



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**DİJİTAL PLATFORMLARDAKİ TÜRK ROMANTİK  
KOMEDİLERİN TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNİ  
YENİDEN İNŞA ETME ROLÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**GİZEM KARGİN**

**Tez Danışmanı  
DOÇ. DR. TUĞBA ELMACI**

**ÇANAKKALE – 2023**





T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON, SİNEMA ANABİLİM DALI

**DİJİTAL PLATFORMLARDAKİ TÜRK ROMANTİK KOMEDİLERİN  
TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNİ YENİDEN İNŞA ETME ROLÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GİZEM KARGİN

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. TUĞBA ELMACI

ÇANAKKALE – 2023



T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Gizem KARGİN tarafından Doç.Dr. Tuğba ELMACI yönetiminde ve .././20.. tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Dijital Platformlardaki Türk Romantik Komedilerin Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğini Yeniden İnşa Etme Rolü**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Prof. Dr. İsim SOYİSMİ

(Danışman)

Doç. Dr. İsim SOYİSMİ

Dr. Öğr. Üyesi İsim SOYİSMİ

.....

.....

.....

Tez No : .....

Tez Savunma Tarihi : .././20..

.....

İSİM SOYİSMİ

Enstitü Müdürü

.././20..

## ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Gizem KARGİN  
23.07.2023

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konusunun oluşum aŐamasından itibaren her soruma vakit ayıran, araŐtırmama perspektif kazandıran, zorlu süreçlerimde motivasyon sağlamayı ve güler yüzünü eksik etmeyen sevgili danışman hocam Doç. Dr. Tuğba ELMACI'ya gönülden teşekkürlerimi sunuyorum.

Yaşam gayesi ve koŐturmacanın içindeyken yazmak, her zamankinden daha zor olabiliyor. Bu sebeple akŐamları işten eve gelip bilgisayar başına oturduğumda çayımı masama bırakan sevgili aileme her zaman yanımda oldukları için duygu dolu gözlerle teşekkür ediyorum.

Bu yolda öğrendiklerimi aktardığımda hevesle beni dinleyen, merak eden, sorular soran, daha fazla araştırmaya teşvik eden ve hayallerime hep umutla bakan sevgili Fatih Erkoyuncu'ya teşekkür ediyorum.

Son olarak ise ümitsizliğe düŐtüğüm zamanlarda "sen yaparsın" diyen arkadaşım Rüya Gürey'e, dönemdaŐım olan ve ihtiyaç duyduğumda yardımını esirgemeyen Serhat Çekmec'i'ye, tezin teknik düzenlemesinde çok değerli vaktini ayıran arkadaşım Dilara Erarслан Şentürk'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Gizem KARGİN

Çanakkale, Temmuz, 2023

## ÖZET

### DİJİTAL PLATFORMLARDAKİ TÜRK ROMANTİK KOMEDİLERİN TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNİ YENİDEN İNŞA ETME ROLÜ

Gizem KARGİN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Tuğba ELMACI

23.07.2023, 255

Ana akım sinemada yer alan ve ticari bir tür olan romantik komedi tarihsel olarak hala güncelliğini korumaktadır. Özellikle dijital platformların da destek vermesiyle son yıllarda Türk sineması içerisinde romantik komedi kendini göstermekte ve süreklilik arz eden türlerin başında gelmektedir. Bu türdeki filmler genellikle heteroseksüel bir çiftin aşk hikayesini konu edinmektedir. Hollywood romantik komedi türünde de olduğu gibi cinsiyetlerin çatışması ile başlayan film, çiftin sonsuza dek birlikte olacağı imajını çizerek mutlu sona ulaşmaktadır.

Türkiye’de romantik komedinin yaygınlaşmaya başladığı 2000’li yıllardan itibaren sinemada gösterime giren romantik komediler de diğer tür filmlerinde bulunan yapıya benzer olarak ana akım medyayı desteklemiş ve seyircide soru işareti uyandıracak, eleştirel bir bakış açısı sunmak yerine var olan düzeni kabul etme üzerine iletiler vermeyi tercih etmiştir. Böylelikle bu türde, toplumda egemen olan ataerkil sistemin meşrulaştırılması adına kadınlar; geleneksel olarak belirlenen ikincil cinsiyet olan konumlarını kabullenmiş, kariyer hedeflerinden uzakta oldukları, yaşamlarını yalnızca iyi bir anne ve eş olmaya adanmış, isteklerini irrasyonel yollara başvurarak gerçekleştirmeye çalışan bir dünyanın içine sıkıştırılmıştır.

Bu çalışmada sinemada gösterilen romantik komedilerdeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden tesis eden bakış açısının dijital platformlarda da devam edip etmediği

araştırılmıştır. “Aşk Taktikleri”, “zel Ders”, “Sonsuza Dek Nedime”, “Rüyanda Görürsün” filmleri bağlamında romantik komedi türünün Türk sineması içerisinde nasıl geliştiği ve kadın karakterler açısından asimetrik cinsiyet normlarını dijital platformlarda da nasıl yeniden ürettiği üzerine odaklanmıştır. Film incelemesi metodolojisi; öncelikle tür eleştirisi bağlamında romantik komedi türü uylaşımları açısından incelenmiş daha sonra karakterler üzerinden feminist film teori çerçevesinde feminist eleştiri yöntemi ile değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Romantik Komedi, Screwball Komedi, Feminist Eleştiri, Tr Eleştirisi.





**ABSTRACT**  
**THE ROLE OF TURKISH ROMANTIC COMEDIES ON DIGITAL PLATFORMS**  
**IN RECONSTRUCTING GENDER INEQUALITY**

Gizem KARGIN

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Science Thesis in Radio, Television and Cinema Science

Advisor: Doç. Dr. Tuğba ELMACI

23.07.2023, 255

The romantic comedy genre is a commercial genre in the mainstream cinema that is still historically up to date. Especially in the recent period, with the support of digital platforms, romantic comedy is one of the leading genres in Turkish cinema. Films of this genre are usually about the love story of a heterosexual couple. The movie, which starts with the conflict of the sexes, as in the Hollywood romantic comedy genres, reaches a happy ending by drawing the image that the couple will be together forever.

Romantic comedies, which have been screened in cinemas since the 2000s, when romantic comedy began to spread in Turkey, similarly supported the mainstream media, and they preferred to give messages about accepting the existing order instead of presenting a critical point of view that would raise a question mark in the audience. Thus, in this genre women are obliged to legitimize the dominant patriarchal system; they have accepted their traditionally determined gender position, are far from their career goals, and are stuck in a world that devotes their lives only to being a good mother and wife, trying to realize their lives by resorting to irrational ways.

It has been investigated whether the perspective that re-establishes gender inequality in romantic comedies reported in this distant cinema continues on digital platforms. “Aşk Taktikleri”, “Özel Ders”, “Sonsuza Dek Nedime” and “Rüyanda Görürsün” in the context of the movies focused on how contradictions, romantic comedy works, and how Turkish

cinema recreates asymmetric gender norms in terms of characters and female characters on digital platforms. Movie reviews: first of all, genre criticism was examined in terms of romantic comedy genre conventions, then it was evaluated with feminist criticism method within the scope of feminist film theory through characters.

**Keywords:** Romantic Comedy, Screwball Comedy, Feminist Criticism, Genre Criticism.



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	viii

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GİRİŞ

1.1. Romantik Komedi Türü.....	5
1.1.1. Tür Nedir?.....	5
1.1.2. Tür Üzerine Farklı Yaklaşımlar Nelerdir?.....	9
1.1.3. Tür Filmleri ve Seyirci İlişkisi.....	13
1.2. Komedinin Alt Türleri ve Mizah.....	16
1.2.1. Kara Mizah.....	20
1.2.2. Satir/Hiciv.....	22
1.2.3. Parodi.....	25
1.2.4. İroni.....	28
1.2.5. Savruklama.....	31
1.2.6. Vodvil.....	31
1.2.7. Karakter ve Töre Komedi.....	33
1.2.8. Durum Komedi.....	34
1.3. Tür olarak Romantik Komedinin Tarihsel İlerleyişi.....	37
1.3.1. Hollywood Romantik Komedisinin Özellikleri.....	42
Klasik Anlatı Yapısı.....	43
Evlilik.....	46
İlişkiler.....	51
Karakterler.....	53
Kadın Karakterler.....	55

	Mutlu Son.....	65
	Romantik Komedi İkonografisi.....	67
1.3.2.	Romantik Komedi Temaları.....	70
	Romantik Komedi Yaşlı Aşıklar/Gümüş Sinema (Gerontocom)..	71
	Screwball Komedi.....	73
	Sex Komedisi.....	77
1.3.3	Romantik Komedinin Diğer Türlerle İlişkisi.....	79
1.4.	Türk Sinemasında Komedinin Serüveni.....	84
1.4.1.	Edebi Metinlerden Sinemaya.....	84
1.4.2.	İlk Dönem Türk Sineması (1910-1922) .....	86
1.4.3.	Tiyatrocular Dönemi (1922-1939) .....	88
1.4.4.	Geçiş Dönemi (1939-1950).....	91
1.4.5.	Sinemacılar Dönemi (1950-1970).....	93
1.4.6.	1960- 1970'lerde Çocuk Yıldızlı Komedi Filmleri.....	98
1.4.7.	1970'li Yıllarda Türk Sinemasında Komedi.....	101
1.4.8.	2000'li Yıllarda Türk Komedi Sineması.....	115
1.5.	Türk Sinemasında Romantik Komedi ve Tematik Özellikleri.....	126
1.5.1.	Türk Sinemasında Romantik Komedi-Yeşilçam Dönemi.....	128
1.5.2.	1990 Sonrası Yerli Romantik Komedi Filmleri.....	154
1.5.3.	Sinemaya Bir Alternatif: Dijital Platform.....	155

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK ROMANTİK KOMEDİ FİLMLERİ VE FEMİNİST FİLM TEORİ 160

2.1.	Film Eleştirisinde Feminist Teori.....	160
2.2.	Feminist Film Teori Bağlamında Film İncelemeleri.....	168
2.2.1.	Aşk Taktikleri Filminin Romantik Komedi Türü Uyuşumu .....	168
	Aşk Taktikleri Filminin Romantik Komedi Türü Bağlamında İkonografisi.....	171
	Aşk Taktikleri Filminin Feminist Eleştiri Açısından İncelenmesi...	173
2.2.2.	Özel Ders Filminin Romantik Komedi Türü Açısından Uyuşumu.....	178
	Özel Ders Filminin Romantik Komedi Bağlamında İkonografisi...	181
	Özel Ders Filminin Feminist Teori Açısından İncelenmesi.....	183
2.2.3.	Sonsuza Dek Nedime Filminin Romantik Komedi Türü Açısından Uyuşumu.....	192

Sonsuza Dek Nedime Filminin Romantik Komedi Bağlamında İkonografisi.....	195
Sonsuza Dek Nedime Filminin Feminist Teori Açısından İncelenmesi.....	196
2.2.4. Rüyada Görürsün Filminin Romantik Komedi Türü Açısından Uylaşımı.....	206
Rüyada Görürsün Filminin Romantik Komedi Bağlamında İkonografisi.....	209
Rüyada Görürsün Filminin Feminist Teori Açısından İncelenmesi	211
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
SONUÇ VE ÖNERİLER	
3.1. Sonuç ve Öneriler .....	221
KAYNAKÇA .....	225
ÖZGEÇMİŞ .....	I

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Ana akım sinemada ticari olarak en fazla hizmet veren türlerinden biri olan romantik komedi üretimi 1930'lu yıllardan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde başlamış ve diğer ülkelerde de benzer biçimsel ve tematik özelliklerle devamlılığını sağlamıştır (Mizejewski, 2007:4). Genel olarak bir aşk hikayesini temel alıp komedi unsurlarıyla bezenen bu tür, günümüzde hem geleneksel hem de dijital platformlarda varlığını sürdürmektedir. Bu tezin konusunu oluşturan romantik komedi filmleri uzaktan bakıldığında masum bir aşk hikayesini ele alıyor gibi görünse de ideolojik bağlamda ana akıma bağlı kalarak toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel işleyişini tekrar üretme açısından bir araca dönüştüğü söylenebilmektedir.

