

### 34- Yeşilçam kodlarını kullanarak Yeşilçam geleneğini eleştiren “Yeşilçam dizisi”

Şenay TANRIVERMİŞ<sup>1</sup>

**APA:** Tanrıvermiş, Ş. (2021). Yeşilçam kodlarını kullanarak Yeşilçam geleneğini eleştiren “Yeşilçam dizisi”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (25), 555-563. DOI: 10.29000/rumelide.1032439.

#### Öz

Günümüz Türkiye sinemasında Yeşilçam kodlarını kullanarak gişe rekorları kıran filmlerin yönetmeni olarak ün yapan Çağan Irmak, Yeşilçam adlı televizyon dizisiyle bir kez daha ustalıkla Yeşilçam mirasını özenle kullanmakla kalmamış, Yeşilçam’ın kendi karanlık tarihiyle yüzleşen ve öz eleştirisini yine Yeşilçam metotlarıyla yapan bir işe imzasını atmıştır. Böylece biçimde Yeşilçam öğeleriyle masalsı ve halkın seyir pratiğine tanıdık, içerikte ise gerçekçi ve dürüst bir yapımla Yeşilçam’ı adeta Yeşilçam dizisiyle yüzleştirmiş ve bir üst seviyeye taşımıştır. Yeşilçam öyküleme geleneği haline gelen melodramlar, Yeşilçam dizisinde de birebir kullanılmış ancak toplumsal cinsiyetin baskın ve ezici tavrı, içerikte eleştirel bir gözle tasvir edilmiştir. Bununla da kalmayıp Yeşilçam sinemasının azınlıkları ya görmezden gelen ya da sadece alaya alarak metne dâhil eden tavrı yerine, 6-7 Eylül olayları toplum vicdanında nasıl karşılık bul/m/uyor sorusuna da cevap aramıştır. Dolayısıyla merkezde tam da yeşilçamvari bir aşk hikâyesi ile ülkenin kendi sinema tarihini eleştirel bir gözle ve self-refleksif bir metotla anlattığından Yeşilçam dizisi, hem Yeşilçam sinemasına saygı duruşu niteliği taşır hem de kendi yakın tarihi üzerinden yüzleşme, hesaplaşma ve başka bir perspektiften yeniden tanışma imkânı sağlar. Bu makalede, Yeşilçam dizisinde kullanılan Yeşilçam anlatı öğeleri ve bu öğelerin yardımıyla toplumsal cinsiyet egemenliği eleştirisinde farklı kadınlık ve annelik örneklerinin nasıl kullanıldığını araştırmak amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Kadın temsili, erkek egemen toplum, kadınlık, eşitsizlik, Yeşilçam

#### “Yeşilçam series” criticizing the Yeşilçam tradition using Yeşilçam codes

#### Abstract

Çağan Irmak, who became famous as the director of blockbuster movies using Yeşilçam codes in contemporary Turkish cinema, has once again masterfully used Yeşilçam's heritage with his television series Yeşilçam, but also has put his signature to a work that confronts Yeşilçam's own dark history and makes its self-criticism with Yeşilçam methods. Thus, with its elements of Yeşilçam, it is fairy-tale like and familiar to the viewing practice of the people, and with a realistic and honest production in content, it has almost brought Yeşilçam to the next level with the Yeşilçam series. The melodramas, which have become the tradition of Yeşilçam storytelling, are also used in the Yeşilçam series, but the dominant and overwhelming attitude of gender is critically depicted in the content. Not only that, but instead of the attitude of Yeşilçam cinema that either ignores minorities or just makes fun of them, they also sought an answer to the question of how the events of September 6-7 do not find a response in the public conscience. Therefore, Yeşilçam series not only serves as a tribute to Yeşilçam cinema, but also provides the opportunity to confront, reckon with and meet again from

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü (İstanbul, Türkiye), senayt@windowslive.com, ORCID ID: 0000-0003-1311-9767 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 15.10.2021-kabul tarihi: 20.12.2021; DOI: 10.29000/rumelide.1032439]

another perspective, as it tells the history of the country's own cinema with a critical eye and a self-reflexive method, with a love story just like Yeşilçam in the center. In this article, it is aimed to investigate the narrative elements of Yeşilçam used in the Yeşilçam series and how different examples of femininity and motherhood are used in the criticism of gender dominance with the help of these elements.

**Keywords:** Representation of women, male dominant society, femininity, inequality, Yeşilçam

## Giriş

Yeşilçam sinemasında önemli bir yer tutan melodram türü ve tür olarak kullanılsa bile kullanılan melodramatik öğeler Türk sinemasını şimdiye kadar büyük ölçüde yapılandırmıştır ve melodram türü uzun yıllar boyunca etkisi görülen bir tür haline gelmiştir. Melodram türü toplumun ahlaki değerlerini ve toplumun ideolojik yapısını belirlemede önemli bir rol oynar. Yeşilçam sinemasının arka planda yaşananlarının anlatısına yeni bir soluk getiren ve Çağan Irmak'a ait ve içinde melodramatik öğeler barındıran "Yeşilçam" adlı dizi de, toplumsal cinsiyetin kadınlar üzerinde yarattığı etkiyi ve ataerkinin baskıcı ve ezici tavrını kadın figürünü farklı kalıplarda işleyerek gözler önüne sermiştir. Çağan Irmak, bu bağlamda Türk sinemasında görmeye alışık olduğumuz melodram türünün dışına çıkıp, dizinin türünü değiştirmeden belgesel etkileriyle ve belgeselci öğelerle harmanlayıp konuyu izleyicinin gözünde büyütmeden, belgeselci öğeleri kullanırken bir yandan da salt öğretici amaç gütmeyip konuyu esnetip yumuşatarak izleyiciye bazı düşünceleri fark ettirmeden yansıtıp izleyiciyi ürkütmeden vererek eleştiriye açmıştır. Dizide melodramın bilindik çizgilerinden çıkılmaz, bazı edimsel belgesel teknikleri kullanılarak dengeli bir melodram türü yaratılır. Öte yandan, melodram türüne müziğin önemi tartışılmayacağı gibi dizide de müzikal öğeler büyük bir yer kaplar ve Yeşilçam deneyimi seyirciye müziğin işlevselliğini kullanarak müzik aracılığıyla da yaşatılır.

