinemasında Ödipal Üçgen*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.

Kalsın, B. (2018). *Yeni Medya Sözlüğü "Terimler&Kavramlar"*. Ankara: Gece Akademisi.

Kırık, A. M. (2010). *Etkileşimli Televizyon*. İstanbul: Anahtar Kitapları.

Kocagür, S. C. (2022). "Türkiye'deki Dijital Platformlar ve Değişen İçerik Biçimi: Tek Sezonluk Diziler". *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (20), 70-91.

Krippendorff, K. (2018). *Content Analysis: An Introduction To Its Methodology*. New York: SAGE Publication.

Kuhn, A. (2019), "Kadınlara Yönelik Türler: Melodram ve Pembe Dizi". A. Doğan Topçu, Çev.) içinde S. Büker, G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (359-374). İstanbul: İthaki Yayınları.

Küçük Kurt, D. F., Gürata, A. (Ed.), (2004). *Sinemada Türler Ve Anlatı*. Ankara: Vadi Yayınları.

Medin, B., Kaymak, A. (2022). *Sinema ve Dijital Platformlar, Dijital Dönüşümün Film İzleme Kültürü, Film Üretme Biçimi ve Film Seyretme Mekanları Üzerindeki Etkisi*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Mulvey, L. (2019), "Görsel Haz Ve Anlatı Sineması". (N. Abisel, Çev.) Büker, S., Topçu, G. (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (201-218). İstanbul: İthaki.

Neale, S. (1986). "Melodrama And Tears". *Screen*, 27(6), 6-23.

Netflix, <https://about.netflix.com/tr> (ET:23.03.2023).

Nichols, B.(2008). "Sinema ve Feminizm". (E. Yılmaz, Çev.) içinde B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Der.). *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar -I*. (241-242). Ankara: Nirengi Yayınları.

Oakley, A. (1985). *Sex, Gender And Society*. England: Gower Publishing Company Limited.

Oya, B. (Yönetmen). (2022). *Cici* [Film]. Netflix.

Özden Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar Ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- Özsoy, A. (2004). "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi". içinde D. Küçük Kurt, A.F. Gürata, (Ed.). *Sinemada Türler ve Anlatı*. (277-300). Ankara: Vadi Yayınları.
- Öztekin, M. A (Yönetmen). (2021). *Beni Çok Sev* [Film]. Netflix.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçim Bilimi*. (M. Rifat., S. Rifat, Çev.). İstanbul: B/F/S.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik Ve Anlatı*. (E., S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Sarı, Ü., Türker, H. (2021). "Dijital Platform Kullanıcılarının İzleme Alışkanlıklarına Yönelik Bir Araştırma: Netflix Örneği". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 59-80.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, (S. Salman., Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Singer, Ben (2001). *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Walby, S. (2020). *Patriarka Kuramı*. (H. Osmanağaoğlu, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yaman, M. (2013) *Ataerkil Kapitalist Tahakküm Altında Kadın Emeği, Kadın Bedeni*. İstanbul: SAV Yayınları.
- Yaşartürk, G. (2019). "Son Dönem Hollywood Sinemasında Anne Temsilleri". *Fe Dergi*, 11(2), 1-13.
- Yaşartürk, G. (2022) *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Nika Yayınları.
- Yüksel, H. (2022). "Dijitalleşme Bağlamında Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü: Disney Plus Platformu", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2) s.523-538.
- Yüksel, S. E. (2011). *Türk sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.