Araştırma, dijital platformlar için üretilen romantik komedi filmlerinin toplumsal cinsiyet eşitliği açısından incelenmesi konusunu içermektedir. Ana akım medya araçlarında yer alan tür filmlerinin ideolojik olarak patriarkayı takip ettiği ve buna yönelik iletelerde bulundurduğu gözlemlenmektedir. Dijital platformlar için düşünüldüğünde sinemanın hem çeşitlilik hem de kontrol mekanizması açısından daha geniş bir üretim alanına sahip olduğu bilinmekte ve filmlerin niteliği bakımından bu olanakların kullanılması beklenmektedir. Fakat Türkiye'de 2016 yılından itibaren milyonlarca seyircinin abone olduğu Netflix, Amazon Prime gibi platformlara bakıldığında orada yer alan romantik komedi filmlerinin geleneksel medya araçlarında yayınlananlar ile benzer bir nitelikte olduğu saptanmaktadır. Bu bakımdan daha özgün ve özgür bir ortam sağlayan dijital platformlarda dahi patriarkanın devam ediyor olması ideolojik bir yapının ipucunu vermekte ve bu da araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın amacı ataerkil sistemin romantik komedi filmleri üzerinden nasıl devam ettirildiğini ortaya çıkarmak ve seyircinin belki de yalnızca vakit geçirmek amacıyla izlediği bu filmlerin arkasında yer alan iletelerin gösterilmesidir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği pratikte hayatın hemen her alanında yer alırken görsel medya araçları aracılığıyla bu durum meşrulaştırılmakta ve toplumsal cinsiyet normları açısından gerçekleşecek olan olumlu bir dönüşümün önü kesilmektedir. Romantik komedi filmlerinde görülen kadın karakterlerin evlilikten başka bir yaşam amaçlarının olmaması, kariyerlerinden kolaylıkla

vazgeçebilmeleri, evliliği ve anneliği bir statü meselesi haline getirmeleri gibi durumlar problematik bir noktada durmaktadır. Aynı zamanda erkek karakterler için ise bağlanma sorunlarının ön planda tutulması, kadınların metalaşması yönündeki yaklaşımları gibi tutumlar gözlemlenmekte ve bu karakterler romantik komedinin temel yapısını oluşturmaktadır. Bu araştırmanın amacı televizyon ve sinema gibi geleneksel medya araçlarında yer alan ve patriarkayı destekleyen romantik komedi filmlerinin dijital platformlarda da bu düşünce etrafında yer alıp almadığını saptamaktadır.

Sinema filmlerinin feminist film eleştirisi metodolojisiyle incelenen çalışmalara bakıldığında Türkiye’de ve diğer ülkelerde bu konuyla alakalı birçok çalışmaya rastlanmaktadır. Yapılan araştırmalar, bu tezin metodolojisini belirlemede zemin oluşturmakla birlikte bu metodoloji, sinemaya feminist film eleştirisi perspektifinden bakarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortaya çıkarma konusunda bir yol haritası sunmaktadır. 19.yüzyılın başından itibaren kendini gösteren feminizm ve sinema bağlamında yapılan incelemelerin çok sayıda olmasının yanı sıra bu tezin odaklandığı nokta olan romantik komedi türü çerçevesinde nicelik olarak kapsamlı bir araştırmaya rastlanmamaktadır. Bu bakımdan bu çalışma Hollywood’da 1930’lu yıllardan itibaren üretilmeye başlanan romantik komedilerin Türk sinemasında nasıl karşılık bulduğu ve de savunulan ideolojiyi dijital platformlarda devam ettirmesinin incelenmesi bakımından literatüre katkı sağlamaktadır. Araştırmada öncelikle romantik komedinin doğduğu yer olan Hollywood’da üretilen filmlerin yabancı kaynaklardaki tanımlamaları saptanmaktadır. Ardından Türk sinemasında romantik komedinin kronolojik olarak nasıl ilerlediği ve genel özelliklerinin geleneksel medya araçlarından sonra dijital platformlarda hangi biçimde yer aldığı altı çizilmektedir.

Araştırmanın başlangıcında türün ne olduğuna yönelik bir literatür taraması yer almaktadır. Araştırmaya bu noktadan başlanmasının sebebi romantik komedi filmlerinin tür sinemasında yer alan ideolojiyi sürdürmeye yönelik tutum göstermesidir. İçinde kapitalizmi barındıran bu ideoloji, tür sinemasının ait olduğu tecimsel yapıda kendine yer bulmaktadır. Ataerkillik ve kapitalizm iç içe geçmiş kavramlar olduğu düşünüldüğünde tür filmleri içinde yer alan romantik komedilerde de bu bağlantıya rastlanmaktadır. Hikâyenin kentte geçiyor olması, kadınlar üzerinden verilen tüketim alışkanlıkları, aşk ilişkilerini hediyeler ve özel günler üzerinden tanımlamak gibi özellikleri ile romantik komedinin

kapitalizmi destekleyen yaklaşımı açıktır. Tür sinemasında görülen bu tutumun romantik komedilerde de olduğu göze çarptığından ilk bölümde türün ne olduğu, türlerin kapitalizmi nasıl desteklediği tarihsel bir mekanizma içinde araştırılarak bir temellendirme yapılmıştır. Ardından tür kavramına yönelik farklı yaklaşımlara yer verilmiş ve çözümlemede yol gösterici olması bakımından seyirci ve tür filmleri üzerine de bir tartışma oluşturulmuştur.

Hollywood sinemasında 1934 yılında “It Happened One Night” filmiyle birlikte üretilmeye başlanan romantik komedi filmleri 1960’lı yıllardan sonra Yeşilçam dönemi ile birlikte Türk sinemasında da yerini almaya başlamıştır. Bu bakımdan bu tezin konusunu oluşturan Türk romantik komedi filmleri incelenmeden önce Hollywood sinemasındaki romantik komedi özellikleri, tür filmleri ve seyirci ile bağlantısına değinilmektedir. Sonraki bölümde melez bir tür sayılan romantik komedinin bir parçası olan “komedi” ironi, hiciv, parodi, töre komedisi gibi farklı başlıklar etrafında incelenmektedir. Görsel medyada yer alan diğer türler gibi komedinin de kaynağını yazılı metinlerden oluşturduğu yok sayılamayacağından “Türk Sinemasında Komedi” başlığı öncelikle edebi metinler ile ilişkilendirilerek incelenmiştir. Ardından 1910’lu yıllardan dijital platformlara dek uzanan izlekler eşliğinde hem dönemin şartları hem de filmler hakkında bilgi verilmiştir.

Yabancı kaynaklarda yer alan Hollywood romantik komedi üzerine yapılan tanımlamalardan yola çıkarak oluşturulan paydada evlilik, ilişkiler, karakterler, mutlu son, ikonografi başlıkları altında romantik komedi filmlerindeki kesişim noktalarından bahsedilmiştir. Türk sinemasında romantik komedi başlığına gelindiğinde ise arkeolojik bir araştırma elde etmek adına Yeşilçam dönemi itibariyle kadın-erkek ilişkilerini romantik komedi atmosferi içinde işleyen filmlere ve son olarak ise dijital platformdaki filmlere odaklanılmıştır.

Araştırmanın metodolojisini “Feminist Film Teorisi” oluşturmakla birlikte filmler, medyada kadın sunumuna odaklanan “2. Dalga Feminist Teori” başlığı etrafında incelenmektedir. Bu türün feminist film teorisiyle kesişmesinin en temel sebeplerinden biri romantik komedilerde ikincil bir konumda bulunan kadın karakterlerin kendi arzularından uzakta tasvir edilmesidir. Kadın karakterlerin kimi zaman annelik rolü kimi zaman ise güzellik olgusu içinde projekte edilmesi izleyiciye durmaksızın bir “kadınlık hali” sunmaktadır. Romantik komedide kadınların kendi görüşlerini söyleyebilmesi, cinsiyet



normları adına çizilmiş olan stereotiplerin dışına çıkmaya cesaret edebilmesi, romantik ilişkilerinin dışında bir hayatlarının olması feminist teorinin kadın karakterler için ihtiyaç duyduğu değişimler arasında sayılabilmektedir.

Araştırmada kullanılan feminist film eleştirisi metodolojisinin yanı sıra kadınların toplumdaki konumunun ortaya çıkarılabilmesi açısından sosyolojik bir çalışmaya da ihtiyaç duyulmaktadır. Ataerkil sistemin kadının üstünde nasıl tahakküm kurduğunu belirleyebilmek adına sosyolojik çözümlenmeden yararlanmak çalışmada tartışılan konuların aydınlanmasına katkı sağlayacaktır. Bu araştırmada geçen, kadınların medyada bir meta olarak gösterilmesi, özne olarak var olamaması, toplumdaki yerinin ikincil bir konumda olması gibi sorunlar üzerinde sosyolojik çözümlenme gerçekleştirilecektir (Elmacı,2011:4). Böylelikle kadınlar için yaratılan bu imajın toplumsal yapı içindeki durumu aşağıda verilen sorular eşliğinde tartışılacaktır.

- Sinemada kadın temsilleri feminist film teorisi açısından nasıl incelenmektedir?
- Türk sinemasında kadınların metalaştırılması hangi şekillerde görülmektedir?
- Dijital Platformlar ile geleneksel medya araçlarındaki kadın temsillerinde bir fark var mıdır?

Çalışmanın belirli bir çerçeve içinde ilerleyebilmesi adına Türk sinemasında dijital platformlar için üretilmiş olan filmler üzerinden bir sınırlandırma yapılmış ve bu filmlerin anlatı yapısını oluşturan kodların nasıl işlendiği tartışılmıştır. Bu tezde geleneksel medya araçlarından ziyade dijital platformlar için üretilen filmlerin yer almasının sebebi ana akım medyada savunulan ideolojinin dijital bir platformda da sadık kalınıp kalınmadığının incelenmesidir. Bu araştırmadaki filmlerin dijital platformlar için üretilenler olarak sınırlandırılması hem çalışmada bir çerçeve yaratması hem de güncelliği koruması bakımından tercih edilmiştir. Kurgusal kadınlık formlarının dijital platformlarda hangi şekilde gösterildiği Netflix için üretilmiş olan “*Aşk Taktikleri (2022)*, *Sonsuza Dek Nedime (2022)*, *Özel Ders (2022)*” ve Amazon Prime için üretilmiş olan “*Rüyanda Görürsün (2023)*” filmleri üzerinden feminist film eleştirisi teorisi ile incelenmiştir.

## 1.1. Romantik Komedi Türü

### 1.1.1. Tür Nedir?

Tür kavramının Türk Dil Kurumu'nda ilk karşımıza çıkan anlamı biyoloji bilimiyle ilgili olmakla beraber şu tanımı içerir; "Ortak özellikleri olan bireylerin tamamı, cinslerin ayrıldığı bölüm." (sozluk.gov,2022). Biyoloji biliminde "tür" kavramı evrim kuramı ile ilişkilendirilmektedir. Darwin, evrim üzerine araştırmalarını gerçekleştirdiği süreçte doğada bulunan türler, çalışmasını şekillendiren etmenlerden biri haline gelmiştir. Darwin evrim kuramı ile ilgili düşüncelerini ortaya koymadan önce de birçok düşünür türlerin birbiriyle olan ilişkisi konusunda farklı teoriler geliştirmişleridir. Türlerin zaman içinde farklılık gösterebileceği, hayvanların ve insanların sahip olduğu ihtiyaçlara göre doğal bir biçimde yapısal olarak değişebileceği ve doğada varlığını sürdürebilecek kadar güçlü olan türün idame olabileceğine yönelik birçok görüş bulunmaktadır (Darwin, 2009:19). Dolayısıyla bu araştırmanın konusunu da içeren tür kavramının biyolojideki tanımı yapılırken "değişkenlik" özelliğinin vurgulandığı göze çarpmaktadır.

İnsan yaşamında anlamayı kolaylaştırmak adına belirli temalar sınıflandırmalar yapılarak kategorilere ayrılmışlardır. İlk olarak Antik Yunan döneminde hekim olarak bilinen Hipokrat tarafından yapılan bu işlem yalnızca hayvanların türlerinin sayılması olarak sınırlı kalmıştır. Sonrasında ise Aristoteles tarafından yapılan çalışmada hayvanlar habitatına göre kategorize edilmiş böylelikle türler üzerine yapılan ilk çalışmalar birer metin haline gelmiştir (Duralı, 2017: 271).

Sınıflandırma işlemi birbirine benzer parçaları bir araya getirmekle birlikte birbirinden farklı parçaları da ayırtmaya yaramaktadır. Biyolojik tür kavramına göre doğada bulunan canlıların belirli bir popülasyon oluşturduğu ve bu popülasyona ait canlılar arasında üremeye ve ekolojiye dayalı bir ortaklık bulunduğu iddia edilmektedir. Aynı zamanda bu popülasyonda bulunan canlıların bir gen paydasında birleştikleri de savunulmaktadır. Bu noktada tür kavramının aynı zamanda önceki türde olan belirli özelliklerin bir sonraki nesle de aktarılma niteliği yani "geçişkenlik" özelliği açığa çıkmaktadır (Gülen S., 2020: 1054).