Yeşilçam sinemasında büyük önem arz eden melodram türünde ailede ve toplumun ideolojik yapısında mutluluğun kaynağı aile ve birlik ve bütün olmak şeklinde algılanırken bu dizi, ana karakterlerin asıl tutkusunun sinema olduğunu ve bunun mutluluğun kaynağı olduğunu yansıtarak aslında aile bütünlüğü dışındaki bazı kavramların da Yeşilçam dünyasındaki insanların mutluluk kaynağı olabileceği ihtimaline değinmiştir. Ana karakterlerin en büyük arzusu film yapmak ya da bu alanda önemli çalışmalara imza atmak olduğu düşünülürse, bu anlamda Çağan Irmak bize bu yapıtında aile ve birey ilişkisini işlemek adına kullandığı melodram türü dışında aile idealinin farklı şekillerde ve farklı seçimlerle mümkün olabileceğini ve kadınların da bu anlamda farklı ideallere sahip olsa bile başarılı figürler haline gelebileceğini göstermiştir. İdeal aile yapısının desteklenmediğini dizide iki örnek anne modeli olarak görülen öncelikle başat karakter olan Semih'in annesi Belkıs Hanım ve onun yeni sevgili adayı olan Tülin karakterinin annesi Advıye Hanımın ataerkil toplum ve melodramın arzuladığı kadın modeline uygun olmadığından anlaşılır. Üstelik bu Yeşilçam geleneğinden ve melodram türünün betimlediği tek amacı evlilik ve mutlu bir yuva olan kadın tipinden farklı olarak gördüğümüz annelerin çocukları tarafından sevilen ve sayılan, toplum tarafından saygı gören ve çocuklarını tanımlamada herhangi bir olumsuz etki yaratmayan bireyler olduğunu görülür. Hatta Belkıs Hanım, melodram türünün tanımladığı, evine ve ailesine bağlı, tek eşli ve amacı mutlu bir evlilik olan kadın tipinin tam tersi olarak resmedilmiş ve buna rağmen halinden memnun ve güç odağı haline gelebilmiş bir kadındır. Aynı zamanda dizide kadınların tek bir bireye bağlı olup onunla ve çocuklarıyla en ideal hayatı yaşayabileceğini düşündüğünde sahip olacağı masumiyet kavramı da Belkıs Hanım ve Advıye Hanım ile farklı şekillerde betimlenmiş ve bu karakterlerin de ideal kadın figürünün dışına çıkarak ataerkil Yeşilçam geçmişini sarstığı işlenmiştir.

Yeşilçam’ın ve yine Türk sinemasında bulunan melodram etkilerinin dışına çıkan bir diğer karakter de Semih’in eski eşi ve Yeşilçam dünyasında yine dişliliğini kullanarak bunu kariyerinin basamaklarını tırmanmakta bir araç olarak gören Mine karakteridir. Mine karakteri toplumda ve iş dünyasında bir yer edinmek için çabalamak için açıkça cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen, oyunculuk ve sinema konusunda diğer karakterler gibi tutkulu ve güçlü bir karakterdir. Mine karakteri bunu toplumda saygın bir yer edinmek için ve ezilmemek adına bunu bir taktik olarak kullanır. Mine, bedenini sinema tutkusunun peşinden gitmek adına kullanır ancak bunu ona toplum prestij edinebilmesi adına ataerkil sistemin gerektiği de dizide açıkça verilir. Mine karakteri mücadelecidir çünkü ona bir özgürlük alanı tanımayan ataerkil toplumla mücadele eder.

### Yeşilçam dizisindeki yeşilçam öğeleri ve melodram kullanımı

Yeşilçam dizisi, "Bir film yaparım, hastalar iyileşir, mevsim değişir" diyen, dizinin ana karakteri, sinema âşığı Semih Ateş’in odağında, sinema sanatına ve Yeşilçam’ın yakın tarihine saygı duruşuyla yüzleşmeyi aynı anda işlerken; gerçekçi bir bakışla melodrama belgeselci öğeler nakşeder. Yeşilçam’ın kadını ve azınlıkları ötekileştiren yüzü, yine Yeşilçam usulü bir yumuşaklık, esneklik ve sempati yaratacak bir tür olan melodram türüyle gerçekleştirilerek eleştirisi mümkün kılınır.

Yönetmen Çağan Irmak, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve azınlıkların yaşadığı yakın karanlık tarihi, seyirciyi çok ürkütmeden, tanıdığı ve çok sevdiği melodram üslubuyla sunmuş ve melodram türüne farklı, derin bir damar kazandırmıştır. Çağan Irmak “Yeşilçam” dizisinden önceki filmlerinde de, bu dizide olduğu gibi popüler bir tür olan melodram öğeleri, başat karakterin hayatı üzerinde kurgulayarak hem sinema dünyasına yeni bir dil açmış hem de seyircinin kalbini kazanmıştır. Beliz Güçbilmez’in açıkladığı melodram metinlerin yapısındaki devrimci ve/ya toplumcu öğeler, filmlerinin pek çoğu gişe rekorları kıran Irmak’ın metinlerinde çelişmeden, dengede verilir. Güçbilmez’in belirttiği üzere “devrimci ya da toplumcu eğilimler, melodramlarda belli bir oranda temsil olanağı bulur (Güçbilmez, 2002:14). Ne var ki Orhan Ünsel’in (Ünsel, 2003-2004:26-27) belirttiği üzere dönemin sosyoekonomik şartları, Yeşilçam’ı belirlenmiş konu ve biçime sıkıştırmıştır: Sistemin dışına çıkarak farklı konulara yönelen veya üretim ilişkileri sistem dışından kaynaklanan filmlerin, geçerli tek gösterim/dağıtım sistemi içinde yer alması mümkün değildir. O günlerde video veya televizyon gibi sinema salonlarından başka bir gösterim imkânı olmadığından, bağımsız ya da bağlantısız bir sinema yapılması olanaksızdır. Dolayısıyla melodramın çelişkiden beslenen içeriğine her ne kadar toplumcu ve/ya devrimci eğilimler sızdırılsa da, genel hatları piyasa gösterim koşullarına göre belirlenmiştir.

Dizide canlandırılan 1955-1960 yılları, araştırmacı yazar Ayça’nın da özetlediği üzere “Kültürel anlamda tutucu, gelenekçi ve kapalıdır. Yeşilçam, esasen bu seyirciler için oluşturulan bir sinemadır” (Ayça, 2003-2004:23). Bugün seyircinin kültürel açıdan kalıp yargıların yanlışlarını itiraf etmeye ne kadar açık olup olmadığı bir başka çalışmanın konusu olsa da; Yeşilçam’ın iç yüzünü, Yeşilçam kodlarını farklı şekilde kullanarak içeriği değiştirmeyi başaran dizinin, 2021 yılında ücretli bir uygulama olan **BluTV** adlı bir medya sağlayıcısı için üretilmiş olması gözden kaçırılmamalıdır. Frankfurt Okulu’nun kitle kültürü eleştirisi ışığında, etnosantrik bireylerin genel kültür ortamının bir ürünü olduğunu ifade eden Adorno, kültür ortamının standarthği sonucunda bireylerin düşünce dünyasının da standartlaştığını belirtmektedir (Adorno, 2003:114). Adorno’dan hareketle Yeşilçam sinemasının bir tür belgesel itirafnamesi olan Yeşilçam dizisinin alternatif özel bir medya kanalında yer bulması, bireylerin standartlaşmasını ispatlarken, kitlelerin halen gelenekçi ve kapalı olduğu gerçeğini de itiraf eder. Belki de yönetmenin doğrudan belgesel türünü seçmeyerek melodram içerisinde kalması, seyirciyi karanlık tarihle yüzleştirmeye çağırırken ürkütmemek istemesinden kaynaklanır. Her filmin belgesel nitelikler

taşıdığı iddia eden Bill Nichols, belgeseli beş kategoride inceler: Açıklayıcı belgesel, gözlemsel belgesel, interaktif belgesel, refleksif belgesel ve edimsel belgesel (Rotha, 2000:163). Irmak, melodram öğelerin satır aralarına edimsel belgesel teknikleriyle bilinenin içine bilinmeyen ya da dile getiril/e/meyen tarihi yerleştirir ki bu edimsel belgesel türüyle çatışma yaratmaz. Çünkü edimsel belgesel, kurmaca yapılar benzer. Edimsel belgesellerde, stilize edilmiş çekimler, canlandırmalar veya müzikler yer alabilir (Buckland, 2010:179). Sözü edilen stilize çekimler, masalsı canlandırmalar ve güçlü müzikler, Irmak sinemasının başat öğelerindedir ve yönetmen bu öğeleri melodramlara özgü dramatik yapının en kolay ve etkili işlediği aşk, ölüm, ihanet ve ayrılık temaları üzerinden aktarır. Örneğin 6-7 Eylül olaylarında yaşanan kıyım ve toplumsal ayrışmanın fitilini ateşleyen dinamikler ve bunun sokaktaki etkisi, tamamen belgeselci bir perspektifle Semih karakteri aracılığıyla verilir; böylece başat kahramanın gözünden açılan pencereyle özdeşleşme mümkün kılınır. Seyirci, Semih’in sinemayla varoluş öyküsünü izlerken kaybettiği büyük aşkı, yeni filizlenen olası aşkı, sinema yapımcıları arasındaki politik tabanlı entrika dolu mücadeleyi, buna bağlı gelişen cinayetleri ve değişen dengeleri de görür. Dahası iç kanatan bir yetimlik hikâyesiyle Semih’in azınlık mensubu bir kimsesiz olduğu bilgisi adeta saklanır gibi, sessizce verilir. Linda Williams, melodramın içerdiği abartılı, yüksek dozda “pathos” (acıma duygusu uyandıran özellik) ve aksiyon ile seyircinin ilgisini çektiğini ve motivasyonlarını manipüle etme kabiliyetine sahip olduğunu ifade etmiştir (Williams, 1998: 51). Williams’ın söylemindeki acıma duygusu uyandıran özellikler ve ardı kesilmeyen aksiyon akışı, Semih’le özdeşleşmeyi ve seyircinin motivasyonunu diğer melodramatik öğelerin de yardımıyla yönetmenin amaçladığı şekilde kullanmasını sağlamıştır.