Türlerin geçişkenlik ve değişebilirlik özelliğe sahip olması esasında onların tanımlanmasında karmaşaya sebep olmaktadır. Türlerin doğada kendi başlarına birbirinden ayrışıyor olup olmadığı bir tartışma konusuyken aynı zamanda türlerin sınıflandırılabilen niteliğe sahip olup olmadığı üzerine de soru doğurmaktadır. Bu noktada hemen her sanat dalında birbirinden ayrılan türler aslında birbirinden bir parça taşımaktadır. Bununla birlikte türler yalnızca kendi alanlarında birbiriyle bağlantılı olmayıp diğer sanat dalları ile de bir ilişki içine girebilmektedir. Müzik sanatında edebiyata rastlanabiliyorken bir film de müzik sanatı ile ortak bir alanda buluşabilmektedir. David Bordwell bu konu ile ilgili “Her tema, her türde karşımıza çıkabilir” yorumunda bulunmaktadır (Chandler, 2018:121).

Türlerin birbiriyle bağlantısı noktasında ortaya atılan görüşler türsel özellik üzerinde yoğunlaşmaktadır. Wittgenstein geç felsefe döneminde yaptığı bir araştırmada şu düşünceden söz etmektedir: Bir satranç oyununda bir kimse birisine “bu şahtır” dediğinde karşıdaki kişi o taşın ne olduğunu biliyorsa taşı tanımlayabilmektedir. Bir kimse birisine satrançtaki bir taşı gösterip bu şahtır dediğinde karşıdaki kişi o taşın anlamını biliyorsa bunun bir tanım olması olanaklıdır (akt.Alpyağıl, 2005:124). Dolayısıyla Wittgenstein’in bu düşüncesiyle birlikte bir tanımın diğer anlamlar ile birlikte var olabileceği fikri açığa çıkmaktadır. Bu da türlerin tanımlanmasında ve birbirinden ayrılması konusunda bir öncekinden referans aldığını ispatlamaktadır.

Tür kavramı sanat yapıtlarının da sınıflandırılmaya başlandığı 17.yy' da Avrupa'da ilk kez resim sanatında kullanılmak üzere yeniden anlam kazanmıştır. Daha önceleri yalnızca dini törenleri, kutsal anlatıları ve ahlak üzerine öğretileri okuma yazma bilmeyenlere aktarmak amacıyla kullanılan resim sanatı, zamanla bu ihtiyacın ötesine geçip kendine yeni alanlar yaratmaya başlamıştır. Bu edinilen yenilik doğrultusunda yalnızca inançlara yönelik resimleri çizme devri kendini günlük yaşamın ayrıntılarına bırakmıştır. 17.yy'dan itibaren çiftçilerin yaşamı, ortak alanlardaki hareketlenmeler, ev hayatı, sokağın dinamizmi gibi konuları barındıran resimlere “genre” olarak da geçen “tür resmi” denilmiş ve tür kavramı ilk kez bir şeyi temsilen varlığını başlatmıştır (Gombrich,1995: 381).

Genre resimleri kendisinden önceki dönemde İtalyan ve Fransız ressamların resimlerinden farklı olarak güzellik ideası üzerine değil gündelik yaşam üzerine çalışmaları içermektedir. Hollanda çevresinde gelişmeye başlayan “genre” resmi esinini sahip

oldukları küçük tarım topluluklarından almaktadır. Genre resimleri ile birlikte Rönesans döneminde resimlerde yaratılmaya çalışılan düzen yerini köy yaşamının doğal yansımalarına bırakmıştır (Aldoğan, 2021:346).

Sinemada tür kavramına bakılacak olursa etkilendiği noktanın tiyatro sanat olduğu görünmektedir. Bu sebeple türün tanımı yapılırken temel kaynak olarak bilinen tiyatrodaki tür ayrımını incelemek gerekmektedir. Komedi konu edindiği olaylar dolayısıyla genellikle trajediye göre ikinci planda tutulmakta ve dönemin eleştirmenleri komedi ve trajedinin birbirinden kesin çizgilerle ayrılması gerektiğini savunmaktadırlar. Bunun sebebi komedide bulunan günlük olaylar, kurmaca karakterler trajedinin konu edindiği tarihi ve mitolojik olayların yanında hafif bir konumda tutulmasıydı. Aynı zamanda komedyanın çoğunlukla mutlu sonla bitmesi ve tragedya gibi ahlaksal bir öğreti vermemesi de iki türün birbirinden ayrılması için zorunlu kılan sebepler arasında gösterilmekteydi (Şener,1998:85).

Aristoteles'in Poetika isimli eserine bakıldığında komedyanın ilk başlarda ciddiye alınmadığından ve koronun gönüllü oyuncularından oluştuğundan bahsedilmektedir. Aynı zamanda komedyanın tanımı yapılırken şu ifade kullanılmaktadır: "...Gülünçlük, çirkinlikle bağlantılı bir arızadır. Ama hiç acı vermemek ve mahvetmemek kaydıyla; nasıl ki gülünç mask da çirkin ve çarpıktır, ama acı ifadesi yoktur." (Aristoteles,2005:11). Görüldüğü üzere komedi salt eğlence ile bir tutulmakta ve tragedya her bakımdan daha anlamlı bir tür olarak görülmektedir. Fakat bu noktada türlerin organik yapısının zamanla ve toplumlara göre değişebilir olduğu unutulmamalıdır. Ortaya çıktığı ilk yıllarda yalnızca insanları eylemek amacıyla yazıldığı düşünülen komedyalar zamanla eleştirel bir mizah üretimine dönüşmüştür.

Tiyatronun ilk metinleri yalnızca konusu bakımından değil yapısal olarak da birbirinden farklı türlere ayrılmaktaydı. 'Diegetik' anlatım olarak geçen tür doğrudan bir anlatıcının ağzından anlatılıyorken 'mimetik' anlatım anlatıcının gizlendiği ve anlatımın taklit vasıtasıyla sağlandığı türlere denilmekteydi. Diegetik anlatımda sıçramalı ve gevşek bir düzen oluşturulabiliyorken mimetikte mantıksal bir altyapı üretilmekteydi. Sebep-sonuç dinamiği içinde ilerleyen mimetik anlatım "kendi kendini ifade eden" tanımını da kapsamakta ve sinemada yanlısına unsurunun temelini oluşturmaktadır. Anlatıcı olmadan sergilenen hikâyeye, seyirci tarafından en gerçek haliyle anlaşılmakta ve böylelikle kurulan

yapay dünya ile ilişki kuvvetlendirilmektedir (Ünal, 2015:32).

Komedy ve tragedyanın yanı sıra epos adı verilen destansı şiirler de Antik Yunan'da sözü edilen türler arasında yer almaktaydı. Eposlar tragedyalarla benzer özellikler göstermekle birlikte dizelerin belirli bir kurala göre yazılıyor olması eposu ayrıcalıklı kılmaktaydı. Aynı zamanda eposların tragedyalara göre daha sınırsız bir yapısı ve ilerleyişi mevcuttu. Başlangıçta tragedyalar ile epos arasında fark yokmuş gibi görünürken zamanla tragedyanın oluşumunda etkili olan kurallar ile ayırt edilebilir bir hale geldiği açığa çıkmaktadır (Türkben, 2015:1121).

Türlerin Antik Yunan'dan itibaren belirgin bir biçimde birbirinden ayrılmasının beraberinde seyircinin özdeşim kuracağı noktalarda da keskin alanlar oluşmaya başlamıştır. Tragedyada seyirci, adaletsizliğe uğramış olan karakter ile acıma duygusuyla bağlantı kurmaktadır. Ve tragedyaların bir diğer özelliği olan seyirciye ders verme durumu korku duygusu ile sağlanmaktadır. Tragedyanın hedeflediği nokta izleyicinin, oyundaki karakterin başına gelen kötü olaylardan bir sentez yaparak kendisi de yaşamamak adına önlemler almasıdır (Karaboğa, 2008:68). Böylelikle şu söylenebilir ki günümüzde tür filmlerinde düzenin devamlılığı için üretilen öyküler Antik Yunan'da da trajik olaylar yoluyla aktarılmakta ve toplumsal yaşamın korunması amaçlanmaktaydı. Seyirci oyundan çıktığında hem özdeşim kurduğu karakterin yerinde olmadığı için sağalmakta hem de inanişe göre kötülüklerinden arınmaktaydı.

Tiyatroda türlerin zaman içinde değişime uğraması toplumsal olaylarla birlikte şekillenmiş ve bu durum sinemada da biçim ve içerik değişimine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Antik Yunan'dan beridir devam eden kurallar kendini yeni düzene bırakmıştır. Konvansiyonel yapı yıkılmış yerine epik, absürt gibi yeni yapılar türemeye başlamıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte insanların iş gücüne daha az ihtiyaç olması işsizliğe sebep olmakla birlikte insan emeği etrafında şekillenen düşünce biçimleri ortaya çıkmıştır (Turgayve Katıkçı, 2018:1602).

Öncelikle epik biçim ile yeniden inşa edilen tiyatroya seyircideki özdeşim duygusunun yerine yabancılaştırma kavramı gelmiştir. Yabancılaşma unsuru ile seyirci izlediği seyrin illüzyonuna kapılmaktan ziyade sorgulayan, düşünen, izleğe soru soran bir

hale bürünmüştür. Tiyatrodaki değişimlerden etkilenen sinema yönetmenleri ise yabancılaştırma efektlerini filmlerinde kullanmaya başlamışlar ve seyircinin konumu zamanla değişmeye başlamıştır.

### 1.1.2. Tür Üzerine Farklı Yaklaşımlar Nelerdir?

Tür kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte eserlerin birbirinden ayrıştırılmasında birtakım karmaşalar oluşmuştur. Tür kavramı edebiyatta, müzikte, sinemada varlığını göstermekle birlikte her birinin kendi gerekleri doğrultusunda bir sınırlama yöntemi bulunmaktadır. Bir metin bir tür ile tanımlandığında alımlayıcı için nesnel bir duruma gelmektedir. Eserlerin tanımlanabilir olması kimi düşünürlere göre zaruri bir ihtiyaçken kimilerine göre ise gerçekleştirilmesi olası değildir. Tiyatroya bakıldığında yalnızca sahnelenmek üzere yazılmış bir metin mi yoksa edebi olarak değer taşıyan bir tür mü olduğu konusu hala tartışılmaktadır. Edebiyat bilimciler tiyatro oyunlarını öncelikle inceleyebilecek bir edebi eser olarak görmekte ve sahnelenebilirlik özelliğini ikinci plana koymaktadırlar (Şen, 2017:20).

Tiyatro metinlerinin sınıflandırılmasında da trajedi, komedi, dram gibi belirli türler bulunmakla birlikte Shakespeare bu metinlerin kategorilere ayrılmasını eleştiri ile karşılamaktadır. Shakespeare gibi yazarlar tür kuramı ile ilgili kendi görüşlerini bildirmekte ve türlerin ‘neye göre’ belirleneceği sorusunu farklı kriterlere göre cevaplamaktadırlar. Bununla ilişkili olarak David Bordwell sinemada türlerin ayrılmasında sunduğu çözüm filmlerin birçok temaya göre birbirinden ayrılabilenidir. Filmlerin kategorisinin çekildiği döneme, ülkesine, yönetmene, yazara, stüdyoya, tarza, ideolojiye, amaca, mekâna göre gibi birçok yönü ile ayrılabilenini savunmaktadır (Chandler, 2018:18).

Bordwell’in bu düşüncesinden yola çıkılırsa esasında türler için yaratılan duvarlar farklı nitelikler için içine girdiğinde bertaraf olabilmektedirler. Çünkü türlere ayırmanın belirgin bir kuralı olmadığı için her an türler iç içe geçebilir ya da birbirinden izler taşıyabilmektedirler. Özellikle edebi metinler için türlerin birbirinden ayrılması günümüzde neredeyse imkânsız hale gelmektedir. Düzyazı ile şiirin bir arada olduğu eserler çoğalmakta ve kimi zaman düş ile gerçek bir arada ilerleyebilmektedir. Aynı durum sinema için de korku ve bilim-kurgunun bir arada gittiği fantastik ile tarih öğelerinin bir arada bulunduğu filmler

için de geçerli görünmektedir.