İçinde müziğin de yer aldığı dramatik birçok unsurun (ölüm, ihanet, aşk acısı vb.) kullanıldığı melodram türü, Türk Sinemasında önemli yer tutar. Melodram kelimesi etimolojik kökeni itibariyle Antik Yunancada şarkı veya melodi anlamındaki “melos” ile tiyatro oyunu ya da hareket anlamlarını taşıyan “drama” ifadelerinden türetilmiştir (Gledhill, 1987:19). Yeşilçam filmlerinin kalabalık kitleleri birleştirici özelliğini çözümlerken müziğin kullanımına dikkat etmek faydalı olacaktır. Yıllarca farklı sosyoekonomik sınıflar arasındaki çelişki; ulusalcı birlik anlayışının romantik aşk anlatılarıyla iç içe örülmesiyle elde edilmiştir ve bu durum, her filmde anılan müzik öğesiyle birleştirilerek pekiştirilmiştir. Yeşilçam dizisi de Yeşilçam sinemasının müzik geleneğine benzer şarkı seçimleri ile seyirciye nostaljik bir tatmin sağlamakla kalmaz, müziğin anlam üreten işlevselliğini de kullanır. Müzik, metnin amacına ulaşmasında temel katkılar sağlar; ilgi çekme ve eğlendirme, yapı ve süreklilik, akılda kalıcılık, hedef kitleye erişme ve otorite kurulması, başlıca işlevlerdir (Alpagut, 2004:34-35). Dizide bölüm giriş ve kapanışlarında jenerik müziği olarak Yeşilçam film müziklerinin ve dönem şarkılarının kullanılması, hatta oyuncuların koreografi gerektiren danslarıyla biten bölümler; Yeşilçam geleneğindeki erkek iktidarı eleştirirken mesajı yumuşatmaya ve azınlıkların tabi olduğu eşitlikçi muameleyi hissetmemize, azınlıklarla özdeşleşmemize kapı aralar. Dolayısıyla seyircide yakın tarihin sevilen sinemasına dair bilgiler tetiklenir ve zaten dönem dizisi olması itibariyle kullanılan kostüm, renk, doku, atmosfer ve mekânlar, müziğin gücüyle tamamlanır. Bayır’a göre, film müziği, görevini yapamadığı takdirde seyircide yanlış bir bilinçaltı oluşturabilmektedir (Bayır, 2007). Yeşilçam dizisinde ise seyirci tanıdığı, sevdiği ve özlediği müziklerle, kendi tarihiyle yüzleşmeye sessizce çağırılır. Dizi, müziğin işlevlerini mükemmelen yerine getirirken ve dönemin ataerkil yapısını itiraf ederken ölçülüdür. Mesaja sempati duyacağı, seyircinin ezberindeki melodiler seçerek, seyirciyi pek fazla irkiltmeden hikâyeye yakınlaştırır. Müziğin beste ve sözleri, tanıdık mekânlar ve kostümler eşliğinde verildiğinden, izlenen görüntüler de aynı ölçüde tanıdık, güvenilir ve özdeşleşmeye yakın bir etki bırakır. Ne var ki iyi ve kötü, biz ve ötekiler kavramlarını sorgulayan hareket ve söylem içinde, farklı bir Yeşilçam ifşa edilir. Denilebilir ki Yeşilçam’ı ifşa etmek için yöntemin yine Yeşilçam teknikleri ve öğeleri olması, yüzleşmeyi ve öz eleştiriye kolaylaştırdığı kadar güçlendirmiştir.

## Yeşilçam dizisinde aile miti ve farklı annelik örnekleri

Melodramların abartılı ve çelişkili masalsi dili, sinemacılara pek çok imkânsız bir araya getirme imkânı tanır. Yeşilçam dizisi, Yeşilçam söylemine uymayan hatta çoğu noktada tezat oluşturan söylemini, Yeşilçam usulü işleyişle mümkün kılar. Irmak, melodramların genellikle gerçeği karikatürleştiren dilinden faydalanır. Tanıdık müzik, kostüm, mekân ve konuşma üslubuyla Yeşilçam kendi kodlarından koparılıp köklerini, ilişkiler ağını, beslendiği ve zehirlendiği kaynakları ifşa eder. Egemen Yeşilçam’ın gösterdiklerine paralel sakladıkları ve engelledikleri, Irmak’ın gözünden harmanlanınca, cinsiyetçi ve ötekileştiren üretim pratikleri, otoritenin döngüsünden kurtulur. Belli bir dünya görüşünde diretilmesi de diretilen ve dayatılan Yeşilçam ideolojisi açığa çıkar. Ne var ki, Şentürk özellikle Türk melodramlarının bize belirli bir dünya görüşünü değil, hangi dünyaya inanırsa inansın, kazanan daima iyi gibi görünse de itici gücün mutlaka kötülük olduğunu, dünyalar arası şizofren bir durum sunduğunu iddia eder (Şentürk, 2014:103):

Bu şizofren durum öylesine baskındır ki, Türk melodramı, geçmişin değerlerine özlem duyulurken de, modernleşme ve Batıcılık düşüncesini savunurken de, anlatımını entrika mantığı üzerinden geliştirmekte ve esasen geçmişe de, modernliğe de ters düşen sansasyondan, felaketten, cürümden, ahlaksızlıktan, erdemsizlikten, suistimalden beslenmektedir.

Irmak, Şentürk’ün bahsettiği kaotik, entrikadan beslenen, çelişkili olay örgüsü, iyiliğe giden yolu bilinçli ve/ya tesadüfen kötülerin açması gibi temel melodram öğeleriyle Yeşilçam’ın işleyişini anlatırken; kendi tercihlerinde direnen, koşullarını zorlayan kadın karakterlerin ve azınlıkların maruz kaldığı zorlukları da hikâyeye ekler. Böylece Irmak’ın Yeşilçam’ı klişelerden beslenerek klişeleri sarsar ve sorgular. Örneğin Oral ve Erus’un tespitlerine göre, 1960’larda ve 1970’lerde melodramlarda birlik ve bütünlüğün yol açtığı mutluluk; doğrunun, iyinin ve güzelin aileden geçtiğini bildirmektedir (Oral, Süar, Erus, 2018:215). Irmak’ın melodramatik dizisinde ise birlik ve bütünlüğün yol açtığı mutluluk aileden değil sinema tutkusundan gelir. Film yapma isteğiyle gelişen entrika dolu kaotik süreç, kişiselleşen meselelere dönüşür ve bireyin varoluşunu anlamlı ya da aksi kılar. Merkezde aileyi birlikte mutlu tutma arayışı yerine, bir senaryoyu hayata geçirmek için bir araya gelme arzusu mutluluk reçetesidir ve toplumsal düzende bireylerin varoluşları aileyle değil sinema tutkusuyla yan yana getirilir; dolayısıyla aile idealinden çok daha başka seçimler mümkün gösterilir. Oysa Abisel de, Türk filmlerinde aile üzerine yaptığı çalışmada, ailenin filmlerde yüceltilen ve korunması gereken bir kurum olarak ele alındığını ve ailedeki birlik ve beraberliğin, var olan toplumsal düzenin temel göstergesi olarak verildiğini belirtmektedir (Yeşildal, 2010:216). Savaş Arslan da Abisel’e benzer bir bakışla melodramların en başarılı yönlerini “... karmaşık toplumsal durum ve süreçleri kişiselleştirerek aile ve birey düzeyinde ele almaları...” (2005, 71) şeklinde açıklar (Arslan, 2005:71). Arslan’ın bahsini ettiği aile ve birey ilişkisi, Yeşilçam dizisinde bir şekilde dağılmış aile düzeni üzerinden verilir ancak kayıp ve/ya yıkılmış aile düzeninin yası tutulmaz, acısı çekilmez ve boşluğundan pek bahsedilmez. Butler, bazı insanların ölümlerinin daha insanlaştırıldığını ifade ederek, genellikle evli ya da evlenmek üzere olan, heteroseksüel, mutlu ve tek eşli kişilerin yasının tutulduğunu, karşısındaki kişilerin ise kişisel tarihlerinin, isimlerinin, yüzlerinin ve ailelerinin söz konusu edilmediğini dile getirir (Butler, 2005:46-47). Dizide ne Arslan’ın formüle ettiği aile üzerinden kişiselleşen birey ne de Butler’ın bahsettiği tek eşli, evli ya da bir şekilde çoğunluğa aidiyet içindeki bireyin hiyerarşik üstünlüğü söz konusudur. Tam tersi, Irmak, isimleri olmayanların yani öteki sayılanların kişisel geçmişlerini ve ailelerinin sıkıntılarını konu edinir.

Dizideki karakterlerin geçmişleri hakkında pek detaylı bilgi verilmese de iki örnek anne modeli sunulur. Her ikisi de melodram pratiğindeki melek ya da şeytan kadın profiline uymadıkları gibi, aile kurumu

üzerinden de tanımlanamayan karakterlerdir. Oysaki İmançer’e göre, Türk filmlerinde kadın kimliği kamusal alandan dışlanmamakla beraber, ataerkil toplumun kültürel kodlarına uygun olarak inşa edilmekte ve kadın kimliği esasen aile birliği içerisinde özel alandaki başarısıyla oluşturulmaktadır (İmançer, 2006:73). Dizide ise kadın temsillerin hiçbiri, ataerkil toplum kodlarına uygun değildir. Örneğin Semih’in annesi Belkis Hanım, cinselliği üzerinden güç ve iktidar kazanarak eril bir güce erişmiştir, aile kurumuna ait olmadığı gibi aile kurumu için başarılı bir tehdit ikonu olarak varlık kazanmıştır. Belkis Hanım, bu halinden kaderci bir söylemle şikâyetçi değildir, hatta geçmişi ve bugünüyle gurur duyar. Sinemada kadının nesneleştirilerek bir haz aracına dönüştürüldüğünü söyleyen Mulvey, bunu skopofili terimi ile açıklar. Skopofili genel anlamıyla, insanları nesnelere gibi ele almaya ve onları denetleyici, meraklı bir bakışa tabi tutmakla ilgilidir (Mulvey, 1997:21). Belkis Hanım, kadının toplum içindeki nesneleşmiş yerinin farkındalığıyla toplumsal skopofili üzerinden pozisyon inşa etmiş ve erkin haz aracı olarak gördüğü kadınlığını kendisi metalaştırarak kullanmıştır. Başrol oyuncusunun genelev patronu anne temsili, Yeşilçam tarihi açısından ilktir ve bu durum Semih’i tanımlamada olumsuz bir etki yapmaz. Irmak’ın hiç alışıldık olmayan Belkis Hanım temsili, Yeşilçam kodlarının tamamen dışındadır ancak diğer öğelerin yerli yerinde kullanımıyla metne derinlikli, alternatif bir perspektif bağışlar. Oysaki melodram filmleri, kadınları, her koşulda evliliği isteyenler olarak sunmakta ve evlenemeyen kadınları huysuz, kötü, kıskanç, kayıtsız olarak betimlemektedir. Çünkü kadın için başka türlü bir mutluluk kaynağı olamaz (Akbulut, 2008:350). Yeşilçam dizisindeki Belkis Hanım ise gençliğinde güzelliğinin sağladığı etkinin farkındalığıyla tüm erkekler üzerinde güç kazanmayı amaçlamıştır; evlenerek tek bir erkeğe bağlılığı seçmemiştir ve bugün olduğu yerden memnundur.