David Bordwell'in görüşünden farklı olarak Derrida'ya göre her şey belirli bir tür sınıfının içine girmek zorundadır. Fakat Derrida bu fikrini beyan ederken aynı zamanda türlerin birbiri ile olan ilişğinden de söz etmektedir. Türlerin katıksız bir biçimde birbirinden ayrılmayacağını aksine iç içe geçmiş bütünlüklü bir yapı yaratılmış olduğunu belirtir. Bu durumda Derrida'ya göre metinlerin türlere ayrılmış olması onların kimliklerini belirlerken aynı zamanda alımlayıcı tarafından anlaşılması için kolaylık sağlamaktadır. Herhangi bir türün belirli özellikleri dışlayıcı, belirli özellikleri de sahiplenici yapısının bulunduğunu söyleyen Derrida aynı zamanda türlere ayırmanın ket vuran bir etkisinin de olduğunu savunmaktadır. Döneminin felsefi düşünürleri gibi Derrida da yaşamın organikliği içinde türlerin sınıflandırılmasının tam olarak mümkün olmayacağını dile getirmiştir (Kantar, 2004:8).

Türlerin ayırt edilebilmesi için belirgin özellikleri olması gerekmektedir. Sinemada ana tür olarak belirlenen türler mevcutken diğer yandan alt tür olarak tanımlanan -romantik komedi- gibi türler de bulunmaktadır. Örneğin polisiye bir film melodramatik bir yapıda da işlenebilirken bu her polisiye filmin melodrama olduğunu göstermemelidir. Buna benzer olarak bir belgesel türü eğlenceli, heyecanlı, hareketli gibi farklı özellikler taşıyabilir fakat bu belgeselin komedi ya da aksiyon, macera filmi olduğu anlamına gelmemelidir (Tuğan, 2017:701).

Gerard Betton, "*Sinema Tarihi (1995)*" isimli kitabında birbiri içine geçmiş konuları içeren ve tek bir başlık ile tanımlanamayan filmlerden söz etmiştir. Hem fantastik öğeler barındıran hem de içerisinde kara mizah taşıyan "*Bir Endülüs Köpeği (1929)*, *Altın Çağ (1930)*" eserlerini örnek olarak göstermiştir (Betton, 1995:20). Bu bakımdan bir filmde türsel özelliklere bakılacağı takdirde dekor, müzik, mekân, kostüm, diyaloglar, tema, arka plan, renkler, çekim özellikleri, ikonografi gibi unsurlarda ortaklık aranması gerekmektedir.

Yazın kuramında yapısalcılığın en belirgin temsilcilerinden biri olan Todorov da tür kuramı ile ilgili görüşlerini bildirmiş ve tür üzerine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Tür kavramını edebiyat üzerinden değerlendiren Todorov türlerin değişkenlik huyundan söz etmektedir. Türler içinde her yeni eserin bir sonraki tür üzerinde etkisinin olduğunu savunan

Todorov türlerin zaman içinde dönüşüme uğrayabilen dinamik yapısının olduğunu dile getirmektedir. Böylelikle sinemada ya da edebiyatta fark etmeksizin ortaya çıkan her metin kendinden önceki metinlerden örnekler sunmakta ve beraberinde bir sonraki metinleri etkileyecek bir form yaratmaktadır (Aybay, 2015:18).

Bunun yanı sıra Todorov türlerin her coğrafyada farklı nitelikler sergileyebileceğini belirtmektedir. Bu konu ile ilgili olarak sinemada korku türünde yapılan filmlere bakıldığında coğrafi farklılıkların filmlerde kullanılan ikonografilere olan etkisi görülebilmektedir. Türkiye’de yapılan korku filmleri genellikle konusunu inanç üzerinden temellendirmekte ve dolayısıyla ikonografisini de İslami öğelerden oluşturmaktadır. Türkiye’deki korku filmleri izlendiğinde cin temasının yoğun bir biçimde işlendiği görünmekte fakat bu tema farklı ülkelerde yerini vampir, cadı gibi ikonografilere bırakmaktadır (Yurdigül ve Zinderen, 2015:166).

Bu örnekten yola çıkılarak sinema bağlamında tür filmlerinin coğrafi niteliklere göre oluşturulduğu ve izleyicisi ile iletişim kurabilmesi açısından bunun gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır. Sinemada özdeşimi artırmak seyircinin izlediği filmi daha fazla içselleştirmesini sağlamak ve tür filmlerini tekrar tercih etmesi için bir alan açmaktadır. Psikolojide özdeşim kurma bireyin herhangi bir sosyal grup içerisindeyken gruptan bir kişiye veya grubun tamamına duyulan hayranlık olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda uyum sağlama ve taklit etme becerisi olarak açıklanmaktadır (Başol vd., 2017:143).

Özdeşim kavramının tanımından yola çıkılacak olursa seyirci izlediği filmdeki karakterlerle bir bağ kurabilir, kendisine gösterilen davranış biçimlerini uygulama yoluna gidebilmektedir. Bunun farkında olan film yapımcıları ise Hollywood sinemasının ortaya çıkışından bu yana kitleleri kendi istedikleri biçimde yönlendirmeyi ihmal etmemektedirler. Bazı Marksist yorumlamalara göre ise bir türü belirleyen ögenin ideolojik bir bağ olduğunu ileri sürmektedirler (Kleinhans, 2019:111). Buna göre popüler filmlerin içine bilinçli ya da bilinçsizce yerleştirilen ideolojik iletilerin çözümlenmesi alt metin okumaları ile gerçekleştirilebilmektedir. Filmler üzerinden yapılan alt metin okumaları ile tür filmleri üzerinden mevcut düzeni korumaya yönelik üretilen bazı inanç ve değerlere rastlanabilmektedir. Bu durumda sinema merkezinde tür konusu ele alındığında görsel metinler aracılığı ile seyirciye bir ideoloji sunma söz konusudur.



Tür filmlerinin her kesim seyirci tarafından kolay anlaşılabilirliği göz önünde bulundurulduğunda bir fikrin seyirciye aktarılması da rahatlıkla sağlanabilmektedir. Sinemanın yarattığı illüzyon ile birlikte seyirciye kabul ettirilmek istenen ideolojik fikir en ekonomik biçimde yaratılmaktadır. Tür filmlerinde kullanılan ikonografiler, uyaşımalar, daha önceki filmlerde kullanılan öğelerin tekrar etmesi gibi unsurlar ile ekonomik yöntemler oluşturulmaktadır. Bu konuda tür filmlerinin seyirciyi hem edilginleştirdiği hem de belirli bir düşünceyi ya da yaşam biçimini nakletme konusunda kendine bir yol bulabildiği söylenebilmektedir.

Birçok düşünür tür konusunda farklı görüşler ortaya atsa da bu tanıma net bir anlam yüklemek mümkün olmamaktadır. Fakat biyologlara göre bir grup organizma farklı diğer organizmalardan ayırabiliyorsa bu tür olarak tanımlanmaktadır. Robert Allen'e göre tür teorisinin ilk görevi ele aldığı metinleri diğerlerinden ayıracak derecede isimlendirmek ve aynı zamanda her birini yer alabilecekleri bir kategori bulmaktır. Fakat bu türleri kategorilere ayırmak noktasında da tercih edilebilecek farklı noktalar olduğu savunulmaktadır (Chandler, 2018:18).

Bununla birlikte Andrew Tudor'un görüşüne göre de tür filmlerini tanımlayabilmek için seyircinin film üzerinden beklentisine bakmak gereklidir. Bu noktada Andrew Tudor sinema üzerinden tür kavramını biyolojik tür kavramı ile ilişkilendirmektedir. Böylelikle biyolojik yaşamda düzene uyum sağlayabilen türlerin hayatta kalabilmesini sinema ve seyirci ilişkisine bağlamaktadır (acikders.ankara.edu, 2022). Böylelikle tür sinemasının aslında seyirci ile bütünlüklü bir yapıda olduğu ve arz-talep ilişkisi içerisinde ilerlediği göze çarpmaktadır. Burada ortaya çıkan sonuç tür filmlerinde kitle iletişimi sağlayan birçok formun kullanıldığı ve bu formların seyirci tarafından bir sonraki film için beklenti yaratabildiğidir.

Tür sinemasının kültür endüstrisi ile ilgisinden bahseden Murat Temizer, "*Kültür Endüstrisi ve Tür Sineması (2019)*" isimli çalışmasında türlerin seyirci beklentisi ile ilişkisi üzerine durmaktadır. Türlerin sinema sanatının ortaya çıkmasından itibaren varlığını koruduğunu öne süren Temizer türlerin hem geçmişten birtakım izler taşıdığını hem de her seferinde yenilenmek zorunda olduğunu belirtir. Bu noktada sinema bağlamındaki türlerin aynı zamanda birer meta üretimi sağladığını da savunmaktadır. Seyirci ile ilişkili olarak arz-

talebe göre üretilen tür filmleri böylelikle estetik kavramını geri plana atmakta ve merkezine kâr amacını koymaktadır (Temizer, 2019:119).

Metin Gönen “*Hollywood Sineması (2007)*” isimli çalışmasında türler üzerine bahsederken türlerin birbirini tekrar etmesine rağmen kendi içlerinde orijinal yapılar olduğundan söz etmektedir. Tür sinemasının ‘‘tipleştirme’’ özelliğini kullanarak ekonomik hale geldiğini fakat bu tiplerin hemen her filmde kullanılmasının özgünlüğü bozacak nitelikte olmadığını savunmaktadır. Bir türün diğer türden ayrılması için bu standartların olduğunu dile getiren Gönen aynı zamanda türlerin bir ticaret ortamı yarattığını da belirtir. Dolayısıyla türlerin ayrılması ile birlikte sinema kendine bir endüstri oluşturmakta ve hatta ‘‘yıldız sistemi’’ ile birlikte oyuncular da bu endüstrinin içinde bir kalıp içinde yerini almaktadır (Gönen, 2007:28).

Abisel, tür kavramı üzerine yaklaşımında öncelikle tür kelimesinin anlamından yola çıkmaktadır. Tür kelimesinin 17.yüzyıl döneminden itibaren ‘‘sıradan, günlük, tanıdık’’ olarak nitelendirilmesinin günümüzde tür filminin ikincil sınıfta yer almasının sebepleri arasında göstermektedir. Rönesans Dönemi’ne bakıldığında yalnızca soylu kişilere ait olan resim sanatı ilerleyen dönemlerde ‘‘genre’’ ile birlikte köyün günlük yaşamına taşınmıştır. Bu noktada Geord Lukacs’ın görüşüne yer veren Abisel türlerin toplumsal değişimlere göre varlığını sürdürdüğünü ya da ortadan yok olduğunu da belirtir (Abisel,1995:18). Dolayısıyla Abisel’in görüşüne göre türlerin dinamik yapısı göze çarpmakta ve türü var eden kanunların zaman içinde değişiklik gösterebileceği sonucuna varılmaktadır.

### **1.1.3. Tür Filmleri ve Seyirci İlişkisi**

Tür filmleri hakkında belirtilen ortak payda bu tip filmlerin yinelenabiliyor olmasıdır. Tıpkı biyolojik tür kavramında olduğu gibi eskiden var olan özellikler kendisinden sonra gelecek olanlar için bir prototip oluşturmaktadır. Bu da tür filmlerinin yaratılış sürecinde bir kanava görevi görmekte ve aynı zamanda seyircide tanıdıklık üzerine bir beklenti yaratmaktadır. Türlerin kendine has özelliklerine bağlı olarak değişkenlik gösteren form, seyircinin filmi tahmin edebilmesini sağlamakta ve dolayısıyla bir tatminlik hissi yaratmaktadır. Böylelikle tür filmleri auteur filmlerden farklı olarak popüler sinemaya hizmet etmek durumunda kalmaktadır. Bu da doğal olarak seyirci ile iletişimini artırmakta

ve zaman zaman seyircinin isteğine bağı bir biçimde metnin gelişmesine sebep olmaktadır.

Seyirci ve tür filmleri arasında arz-talep üzerine bir iletişim kurulmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi kimi filmlerde seyircinin isteğine bağı olarak ilerleyen filmler kimilerinde ise tam aksi bir iletiye sahiptir. Görsel medya araçları oluşmadan önce yazılı metinlerle sağlanan bu iletiler sinema, televizyon gibi araçlar ile konumunu daha da sağlamlaştırmaktadır. Görsel metinler ile kurulan hikayelerde kadın, erkek ilişkileri ve aile kavramı üzerine üstü kapalı biçimde iletiler verilmektedir. Bu konuda kadının konumlandırılışı, erkeklik kavramı, kimi zaman kutsal hale gelen aile kavramı ile kurulan anlamların incelenmesi tür filmlerinin yalnızca vakit geçirilen bir etkinlikten ibaret olmadığı sonucunu ortaya çıkmaktadır. Böylelikle Pygmalion mitinde heykeline aşık olan heykeltraş gibi tür filmlerinin metnini oluşturan kişiler, kendilerine eserleri aracılığıyla bir seyirci kitlesi yaratmaktadır.