Genç bir star adayı olan Tülin’in annesi Advie Hanım ise genellikle erkeklere atfedilen gece hayatı, aşırı alkol kullanımı ve çapkınlık gibi özellikleriyle ön plana çıkan bir kadındır. Bu haliyle kabul edilebilir, kızı tarafından sevilir, sayılır ve korunur. Her iki anne profiline bakıldığında cinselliğiyle tanınan, itaat etmeyen, toplumsal kalıp yargıları çiğneyen, evinin kadını olma idealleri taşımayan ancak yine de anlatının genelinde sempatik, anlaşılır ve iyi gösterilen, farklı annelik modelleri görürüz. Gedik ve Kadayfçı’nın araştırma makalelerine göre, “1980’lere kadar Türkiye sinemasında temel kadın modelleri “iyi” kadın ve “kötü” kadındır. İyi kadın modeli masum, isteklerini ortaya koymayan, cinselliği özgürce yaşayamayan kadındır. İyi kadın sigara ve alkollü içki içmez. Öte yandan, kötü kadın modeli fattan, ne istediğini bilen, cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen kadındır. Sigara içer, içki içer, genelde sarışındır (Gedik, 2016:132). Irmak’ın Yeşilçam dizisindeki anne ve kadın temsillerinde ise masumiyet farklı tanımlanır; öyle ki cinselliğini özgürce yaşayan Advie Hanım bir yana, iktidarını cinsellik pazarlayarak edinen Belkis Hanım, alt edilemez bir güç odağı olarak saygı duyulan bir kadındır. Her ikisi de istediklerini söylemekten kaçınmazlar, sigara içerler, içki içerler ve sarışın değillerdir. Kabaca bakıldığında dahi tüm klişelerin ustaca karıştırılarak iyi ve kötü tanımlamalarına ara renkler kazandırıldığı görülür. Yeşilçam’ı anlatan Yeşilçam dizisinde elbette Kaplan’ın da bahsettiği 1950’ler Türkiye sinemasında iki zıt kadın tipi mevcuttur ancak Kaplan’ın tanımlamasındaki “iyi olan; erkeğine bağlı, hamarat, itaatkâr, saygılı; kötü olan ise erkekleri baştan çıkaran, yoldan çıkmış kadınlardır” kalıbı çürütülmüştür (Kaplan, 2003). Irmak, toplumsal cinsiyet normları dışında ve milliyet dışında kalan bireyler üzerinden tek bir iyi ve kötünün olmadığını göstererek, milli ve ataerkil Yeşilçam geçmişini alt üst eder.

### **Yeşilçam dizisinde farklı kadın temsilleri: Mine**

Hikâyenin iskeletini inşa eden Semih (Çağatay Ulusoy) ile Mine’nin (Selin Şekerci) imkânsız aşkı, ayrılmalarına neden olan maddi imkânsızlıklar ve melodramlara özgü yanlış anlaşılımlar, akışa hizmet ederken öte yandan egemen sinemanın Mine’yi kadın olarak nasıl baskıladığı hatta çıkışsız bıraktığı

netlikle verilir. Mine dönemin star oyuncularından birini temsil etse de dişiliğini kullanmak, kullandırmak ve hemcinsleriyle yarışmak zorunda bırakılmış, çaresizce kısıtılmıştır. Mine karakterinin temsili, Abisel’in söylemiyle Yeşilçam melodramlarına özgü “mutluluğun parada değil aşkta olduğu, kadınlar için iffetin, erkekler için alın teriyle para kazanmanın önemi” kriterlerine uymaz. Mine ne parayı ne de aşkı önceler, çünkü oyunculuk kariyerindeki arzuları en az Semih kadar ateşlidir. Bu arada piyasanın en nüfuzlu yapımcısıyla aşk yaşamasının sebebi, hem sinemadaki yerini sağlamlaştırmak hem de esas aşkı Semih’e ve erkek kardeşine ekonomik destekte bulunmak içindir ve bu durumu sorunlu bulmaz. Dolayısıyla sömürüldüğünün bilinciyle “iffet” tanımını kendi koşullarında değerlendirmeyi hak görür ve bundan utanç duymaz. Esen’e göre 1980’li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi vardır. Bunlardan “iyi” olarak tanımlanan namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, fedakâr, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır (Esen, 2000:29). Mine ise hem Yeşilçam normlarına uygun bir karakter olarak sevgi dolu, fedakâr, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır hem de sevgilisi olmasına karşın zaman zaman gerçek aşkı Semih’le birlikte olan, cinselliğini inkâr değil ilan eden, bekâr ve çocuksuz bir karakterdir. Sadece arzu edilen değil aynı zamanda arzu edendir, örneğin cinsellik ve mesleki hedefler gibi arzuları vardır. Arzuları için mücadele eden bir karakter portresi çizen Mine, eril sistemi ürkütmemeye çalışarak kadına biçilen rolleri ve kalıp yargıları kırar.

Mine, ataerkil bakıştaki kadın imgesine uymayan, erkek egemen sistemde ezildiği için isyan eden, edilgenliği taktik olarak geliştiren, ikincil ve nesne konumundan kurtulamasa da cinsel arzu ve kariyer planlarına engel koymadığı için farklı bir kadındır. Kadının “öteki” konumunu belirgin kılan ancak yine de Yeşilçam geleneğine uygun söylem paralelinde, “bedenini verse de ruhunu asla teslim etmeyen” ve de Semih ve kardeşi için fedakârlıkta sınır tanımayan biri olarak; hem Yeşilçam anlatısına uygun hem de bireyselliğine önem veren bir noktaya taşınmıştır. Yönetmen, Mine karakteri aracılığıyla seven ve sevdiği için fedakârlık yapan kadının aynı anda bireysel mesleki hırslarını, istediği hayatı bir dereceye kadar da olsa tercih hakkını, istediği kişiyle ilişki yaşama biçimini vurgulayarak izleyiciyi şaşırtır; buna karşın yine de sistemin kadına asla tam bir özgürlük alanı tanımadığını da somutlaştırır.

Hilal Turan, Yeşilçam’da kadın tanımlamasını şöyle anlatır: “Namuslu eş ve fedakâr anne” ile “serbest, müsait kadın” prototipleri, melodramların iyi ve kötü kadın tiplerini oluşturur. Kötü kadın, cinselliği ön planda olan, evlilik dışı ilişkilere giren, açık saçık giyinen, temiz aile erkeklerini ağına düşüren kadındır (Turan, 2016). Turan’ın tanımlamasına bakıldığında Mine’nin yanlışlıkla değil kendi tercih ederek evlilik dışı ilişkiye girdiği, rol kapabilmek ve kendinden genç yeni oyuncuları bertaraf etmek için başka yapımcılara da ilişki vaat ettiği görülür. Kaldı ki “iyi” tanımlamasında bahsi geçen “eş” ve “fedakâr anne” özellikleri de yoktur. Tam tersi “kötü” tanımlamasında geçen “serbest” ve “müsait kadın” tiplerinin tüm fiili klişelerini taşır. Örneğin aldatıldığını öğrenen öfkeli yapımcı sevgilisi, karısının baskısından yorulur ve Mine’ye sağladığı imkânları ve sunduğu rolleri kesince Mine vazgeçmez ve Turan’ın tanımlamasıyla açık seçik kıyafetler giyerek başka yapımcıların kapısını çalar; serbest ve yeni bir ilişkiye müsait olduğu mesajını verir. Cinselliği yine ön plandadır, evlilik dışı ilişkide sakınca görmez. Dışarıdan bakıldığında toplum gözünde temiz aile erkeklerini ağına düşürmeye çalışan “kötü” tanımlamasına uyulması kanıksanmış olsa da yönetmen tam tersine, Mine’nin erkek dünyadaki çıkışsızlığına ve mücadelesine vurgu yapar. Mine ekonomik olarak ayakta durmak zorundadır ve Yeşilçam piyasasının Mine’ye dayattığı kalıplar altında sinemada başka türlü bir varoluş bulunmamaktadır. Yeşilçam dizisi, kadına alternatif alan sunmayan Yeşilçam sinemasının ikirekikli toplumsal cinsiyet rollerini, temelde Mine ve diğer kadın karakterler aracılığıyla deşifre eder.

Mine arkadaşı ve saygın bir büyüğü olarak gördüğü Belkis Hanım gibi, erkeklere seyir hazzı sunan seksi bedenini nesneleştirmekten çok fazla sıkıntı duymaz, çünkü egemen piyasanın kanunları açıkça bu şekilde işlemektedir. Mine’yi asıl endişelendiren kendisinin hemen ardından gelen genç oyuncu hemcinsleridir çünkü yapımcılar seyir zevki yaratan yeni bedenlere ilgi duymaktadır. Mohanna “Filmlerde Kadınlar” kitabında, kadınların sadece genç bir vücuda sahip olduğunu, tek sermayelerinin ise vücutları olduğunu, kadınların varlıklarının erkeğin varlığına ve beğenisine bağlı olduğunu dile getirmektedir (Mohanna, 1993:18-21). Mine aslında formda bir bedene sahip olmasına karşın Mohanna’nın vurguladığı “genç bir vücuda sahip olma” kriteri, oyuncu için oldukça endişe verici bir realitedir. Tek sermayesinin bedeni olduğu bilinciyle zamanla yarışmaktadır ve henüz gençken mümkün olduğunca filmde oynama telaşı içindedir. Mine, kardeşiyle dertleştiği sahnede, bedeniyle kabul görme, gençlik ve unutulma endişelerini açıkça dile getirir: “Yaşlanıyorum, yenileri geliyor, daha gençler, daha güzeller. İki yıla kalmaz, anne rolü verecekler bana” (Yeşilçam Dizisi, 2021, 8. Bölüm). Mine bu söylemiyle bir yandan farkında olduğu Yeşilçam realitesine çözüm ararken diğer yandan sinema piyasasının oyunculuk anlayışını da ifşa eder. Film piyasasının kendisini unutmamasına izin vermemek için, seçilmeyi beklemek yerine yapımcıları ziyaret etmesi, alışlagelmedik bir eylemdir. Çünkü Mine edilgen olmak yerine aktif, ısrarcı, mücadeleci ve strateji üreten bir yol izler. Kısacası Mine, Yeşilçam kalıp yargılarını kökünden sarsar ve böylece kötü tanımlamasına uygun, “iyi” bir karakter doğar.

## Sonuç

Çağan Irmak, Yeşilçam dizisiyle Yeşilçam melodramlarına özgü söylem ve biçimi kullanarak yeni ve eleştirel bir içerik yaratmayı başarmıştır. Dizi hem Yeşilçam’ın melodrama özgü pratiklerinden faydalanır hem de türün kaotik işleyişini esneterek toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve azınlıklar üzerine, kendi yakın tarihiyle yüzleşen bir metin üretir. Yeşilçam koşullarında kadına biçilen rol ve dayatılan kalıplar Belkis Hanım, Advıye Hanım ve Mine’nin hayatına değinerek afişe edilirken aynı dönemde cereyan eden 6-7 Eylül olayları da dizinin olay örgüsüne eşlik eder. Dolayısıyla belgeselci bir parantezle inşa edilen melodramda, yakın tarihin karanlık sayfalarıyla yüzleşme mümkün kılınır.