Tür metinlerinin kendine özgü bir soru sorma yöntemi olduğu söylenebilir. Tür filmlerinde geliştirilen kompakt hikayelerle seyirci kendisi için belirlenmiş bir yaşam tarzı ile karşılaşmaktadır. Özellikle bu araştırmada adı geçen “romantik – komedi” türü filmlerinde işlenen konular kadın ve erkeğin gelenekselleşmiş davranış biçimini ortaya koymakta ve seyirci için bu davranış biçimlerini meşru hale getirmektedir. Buradan yola çıkarak tür filmlerinin seyirci ile kurduğu doğrudan bir bağdan söz edilebilir. Aynı zamanda seyircinin beklentisine göre de hareket edebilen tür filmlerinin sonu genellikle seyirciyi tatmin edici yönde ilerlemektedir.

Seyirci ve tür arasındaki bağı aynı zamanda güvenilir bir alan oluşturmaktadır. Tarih öncesi çağdan itibaren birbirine benzer olmak hem insanlara hem de hayvanlara kolaylık sağlamıştır. Tarih öncesi yıllarda bir hayvan avlanmak istendiğinde onun gibi ses çıkarıldığı takdirde hayvana yaklaşmak ve onu avlayabilmenin kolaylaştığı söylenmektedir. Dolayısıyla benzerlik unsuru için geçmişte yaşam mücadelesinin içinde yer alan önemli bir kavram olduğunu söylemek mümkündür. Hayvanlar arasında kendi dışındaki türlerin onlar için bir tehdit kaynağı haline gelmesi de buna örnek olarak gösterilmektedir. Canlılar arasında türün dışında kalanlar topluluktan soyutlanmakta ya da tehlikeli varsayılp öldürülmelerine sebep olmaktadır. Bu sebeple benzerlik hem hayatta kalmanın bir yolu hem de gelecek olan türün taklidi için bir araç haline gelmektedir (Fischer,2012:45).

Canlıların topyekûn hayatta kalma güdüsü ile benzerleriyle kurduğu ilişki seyirci ve tür filmleri arasında da risksiz bir ortam oluşturmaktadır. Filmler üzerine yapılan sınıflandırmalar ise filmleri dram, korku, macera gibi tanımlanabilen nesnelere haline getirmiştir. Böylelikle tür filmleri seyirciyi bir düşünme zamanına motive etmekten ziyade onlara halihazırda iletiler vermeye başlamıştır. Bu tavrıyla tür filmleri ekonomik menfaat sebebiyle de çoğunlukla statükoya hizmet ve kurulan düzene teşvik eden konular içermektedir.

Sinemanın izleyicilerde bıraktığı etki üzerine yapılan bir araştırmada özellikle duygusal anlamda seyircinin film boyunca birçok süreçten geçtiği sonucuna varılmıştır. Herbert Blumer'in yaptığı bu araştırma sonucunda filmi seyredenlerin kurduğu empati ve orada olma hali seyirci üzerinde büyük etki yarattığı söylenmektedir. Aksiyona yalnızca şahit olmayan, aynı zamanda o dünyaya geçiş yapan seyirci filmden çıktıktan sonra düşünsel olarak da farklı bir kimlik kazanmaktadır. Bu araştırmanın sonucu elbette ki seyirciyi pasif konuma iten tür filmlerinde yoğun olarak bulunmaktadır (Göker, 2018:275).

Başka bir araştırmada ise seyircinin ana karakterle özdeşim kurabildiği filmleri tercih ettiği ortaya çıkmaktadır. Aynı araştırmada sinemaya gitme sebepleri arasında ise belirli bir gruba dahil olabilme, bir arada olma gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Bu noktada Serpil Kirel sinemanın bir sosyalleşme mekânı olduğunu savunmakta ve Hindistan örneği ile çeşitli seyir farklılıklarından bahsetmektedir. Hindistan'daki seyircilerin bir filmde beğenilmeyen sahnede dışarı çıkabildiklerinden, seyircilerin film boyu birbiriyle sohbet edebildiklerinden, bazı diyalogları ezbere bildiklerinden söz etmektedir (Kirel,2010:37).

Böylelikle film ve seyirci ilişkisinin yalnızca film salonuyla sınırlı kalmadığı aynı zamanda diğerleriyle olan bağ konusunda da etkin bir rol oynadığı söylenebilir. Siegfried Kracauer'e göre sinemaya gitmek yalnızca insanların vakit geçirmesine yarayan bir eylem değil aynı zamanda seyircinin farkındalığını birkaç saatliğine de olsa kaybetme ihtiyacını da kapsamaktadır. Mekânsal olarak da buna olanak sağlayan sinema salonları perdedeki filmin ışığı haricinde hiçbir aydınlık alan barındırmamakta ve seyirciyi kendi dünyasından çıkarmak için her imkânı sunmaktadır (Göker, 2017:435).

## 1.2. Komedinin Alt Türleri ve Mizah

Komedinin oluşumunda hedeflenen gülme ile ilgili Antik Yunan'dan bu yana Aristoteles, Platon, Freud gibi yazar ve düşünürler tarafından birçok görüş ortaya atılsa da tam olarak ortak bir tanıma ulaşılamamıştır (Dervişoğlu, 2018:480). Yanı sıra Antik Yunan'dan itibaren “gülme” ye aşağı konumda bir davranış olarak bakıldığından ancak 20.yüzyılın başında Henri Bergson'un “*Gülme (1900)*” eseriyle birlikte gülme üzerinde teoriler geliştirilmiştir. Antik Yunan'daki düşüncelere karşıt olarak Henri Bergson gülmenin hafiflikle alakalı bir durum olmadığını aynı zamanda toplumsal bir yanı olduğundan da bahsetmektedir. Gülmeyi toplumsal yapıyla birlikte inceleyen Bergson, gülmenin haz ile bağlantısının yanı sıra acı çekme ve sosyolojik ilişkisinden de söz etmektedir (Erkek, 2017:5).

Neden ve neye güleriz sorusunun yanıtını Bergson birçok farklı başlık altında incelemiştir. Gülmenin bireysel bir durum olmasından ziyade toplumsal bir tarihi kökeni olduğunu savunmuştur. Ona göre gülmenin gerçekleşebilmesi için aynı kültürel geçmişe sahip olabilmek gereklidir. Böylelikle yabancı bir grubun güldüğü olay ya da durum dışarıda kalan biri için aynı etkiyi veremeyecek olduğunu dile getirir. Bununla beraber Bergson, gülünç durum karşısında duygulardan bağımsız olarak yalnızca akıl ile hareket edildiğinden söz eder. Ciddi atmosferin yıkılması amacıyla gülünç duruma düşen kişi ile özdeşim kurulmaması gerektiğini dile getirmektedir. Aksi takdirde gülme eylemi acıma ile yer değiştirmektedir (Oktar, 2018:312,313).

Gülmenin zekâ ile ilişkili olduğuna dair birçok yorum bulunmaktadır. Karşılaşılan duruma yaklaşım biçimi, durumu ciddi yanından uzaklaştırıp değerlendirebiliyor olmak gülmeyi yaratmakla birlikte mizah yapabilme kabiliyetini de etkilemektedir (Ünal,2009:282). Gülmenin sağlanabilmesi için üç ayrı başlıktan söz edilmektedir. Thomas Hobbes, Aristoteles'in düşüncelerinden yola çıkarak gülmede “üstünlük kuramı” üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Hobbes'e göre kişi kendini başkalarından üstün görmeye meyilli olduğu için gülmektedir. Diğerlerinin hataya düşmesinden haz duyan kişinin rakiplerini alacağı ettiği hissine kapıldığını dile getirmektedir (Solak, 2018:45).

John Morreall tarafından ortaya atılan görüş ise “*Uyumsuzluk Kuramı*”dır. Buna göre kişinin beklentisi ile gerçekleşen arasında bir zıtlık olduğunda gülmenin oluştuğunu savunmuştur. Türk edebiyatında Nasrettin Hoca fıkralarında görünen bu uyumsuzluk fikranın başlangıçta oluşturduğu beklenti ile sonunda beklenenin gerçekleşmemesi olarak açıklanabilir. Örneğin Nasrettin Hoca “hoca” lakabı ile karşı tarafa dini öğretileri aktaran, ahlaki kurallara yönelik hareket eden ve bunu öğreten kişi imajını çizmektedir. Fakat Nasrettin Hoca’nın bu sınırlardan bağımsız ve çoğu zaman munzur kişiliği ile fıkralarda yer aldığı görünmektedir. Nasrettin Hoca biçimindeki uyumsuzluk örneği yalnızca Türk kültürüne ait bir tip olmamakla birlikte Arap edebiyatında da farklı isimle kendini göstermektedir. Arap edebiyatında “*Cuha*” olarak geçen karakter “*sersem, akılsız*” tanımlarıyla bilinse de neredeyse yüz yılı aşkın yaşadığı ve zekasıyla halkı eğlendirdiği görünmektedir. Böylelikle bu tipler uyumsuzluk kuramına bağlı olarak toplumun beklentisinden uzak, alışıldığın dışında davranışlar sergileyerek halkı güldürmeyi başarmışlardır (Yeşil, 2012:70,71).

Descartes tarafından ilk kez sunulan “*Rahatlama Kuramı*” ise kişinin kendini sınırlandırılmış ortamdan sıyırması olarak tanımlanmaktadır. Sigmund Freud gülmeyi, kişinin geçmişinde kendini daraltan konuların sonucunda bir boşaltım olarak ele alırken Morreall’a göre bu durum gülmenin oluştuğu an ile ilişkilidir. İki ayrı görüşte de gülme öncesinde gerginlik anının oluşması gerekliliği göze çarpmaktadır. Mizah üreticisi, gülünmesi gereken yere kadar tıpkı ipte yürüyen bir cambaz gibi o anın gerilim düzlemini oluşturması gerekmektedir. Aksi takdirde gülme için zemin oluşturulamayacak ve beklenen karşılık sağlanmayacaktır (Çevik, 2016:90).

Komedi var olduğu günden bu yana birçok farklı alt tür oluşturmuştur. Bu konuda öncelikle birbirine geçmiş bir hal almış olan “mizah” ve “komedi” arasındaki ayrım söz konusudur. Mizah kelimesi İngilizcede “humour” ile karşılık bulurken “espri, güldürü, şaka, eğlence” gibi tanımları kapsamaktadır. Mizahın başlangıcı eski Mısır papirüslerine dek dayanmakla birlikte ilk metinlerde kahkahaya bağlı olarak kâinatın yaratıldığından söz edilmektedir (Fedai, 2009:998). Tarih öncesi çağlara bakıldığında mağara resimlerinde ve kabartmalarda mizah unsuruna rastlanıldığı göz önünde bulundurulduğunda oldukça eski bir olgu olduğu açığa çıkmaktadır.

Mizahın ne olduğu sorusuna bakılacak olursa Freud bu konuda tabular ile mizahın ilişkisinden bahsetmektedir. Toplumun kendi kültürel yapısına bağlı olarak konuşulması yasaklı olan konular üzerine mizahın yapıldığını savunan Freud aynı zamanda bunun bir güç gösterisi olduğunu da belirtmektedir. Toplumsal normlara göre ciddi olan konulara yönelik yapılan mizah ile statükonun çizdiği sınırların dışına çıkmanın kişide bir üstünlük ve başarı duygusu yarattığını öne sürer. Buna bağlı olarak eleştirel ve yıkıcı yönüyle mizahın iktidar ile karşıt bir noktada durduğu sonucu da doğmaktadır (Arıkan ve Yavuzcan 2017:7).