Dizide, toplumsal cinsiyet rollerine tezat oluşturan üç kadın üzerinden iyi ve kötü tanımlamalarına farklı kriterler ve değerler eklenmiştir. Karşıtlıklar üzerinden değil bazen zaruri bazen de kadının doğrudan kendi seçimiyle toplumsal kalıp yargılara uymayan kadınların da “iyi” olarak değer kazanması örneklendirilmiştir. Mine mesleki hırsını, Belkis iktidar oluşturan gücünü, Advıye cinsel dürtülerini inkâr etmez ve üçü de varoluşlarının önde gelen bir parçası olan cinselliklerini hem keyfi hem de taktik olarak kullanır. Böylece toplumda ideal aile düzenine sahip olmadan da güçlü kadın olunabileceği, kadınların ideal aile düzeni hayallerine sahip olmadan ve kendi tutkularının peşinden giderek ve dişliliğini kullanarak da başarılı ve saygı gören bireyler olabileceği gösterilmiştir. Geniş kitlelerin “iyi” kadın tanımlamasıyla sunulan Mine’yi ne kadar içselleştireceği bilinmez ancak dizinin özel bir kanalda seyircisini bulması bir veri olarak değerlendirilebilir. Örneğin Tahincioğlu’nun 2011 yılındaki çalışmasına bakılırsa pek çok kültürel normun değişmediği iddia edilebilir. “Türkiye’nin bütün toplumsal sınıflarında kadın ‘ailenin namusu’ olarak tanımlanmakta ve kadının ‘cinsel saflığı’ erkeğin şerefi için, erkekler tarafından desteklenmektedir” (Tahincioğlu, 2011:14). Yine de Irmak, karakterinin toplumsal cinsiyet normlarının dışındaki “iyi” ve “kötü” tercihlerine ve bu tercihlerine rağmen iyi ve saf oluşuna, seyircinin sempati duymasını sağlar.

Tüm bu cesur ve yenilikçi perspektif Yeşilçam dizisinde Yeşilçam pratikleriyle yer bulduğu için, çalışma, kayda değer yeni çalışmalara da kaynak oluşturacak kadar zengindir.



### Kaynakça

- Adorno, T. (2003). Otoriteryen Kişilik Üstüne/Niteliksel İdeoloji İncelemeleri, Çev: Doğan Şahiner, İstanbul: Om Yayınları.
- Akbulut, H. (2008). Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Alpagut, U. (2004). “Kim Kapattı Şu Müziği”, Gençlerin Müzik Üzerine Yazıları, İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Arslan, S. (2005). Melodram, İstanbul: L&M Yayınları.
- Ayça, E. (Aralık 2003, Ocak 2004). Yeşilçam Sonrası. Antrakt Aylık Sinema Dergisi (75-76)
- Bayır, D. (11 Mayıs 2007) “Can Erdoğan, Film Festivali kapsamında 3 bölümlük film müziği dersi verdi”, çevrimiçi, <http://e-gazete.anadolu.edu.tr/ayrinti.php?no=3405>
- Buckland, W. (2010). Sinemayı Anlamak. Çev: Mutlu Dinçer, İstanbul: Optimist.
- Butler, J. (2005). Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü, Çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema, İstanbul: Beta Yayınları.
- Gedik, E. - Kadayıfçı, E. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. Almıla Fikir ve Kültür Dergi, 24, 132
- Gledhill, C. (1987). “The Melodramatic Field: An Investigation”, Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman s Film. London: British Film Institute.
- Güçbilmez, B. (2002). Melodram, Beden ve Gülnihal. TAD
- Kaplan, G. (2003). Yeşilçam Melodramları ve Kadın. <http://bianet.org/kadin/kultur/21103- yesilcam-melodramlari-vekadin> (Erişim: 04.01.2020).
- İmançer, D. (2006). Medya ve Kadın, Ankara: Ebabil Yayınları.
- Mohanna, C. (1993). Filmlerde Kadınlar, Çev: Emine Demiray 25. Kare, 5, 18-21.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Çev: Nilgün Abisel 25. Kare. 21. 40.
- Oral, S. - Erus, Z. (2018). “Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: “Çınar Ağacı” Filmi Örneği”. [Elektronik Version] İnf E-Dergi. 215.
- Rotha, P. (2000). Belgesel Sinema. Çev: İbrahim Şener İstanbul: İzdüşüm.
- Şentürk, R. (2014). Türk Sinemasının Durum Analizi. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları
- Tahincioğlu, A. N. Y. (2011). Namusun Halleri, İstanbul: Positiga Yayınları.
- Ünsel, O. (2003-2004). Bağımsız Sinemacılar. Antrakt (75-76), 26-27.
- Williams, L. (1998), Melodrama Revisited, (ed.) Nick Brown, Refiguring american film genres: theory and history, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 42-89.
- Yeşilçam Dizisi, (2021), Blu TV, 1. Sezon, 8. Bölüm.
- Yeşildal, H. (2010). “Türkiye’de 1960’larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi: “Kocanın En Kötüsü Hiç Olmayanından Daha İyidir” Ciu Cyprus İnternational University folklor/edebiyat. 16.61, 216.
- <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/210/-namuslu-anne-den--cinsel-ozgurlukcu-birey-e--turk-sinemasinda-degis-en-kadin-imesi---1>