İktidar ile mizahın birbirine zıt olgular olduğu dinsel hikayeler ve öğretiler üzerinden de saptanmaktadır. Barry Sanders, Hristiyan öğretilerinde gülmenin iktidar karşıtlığı ile bağlantısından söz etmektedir. İsa'nın her daim ciddi olması gerekliliği, dünyevi olgulardan uzaklaşmasını temsil etmekte ve kilisenin gücünün devamlılığı adına bu bir şart olarak görünmektedir (Bayrakçı, 2021:124). Dinin toplum yapısı üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda gülmenin ahlaksal bir terim haline gelmesi mizahın dinamiklerini oluşturmada etkili olmaktadır. Bununla ilgili olarak “*Bektaşî Fıkraları*”na bakıldığında dinin dayattığı kuralları alaya aldığı ve fikra yoluyla bir başkaldırı yapıldığı görülmektedir. Bu durum mizahın belirli bir grubu kendine çekip eksenine alabileceği gibi aynı zamanda dışlayıcı bir özelliğinin olduğunu da ortaya çıkarmaktadır (Uslu, 2005:113).

Mizahın sorunlarla başa çıkmada yardımcı bir etmen olarak kullanılmasına bir karikatürist olan Atilla Özer, Gırgır dergisinden örnek vererek açıklamaktadır. Özer, 1970 yılında Türkiye’de gerçekleşen göç hareketleri sonucu şehir hayatında oluşan ikilikler üzerinden örnek vermektedir. Genellikle çizerlerini genç ve amatör kişilerin oluşturduğu bu dergide yoğun göçler sonucunda gerçekleşen şehirleşmenin çelişkileri sonucunda mizah kurallarını yeniden belirlemiştir (Özer, 1991:233).

Mizah için yapılan tanımlara bakıldığında komediden ayrıldığı noktanın saf güldürme amaçlı olmadığı ve sorunları da içinde barındırdığı ve farklı türlerde barınabildiği anlamı ortaya çıkmaktadır. Komedi ile mizahın en büyük ayrımı, komedinin elbette kültürden bağımsız olmadan kendi başına bir tür olarak varlığını idame ettirmesiyle mizahın her türde görülebilecek ve toplumsal dinamikle ilgili doğru orantılı bir yol izlemesidir.

Mizahın hareketli bir dinamiğe sahip olması onun her alanda kullanılabilir olduğunu

da göstermektedir. Siyasette mizah kullanımına yaygın olarak rastlanırken tasarlanan savunuyu güçlendiren ve destekleyen bir nitelik kazandırmaktadır. Aziz Nesin mizahı şu şekilde tanımlamaktadır: “Mizahlarda ortaklaşa var olan nitelik, mizahın işlevi olan güldürü (komik) ögedir. Halk mizahı, doğduğu çağın ve toplumun özellikleriyle koşullanmıştır”(Akt.Karakoç, 2021:39). Politikada kullanılan mizah öğeleri egemen görüşe karşıt bir duruş sergilemekte ve muhalif olmada bir alan yaratmaktadır. Aynı zamanda dergilerde, gazetelerde, haber programlarında politik olarak mizahı kullanılıyor olması halk içinde tabu olan konuların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Mizahın politik düzlemde sivrilmesi yalnızca muhalif olmak değil aynı zamanda alımlayıcıya ulaşmak için propagandist bir yapıya zemin oluşturmaktadır (Karakoç: 2021:53).

15.yüzyıldan itibaren mizahın zekâ ile ilişkili olduğu üzerine araştırmalar yapılmış aynı zamanda Antik Yunan’da hastaları iyileştirmek amacıyla mizahtan yararlandığı söylenmektedir. Hasta olan kişinin yanına gönderilen soytarılar hastaya çeşitli şakalar yaparak hastanın keyfinin yerine gelmesini sağlamakta ve mizah bir sıhhat kaynağı olarak kullanılmaktaydı. Fiziksel yararı ile birlikte mizahın gündelik sorunlarla başa çıkmada önemli bir yeri olduğu saptanmıştır. Mizahın oluşumuna bakıldığında çoğunlukla ters bir gidişatın ardından doğduğu ortaya çıkmaktadır. Böylelikle mizah unsuru komedi filmlerinde, karikatürlerde, haberlerde sıklıkla başvurulan bir araç haline gelmiştir (Yardımcı, 2010:5 v.d.).

Mizahın oluşumundaki tarihe bakıldığında Anadolu’da Hititler döneminden “Purulli Ayinleri” sırasında mizah örneklerine rastlandığı gibi sonrasında Antik Yunan’da Dionysos şenliklerine dek uzanmaktadır. Kültürel olarak mizah kavramı ele alındığında Osmanlı Dönemi’nde Karagöz-Hacivat, Ortaoyunu, Bektaşî fıkraları gibi alanlarda kullanıldığı görülmektedir. Selçuklu Dönemi’nde Keloğlan, Dede Korkut gibi birer ikon haline gelen karakterler yoluyla anlatılan fıkralar ve destanlarda da mizah yer almaktadır. Osmanlı Dönemi’nde dilden dile yayılan hikayeler ve doğaçlama gösterilerin ardından matbaanın yaygınlaşması ile birlikte dergiler yoluyla mizah araçlarının çoğaldığı göze çarpmaktadır (Yardımcı, 2010: 3).

Mizahın kullanıldığı birçok alandan bahsedildiği gibi en yoğun izine rastlanan tür, komedi olarak görülmektedir. Komedi var olduğu günden bu yana hem biçimsel hem de



içerik bakımından birçok farklı alt türe ayrılmaktadır. Bunların içinde mizahi unsurlar barındırması bakımından Kara Mizah, Parodi, İroni ve Satire/Hiciv bir arada yer alırken Savruklama, Vodvil, Töre ve Karakter Komedi, Durum Komedi literatürde komedinin alt türleri olarak geçmektedir (Gezgin, 2017:1).

### 1.2.1. Kara Mizah

Kara mizahın tanımına bakıldığında “ciddi veya üzücü bir durumu tedavi etme amaçlı kullanılan mizah türü” olarak tanımlanmaktadır (dictionary.cambridge).”Kara mizah veya kara komedi, komedi ve hicvin alt türlerinden biridir. Genellikle ciddiyetle anılan din, cinayet, ölüm, hastalık, savaş, doğal afet, akıl sağlığı gibi konuları mizahi bir anlayışla ele alır” (wikipedia.org, 2023).

Bu türün tanımı incelendiğinde tiyatro sanatında “kara komedi ve kara komedy” terimlerinin kullanıldığı görünmekle birlikte edebiyatta “kara mizah” olarak ele alınmaktadır. Tanımlama konusunda çeşitli ayrımlar söz konusu ise de Haldun Taner bu konuyla ilgili olarak mizah kavramının parodi, satir, ironi gibi unsurları da içinde barındırabileceğini öne sürmektedir. Bir karikatür sanatçısı olan Tan Oral da mizahın bir düşünceyi de beraberinde getirdiğini söylemekte ve komedinin ise saf güldürü amaçlı yapılabileceğinden bahsetmektedir. Buna istinaden kara komedi türünün kara mizah olarak tanımlanması ilgili sanatçılar tarafından daha doğru olduğunu savundukları göze çarpmaktadır (Ersümer, 2014: 3).

Kara mizahın en çok eser verdiği dönem Birinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik buhrana denk gelmektedir. Savaşta yaşanan kayıplar, yaşam standartlarının değişiyor olması öncelikle yazın sanatında karamsar bir yapı oluşturmaya başlamıştır. Kara mizah özelliklerini Dadaizm ve Gerçeküstücülük akımlarından almakla birlikte sanatta gelişmiş olan kuralları yıkan ve doğaçlama bir yapıya sahiptir. Bu da kara mizahın hayatın anlamı üzerine sorgusunu gerçekleştirebilmesi için özgür bir alan yaratmaktadır (Arık, 2002:89-91). Batı edebiyatında kara mizah ile ilgili çeşitli sanat dalları için şu örnekler verilmiştir: “Bu isimlerin arasında Thomas de Quincey, Grabbe, Poe, Baudelaire, Lewis Carroll, Villiers de l’Isle-Adam, Nietzsche, Lautreamont, Huysmans, Rimbaud, O.Henry, Gide, John Millington Synge, Alfred Jarry, Roussel, Apollinaire, Picasso, Kafka, Jakob von

Hoddis, Marcel Duchamp, Hans Arp, Jacques Prevert ve Salvador Dali yer almaktadır.” (Ersümer, Adanır, 2014:26-30).

Baudelaire, Lewis Carroll gibi kimi şairler şiirlerinde kara mizahı kullanmışken, edebiyatta Cervantes, Shakespeare gibi yazarlar kara mizah öğeleri taşıyan eserler yazmışlardır. 2.Dünya Savaşı sonrası ise insanlarda oluşan umutsuzluk, yaşam sevincinin kaybolması, hiçbir şeyin düzelmeyeceği düşüncesini taşıyan eserlerde kara mizah öğelerine rastlanıldığı görünmektedir. İonesco, Pinter, Beckett, Adamov, Albee gibi yazarlar dönemin en dikkat çekici tiyatro eserlerini vermişlerdir (Aydemir, 2010:26).

Sinemaya bakılacak olursa ilk kara mizah örneği olarak Stanley Kubrick’in yönetmiş olduğu “*Dr. Strangelove (1964)*” filmi verilmektedir. Nazizm karşıtı olan bu film 2.Dünya Savaşı etkisinin sinemaya yansımaları göstermektedir. Aynı zamanda teknolojinin gelişmesiyle birlikte nükleer silahların kullanılmasını da eleştirmektedir. “Bu film, sadece A.B.D. ve Rusya militarizmine karşıt bir film değildir, aynı zamanda insan hayatının politikacılar ve ordu tarafından hiçe sayılmasının kara komedi formunda ortaya koyulmasıdır”(akt: Gümüş, 2001:195). Enis Batur teknolojinin gelişmesi ile birlikte toplum yapısında gerçekleşen değişimi kara mizahın serpilmesine ön ayak olan bir unsur olarak görmüş ve şu şekilde yorumlamıştır: “Sanayileşme temposu, teknolojik gelişme, zenginliklerin paylaşılması yolunda gitgide gerginleşen uluslararası gelişmeler, başta büyük kentlerde yaşayanları olmak üzere Avrupalı yazar, sanatçıyı, düşünce adamını derinden yaralamıştır.” (akt: Yardımcı 2010:14).

Henri Bergson kara mizahın ancak duygulardan uzaklaştığında ve izlenen karakter ile özdeşim kurulmadığı takdirde oluşabileceğinden bahsederken sinemada tercih edilmiş olan epik biçim seyirci ile kurulan bağı yıkmaktadır. Dünya sinemasında Brecht tekniğinden yararlanan birçok yönetmen mevcuttur. Brecht tekniğinden yararlanan yönetmenlerden şu şekilde bahsedilmiştir: “Lars Von Trier, Martin McDonagh, Woody Allen, Jim Jarmusch, Todd Solondz, Terry Gilliam, Coen Kardeşler, Edgar Wright, Peter Weir gibi isimler sayılabilmekle birlikte teknik olarak “self-reflectivity” kullanılmaktadır.” (Üskent, 2019:14).

Türk kültüründe kara mizahın gelişimine bakıldığında ilk örneklerine divan

edebiyatı döneminde yazılan kasidelerde mevcut olan hicivde rastlanmaktadır. Gerçek olaylar üzerinden hiciv yapabilmek adına kaside ve şiirlerde birbirleriyle alay almak üzere mizah unsurundan yararlanıldığı görülmektedir. Yahyâ Bey ile Hayâlî, Nef'î ile Atâyî birbirlerine hiciv yolu ile karşı tarafın kötülüklerini ortaya çıkaran şairler arasında yer almaktadır. Olumsuzlukların ortaya çıkarılması, ahlaki zayıflıkların ifşa edilmesi için mizahtan yararlanan yazarlar yoluyla Osmanlı Dönemi'nde yazılacak olan eserlerin altyapısı oluşmuştur (Öntürk, 2021:33).

Kara mizahı halkla buluşturan bir diğer tür ise 17.yüzyılda yaşadığı söylenmekle olan Nasrettin Hoca'nın fıkralarıdır. Nasrettin hoca fıkralarında toplumun görünmeyen sorunlarını ortaya çıkaran ve anlatımında kullanılan nükteler ile birlikte eleştirel bir yanı olduğu gözlemlenmektedir. Aynı zamanda insanda var olan ve cimrilik, tembellik gibi aşırıya varan olumsuz yanları açığa vurarak mizah unsuru beraberinde iğneleyici bir dil kullanıldığı görülmektedir (Aydın, 2014:28-29). Kara mizah türünün öğelerini barındıran bu özelliklere Keloğlan masallarında da rastlanmaktadır. Keloğlan karakterinin taşıdığı nitelikler şu şekilde açıklanmaktadır: “Kara mizahı en güzel şekliyle işlemiş, hayatın karanlık ve ümitsiz anlarında bile komik ve eğlendirici taraflarına cesaretle bakabilmiş, problemleri gülerken çözmüş “hümorist” yapıya sahip bir tiptir” (Şimşek, 2017:53).

Türk sinemasında mizah öğelerinin ilk görülmeye başlandığı yıllar 1970'li döneme dayanmaktadır. Rifat Ilgaz'ın yazmış olduğu “*Hababam Sınıfı*” film serisi, “*Zübük (1980)*, *Üçkağıtçı (1976)*, *Tersine Dünya (1993)*” gibi filmler mizah öğelerinden örnekler sunmaktadır (Hancıgaz, 2022:706). 1989 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilmiş olan “*Arabesk*” filmi de dönemin en dikkat çekici filmleri arasında yer almaktadır. Reha Erdem tarafından yazılmış olan “*Kaç Para Kaç (1999)*” Ferhan Şensoy'un da içinde bulunduğu ve bir tiyatro oyunundan uyarlanan bir film olan “*Pardon(2005)*” filmi de kara mizahın yapıldığı unutulmaz filmler arasında yer almaktadır (Demiralay, 2022).

### 1.2.2. Satir/Hiciv

Türkçede kelime anlamı “*yergi*” olarak geçen “*hiciv*” İngilizce ve Fransızca da “*satire ya da ironi*” kavramları ile tanımlanmaktadır (Alay, 2018:31). Hiciv sanatı Arap edebiyatına bakıldığında örneklerine rastlanmakla birlikte kelime anlamı olarak “Bir lafzı

harflerini sayarak ve heceleyerek okumak, bir kişinin veya toplumun ayıp ve kusurlarını sayıp dökmek, yermek” olarak tanımlanmaktadır. Hatta hiciv sanatı savaş dönemlerinde düşmana karşı yergi yapmak amacıyla da kullanıldığı söylenmektedir. Övgü yapmak isteyen şairler bunu methiyeler ile gerçekleştirirken öfkesini dile getirmek isteyenler ise hicivden yararlanmışlardır. Hicvin doğuşunun en büyük sebebi olarak Arap kültürünün kabileler halinde ve göçebe olarak yaşaması ve birlikte yaşamın getirdiği zorluklar olarak gösterilmektedir (ıslamansiklopedisi.org.tr/hiciv).

Hicivde bulunması gereken özelliklerin başında karşı tarafa bedensel kusurlar üzerinden değil de karakterde görünen eksiklikler üzerinden hiciv yapılması gerekliliğidir. Aksi takdirde hiciv yapan kişiye karşı olumsuz düşünceler geliştirilebileceği söylenmektedir. Özellikle hiciv yapılan kişide olmayan olumsuz niteliklerin şiirde hicvedilmesi şaire karşı bakış açısında değişimlere sebep olmaktadır. Bu bakımdan hiciv yapılırken muhakkak doğru bilgiler ışığında hareket edilmesi kuralı mevcuttur (Taşdelen, 2009:301-302).

Hiciv klasik Türk edebiyatında 16.yüzyıl’da sayısı giderek artan bir tür olmakla birlikte 17.yüzyıl’da hiciv sanatında başarı yakalamış olan Nef’i ile görünür hale gelmiştir. 18.yüzyıldan sonra ise hiciv sanatının içine daha çok müstehcen konular yerleştirilmeye başlanmış ve sonrasında azalarak üretimi duran bir tür haline gelmiştir. Hicvin düşünsel altyapısına bakıldığında, insanların içinde biriken ve doğrudan söyleyemediği ve rahatsız olunan durumları şaka yoluyla iletmesi olarak değerlendirilmektedir. Bu da hem söyleyen kişiyi rahatlatmakla birlikte hem de hiciv yapana karşı doğrudan gard alma durumunun engellenmesini sağlamaktadır. Bu da yapılacak olan eleştiriyi sivriltmekle birlikte zekâ ile süslemek anlamına gelmektedir. Buna bağlı olarak hiciv yapan kişinin bundan haz duyduğu ve karşı taraftaki ne kadar önemli biriye onu aşağıya çekmenin o kadar keyifli olduğu vurgulanmaktadır (Demirel,2007:132-134).

Edebiyatta hiciv sanatının ortaya çıkması bu şekilde olmuşken sinemaya yansımaları da göze çarpmaktadır. Henüz sessiz sinema dönemindeyken Charlie Chaplin’in yönettiği “*Modern Times (1936), The Great Dictator (1940)*” gibi filmlerinde alaylı bir dil kullandığı ve toplum düzenini ve statükoyu eleştirdiği açıkça ortadadır (Üzüm, 2022). 1930’lu yıllardan sonra sesin ortaya çıkmasıyla birlikte sinema politik ya da tecimsel sinema olmak

üzere bir ayırım yaşamıştır. Buna bağlı olarak Sovyet sinemasının başarılı yönetmenlerinden “Sergey Eisenstein, Protazanov” gibi isimler politik ve hicivli bir kullandığı görünmektedir (Bukareva, 2020:17-19).

1960’lı yıllardan sonra ise sistem eleştirisini içinde barındıran ve bunu hiciv sanatı ile sağlayan filmlerde çoğalma yaşanmıştır. Amerikan sinemasına bakıldığında hiciv geleneği ile oluşturduğu “*All The President’s Men (1976), Secret Honor (1984), Nixon (1995), Canadian Bacon (1995)*” gibi filmler sayılabilmektedir. Amerika’da hicvin gelişim göstermesinin ilk nedenleri arasında sanatta uygulanan sansür girişimi olduğu söylenmektedir. Sansürün her ne kadar değerleri koruma üzerine bir amaç geliştirdiği öne sürülse de sanatı sınırlayan bir yapısı olduğu aşıkardır. Amerikan sineması hicvin yarattığı alan ile bu sansürden uzaklaşarak statükoya karşı filmler üretmeye başlamıştır. Buna karşıt olarak Güney Kore’de bu durum doğrudan devlet tarafından desteklenmekte ve sansür getirilen konular üzerinde tartışma alanı yaratılmakta ve daha özgür bir alan sunulmaktadır (Birincioğlu, 2019:93).

Türk sinemasında hicve bakıldığında ise Yeşilçam döneminde çoğunlukla melodram ağırlıklı filmler çekildiği ve klişe konuların kullanıldığı görünmektedir. Seyircinin beğenisine göre çekilen filmler bir sonraki üretimi de etkilemekte ve birbirine çok benzeyen filmlerin ticari amaçla çekildiği ortaya çıkmaktadır. 1960’lardan sonra yeniden düzenlenen anayasa ile özgürlük, eşitlik gibi temalar gündeme gelmiş ve bu temalar sinemaya da yansımıştır. 1960 yılında yapılan darbe ile birlikte toplum yapısı değişmeye başlamış ve kültürel açıdan yaşanan bu değişim Türkiye’de yeni bir sinema dilinin oluşmasını sağlamıştır (Kasım, Atayeter, 2012:21).

1970’li yıllarda yaşanan siyasi hareketlenmeler ile birlikte sinemada bir politik bakış oluşmuş ve dönüşüm yaşanmıştır. Yılmaz Güney, Metin Erksan gibi yönetmenler politikayı filmlerinde göstermekten geri durmamışlardır (Yıldırım,2017:293-294). Metin Erksan’ın “*Sevmek Zamanı (1966)*” filminde farklı sınıfa ait olan iki insan arasındaki ilişki gösterilmekte ve kadının modern toplumdaki yerini ortaya çıkarmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında Yeşilçam dönemi kadın karakterlerinden uzakta bir yapıya sahip olduğu gözlenmektedir (Yıldırım: 2014:355). Buna benzer olarak toplumdaki sorunlara filmler yoluyla çözüm arayan bir yönetmen olan Yılmaz Güney de “*Yol (1982), Duvar (1983)*” gibi

filmler ile toplumcu gerçekçi yönetmenler arasında yerini almaktadır (Öztürk, Kütüphaneci ve Baykurt, 2020:12).

Sinema alanında yaratılan toplumcu gerçekçi yaklaşım komedi filmlerinde de kendini göstermeye başlamıştır. Kemal Sunal'ın yer aldığı “*Salako (1974), Kibar Feyzo (1978), Sosyete Şaba (1985)*” gibi filmlerde hiciv bulunmakla birlikte bu filmler komedi unsurunu kullanarak toplumun birer yansımasını göstermektedir. Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı Kibar Feyzo filminde de bir aşk hikayesi üzerinden toplum düzeni hakkında bilgi verilmektedir. Anayasada olan düzenlemeler ışığında filmin konusu yalnızca köyde yaşayan bir ağa ile adam arasında geçmemekte geniş perspektifle bakıldığında ezen ve ezilen arasındaki ilişki de eleştirilmektedir. Bu gibi temaların filmlerde komedi unsuru ile işlenmesinin 1960 yılında yaşanan anayasal değişiklikle de ilgili olduğu saptanmaktadır. İşçi hakları, grev hakkı, patronlara karşı başkaldırı gibi oluşan gündemler bu dönem çekilen filmlerin konularını oluşturmaktadır (Başaran ve Boztepe, 2021:937-938).

### 1.2.3. Parodi

İlk kez Aristoteles'in metinlerinde adı geçen parodi karşı anlamına gelen “*para*” ve ezgi anlamına gelen “*odie*” kelimelerinden türetilmiştir. Postmodern metinlerde kullanımı artan parodi bir metnin komedi unsurlarıyla yeniden düzenlenmesi olarak tanımlanmaktadır. Taklitten yararlanılarak elde edilen parodi aynı zamanda ciddi bir meselenin gülünç taraflarını projekte etme amacını da gütmektedir. Sözlük tanımı olarak bakıldığında parodi “Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” olarak tanımlanmaktadır. (Fırat, 2019:428). Parodinin en temel unsurlarından biri daha önceden üretilmiş olan bir eseri taklit ederek ona karşıt bir düşünce geliştirmesidir.

Parodinin Antik Yunan'dan itibaren kullanılan bir aygıt olmasının yanı sıra 18.yüzyıl şiir ve şarkılarında da yer aldığı belirtilmektedir. Bununla ilgili olarak Margeret Rose, “Önceden oluşmuş yazınsal dilin, komik etkisi yaratacak şekilde eleştirel niyetle alıntılanması...” olarak tanımlamaktadır. Batı edebiyatına bakıldığında Cervantes'in yazmış olduğu Donkişot şövalyeler üzerinden yazılan romanlara karşıt olarak

yazıldığından parodinin ilk kullanıldığı eserler arasında sayılmaktadır (Koç, 2015: 236).

Türk edebiyatında parodinin kullanılması Osmanlı Dönemi'nde yazılan eserlere dek dayanmaktadır. 18.yüzyıl edebiyatında yüzeyselleşmeye karşı bir eleştiri olarak doğmuş olan parodi bir şairin nasıl olması gerektiği ile alakalı fikirler üzerine doğmuştur. Bu bakımdan parodiyi şiirlerinde kullananlar kendilerine şair diyenler ile gerçek şairler arasına bir set çekme niyeti gütmüşlerdir. Sonrasında parodinin kullanım alanı Tanzimat döneminde de tiyatro oyunları ve romanlar olarak devam ettiği görülmektedir. Bir tiyatro oyunu olan ve Şinasi tarafından yazılmış olan “*Şair Evlenmesi*” isimli eser, Hüseyin Rahmi Gürpınar'a ait “*Kadınlar Vaizi*” gibi eserler parodinin kullanılmaya başladığı ilk metinler olarak ortaya çıkmaktadır. Bu metinler vasıtasıyla bazı kanıksanmış değerlerin gülünç durumları su yüzüne çıkarılmakta ve metinde gösterilenlere yeni bir bakış açısı kazandırılmaktadır (Koç, 2015: 236).

Parodi kavramı özellikle 1960'lı yıllardan sonra metinlerarasılık biçiminde edebiyatın içinde kendini göstermiş olan bir kavramdır. Metinlerarasılıkta önemli olan nokta öncesinde yazılmış olan bir metni referans alıp o metnin ciddi noktalarının üzerine gitmek ve buradan güldürü yoluyla bir eleştiri sunabilmektir. Esasında metinlerarasılık çok daha eski zamanlarda ortaya çıkmış bir tür olsa da postmodern metinlerde görünürlüğü artmıştır. İlk olarak 1965 yılında Julia Kristeva tarafından ortaya atılan bu tanım iki metin arasında karşıtlık, iletişim açısından var olan geçişkenlik olarak ifade edilmektedir. Her şeyin kendinden önceki tarafından varlığının ispatlandığını ileri süren Bakhtin ise metinlerarasılığın 1965 yılından önce de olduğunu belirtmektedir. Bununla ilgili olarak Egleton ise “Gösterenler sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlere dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamazsınız.” şeklinde görüşünü belirtmiştir. Edebiyatta metinlerarasılık doğrudan alıntı yaparak ya da parodiden yararlanarak sağlanabilmektedir (Bulut, 2018:3).

Sinemada parodinin kendini göstermesi postmodern üretimlerin ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. Buna göre 1980'li yıllardan sonra belirgin şekilde parodi içeren filmler üretilmeye başlamıştır. Sanayi Devrimi'nden sonra gelişen modernizm akıl üzerine temellendirilmiş üretimleri beraberinde getirmiş ve 20.yüzyıla kadar konvansiyonel olanın dışında eserler ortaya çıkmıştır. Fakat aynı zamanda modern düşüncenin getirdiği kurallar,

seyirciyi edilginleştiren sinema anlayışını kanıksatmıştır. Postmodern düşünce ise modernizmin çizdiği yapının dışına çıkmayı hedeflemiş ve böylelikle görsel medya araçlarının oluşturduğu idealin yıkımı üzerine çalışmalar yapılmıştır (Korkmaz, 2017:72).

Edebiyatta metinlerarasılık ile gerçekleşen parodi, sinemada filmlerarası olarak tanımlanmaktadır. Örneğin Mel Brooks'un yönetmiş olduğu "*High Anxiety (1977)*" isimli filmde Hitchcock'un "*Vertigo (1958)*" isimli filmine bazı sahnelerinde parodik göndermeler yapmaktadır. Yanı sıra "*Sapık*" filmindeki banyo sahnesine yönelik de gönderme yapılmaktadır. "Brooks'un buradaki amacı ötekinin zayıf noktalarını ortaya koymak, eleştirmek değil ustaya saygı bağlamında, sinemanın farklı türleriyle de dalga geçerek (Genç Frankenstein, Dünya Tarihi I-II, Deli Dolu) öteki yapıtı anımsatmak, güncellemek, filmlerin kült sahnelerine eğlence içerikli gönderme yapmaktır" Bayraktar'ın yorumundan da anlaşılacağı üzere parodinin içinde muhakkak karşıt bir görüşün bulunma zorunluluğu olmamakla birlikte aksine önceki eseri yeniden gündeme getirme amacı da güdebilmektedir (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 5-10).

Sinemada parodinin kullanımı "*Mel Brooks, Woody Allen, Davet Zucker-Jerry Zucker ve Jim Abrahams'tan oluşan ZAZ*" gibi yönetmenler sayesinde çoğalmıştır. Parodinin açıkça görüldüğü örneklerden biri "*The Ring(2002) Saw (2004) Scream (1996)*" gibi filmleri taklit edilerek çekilmiş olan "*Korkunç Bir Film*" serisidir. Bu gibi filmlerle taklit edilen yapıya gönderme yapılmakta ve önceki yönetmenin üslubu benimsenerek yeni bir üretim yaratılmaktadır (Altay, 2019:26-27).

Türk sinemasında gelindiğinde destanlar, masallardan yararlanarak uyarlamalara rastlanmakta aynı zamanda Amerikan sinemasında gösterilen filmler kültürel öğelerle bezenerek yeniden çekilmektedir. Yapılan uyarlamalar teknik açıdan yeterli derecede olmadığı için eleştirmenler tarafından yalnızca birer taklitten ibaret olduğunu belirtmişlerdir. 1970'li yıllardan itibaren Amerikan sinemasından uyarlanarak çekilen filmler içerdikleri hiciv dolayısıyla parodi özelliği taşıdığı söylenmektedir. Bu filmler arasında "*Görünmeyen Adam İstanbul 'da (1955) Uçan Daireler İstanbul'da (1955), Gökler Kraliçesi (1970) Süper Adam İstanbul'da (1972), Turist Ömer Uzay Yolunda (1973), Sevimli Frankeştayn (1975), Dünyayı Kurtaran Adam(1982), Badi (1983), Japon İşi (1987), Homoti 81987)*" olarak sayılabilmektedir (Güngör, Yolcu, 2016: 87).



#### 1.2.4. İroni

İroni kelimesinin kökenine bakılacak olursa “*eironeia*” kelimesinden türediği görünmektedir. Eironeia kelimesi Yunanca’da “kandırmak” anlamına gelmektedir. İroninin bir söz sanatı olarak İncil’de ve Kur’an’da kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda oldukça etkili bir araç olduğu saptanmaktadır. Bunun sebebi ironi kavramının altında gerçeği açığa çıkarma isteğinin barınmasıdır. Sokrates bir cahil gibi davranıp sorularla diğerlerinde bir ışık uyandırmak isterken aynı zamanda gerçeği bulmaya ironik bir biçimde yaklaşmaktaydı. Gerçeğin içindeki olumsuzlukları görebiliyor olmak ve bunlar ile yüzleşme Sokrates’in ölümüne sebep olan etmen olarak gösterilmektedir. Anlamı kandırmak olsa da bu ironinin yalnızca görünen yüzüdür (Ünal, 2015:175,176).

Bir metni, filmi ya da tiyatro oyununu incelerken anlamına erişmek için onun görünen ile görünmeyen taraflarına bakmak gerekmektedir. “Mecaz, sembol, teşbih, imge, alegori gibi anlatım biçimlerinin yanı sıra ironi de arka planda var olan ve çözülmeyi bekleyen anlamlar barındırmaktadır. Öteki anlam olarak sözü edilen bu tanımlardan ironi kendi işaret ettiği noktadan başka bir anlam üretmektedir.” (Tuğluk, 2017:448). Antik Yunan komedilerine bakıldığında bir karakterin ironik adam, diğerinin ise taklitçi adam olmak üzere iki farklı özellikten söz edilmektedir. Muecke ironinin gerçekleşebilmesi için katmanlılık, karşıtlık ve masumiyet etmenlerinin yerine getiriliyor olması gerektiğini savunmaktadır. İronik durumun kurbanı ya da ironiste görünmesiyle katmanlılık, anlatılmak istenen durumu çelişki içinde anlatmasıyla karşıtlık ve ironistin farkında olmama oyunu ile masumiyet sağlanmaktadır (Tuğluk, 2017:448). İronist ironiyi yaparken ne kadar bilmez, masum davranırsa ironi o derece keskin hale gelmektedir (Ataç ve Şar, 2015:17).

Edebiyatta günlük dilden farklı bir dil kullanılmasına katkı sağlayan araçlardan biri “öteki anlam” olarak ifade edilen ironi kavramıdır. Bir durumun doğrudan ya da alışıldık bir biçimde anlatımından koparıp dolaylı bir yol sağlayan ironi edebiyatta birçok farklı biçimde tanımlanmaktadır. “İroni her şeyden önce bir eylemdir ve amacı hesaplanmış bir söz manevrasısıdır. Bu manevra ötekine göndermede bulunmak için yapılmış hassas ve akıl dolu bir aktarımla gerçekleşir.” İroni ile ilgili tanımlamasını Antik Yunan metinlerinden

yararlanarak gerçekleştiren isim Meyer Howard Abrahams ise bu metinlerdeki karakterlerin özelliklerine dikkat çekmektedir. Ona göre Antik Yunan metinlerindeki karakterlerin özlerini gizleyerek girdikleri ikircikli yapıları ironiyi sağlamaktadır (Tuğluk, 2017:445-449).

Kierkegaard ironinin yalnızca bir anlam ile sınırlandırılmayacağını söylerken, Paul de Man ise ironinin net biçimde tanımlanması gerektiğini vurgular. Kierkegaard ironinin kendi başına bir anlam ifade ettiğini ve herhangi bir tanımın onun özüne aykırı olduğunu ve tek bir sonuca hizmet etmediğini belirtmektedir. “Kierkegaard, ironin amacının ironi olduğunu, fakat eleştirel bir amacının, dahası bir amacının olmadığını söyler.” (Akt.Güzel, 2019:105).

Türk edebiyatına bakıldığında Divan edebiyatında “*kinaye ve tariz*” olarak halk edebiyatında “*taşlama*” Tanzimat döneminde ise bazı roman ve hikayelerde ironiye rastlamak mümkündür. Fakat ironinin 1950’li yıllara değin doğrudan bir amaç ile kullanılmadığı söylenmektedir. Türk edebiyatında ironiden bahsedilebilmesi için belirli bir dünya görüşünün olması gerekliliğinden söz edilmektedir. Türk edebiyatında ironinin kullanımı için verilen örneklerde birbirine karşıt kişilerin yaptıkları hiciv hakimdir. Türk edebiyatında ironinin ortaya çıkışı Ahmet Mithat Efendi’ye ait olan “*İstanbul’da Bir Donkişot*” ve “*Müşahadat*” eserleri ile bilinmektedir. Bu eserlerde üst kurmaca tekniği kendinden önceki yazılmış olan esere atıfta bulunmaktadır. Amerikalı edebiyat bilimcisi olan Linda Hutcheon 1980 yılında üst kurmacayı “*kurmaca üstüne kurmaca*” olarak tanımlamıştır (Karakas, 2014:8). Metnin kurgusal yapısını ortaya çıkaran bu biçim ironiyi de beraberinde getirdiği için Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarlar ironiyi metinlerinde ilk kez kullanan yazarlar olarak bilinmektedir (Karçığa, 2009:45).

İroni yalnızca edebi metinlerde ya da felsefede kullanılan bir kavram olmamakla birlikte sinema, tiyatro gibi farklı alanlara da yayılmıştır. Aynı zamanda ironi, hiciv, kinaye, mizah gibi kavramlarla sıklıkla karıştırıldığı ya da birlikte kullanıldığı için tanımlanması zorlaşmaktadır. Batı kültürüne ait olan bu kavram ancak karşıtlıklar üzerinden tam karşılığını bulabilmektedir. Söylenmek ve vurgulanmak istenen şeyin tam tersini söylemek biçimindeki dışavurumu ironiyi tanımlar nitelikte görünmektedir (Karçığa, 2009:5-7).

İslam kültürüne bakıldığında ironi kavramına en yakın tanımın “*tehekküm*” olduğu söylenmektedir. “Alay etmek, dalga geçmek, kusur bulmak” anlamlarına gelen bu kelime aynı zamanda “kendini beğenme, çalımlı yürüme, öfke” gibi anlamlarını da çağrıştırmaktadır. Kur’an-ı Kerim’de ironinin kullanılması dikkat çekme, açıklama, hitap çeşitliliği ve manayı çeşitlendirme amaçları ile kullanılmaktadır (Solmaz, 2020:17-30).

Musevilik dininde gülmeye karşı geliştirilmiş olan olumsuz bakış açısı Yahudilerin mizahın doğrudan yapılmasından ziyade ironiden yararlanılmaya doğru ilerlediği görünmektedir. Bu bakımdan ironiye ortam yaratan alanlar arasında düşüncelere yönelik baskı, gülmenin kötü ve yasaklı olması gibi sebepler sayılabilmektedir. Bu bakımdan ironinin sinemaya yansıma biçimi genellikle söylenemeyen konular üzerinden kimi zaman ise birer propaganda aracı olarak kullanılması olarak görünmektedir (Çoşkun 2013:34).

Sinemada ironi kavramı politik anlamda bir propaganda aracı olarak kullanılabilirken dünya sinemasında bunun örneklerine rastlanmaktadır. “*Fahrenheit 9/11*” (2004) filmi Bush karşıtı bir konu içermekle birlikte propagandist yapısının yanı sıra içinde ironiden yararlandığı bölümler bulunmaktadır. Michael Moore tarafından yönetilen Fahrenheit komedi ve ironi unsurlarını filmde barındırarak daha fazla izleyici kitlesine sahip olmayı başarmıştır. Bu filmde kullanılan ironi öğelerinin anlatılmak isteneni pekiştirici bir gücü olduğu üzerinde durulmaktadır (Çoşkun 2013:2).

İroni kara mizah filmlerinde de sıklıkla tercih edilen bir araç olarak yer almaktadır. 1972 yılında Luis Buniel’in çekmiş olduğu “*Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*” isimli filme bakıldığında mizahın yanı sıra ironik unsurlara rastlanmaktadır. Gerçeküstü bir yapıya sahip olan bu film geleneklere, toplum düzenine bir karşı çıkış olmakla birlikte ironi ile burjuvazinin kirli yanları ortaya çıkarılması sağlanmaktadır. Burjuvazi halkının önem verdiği ve bir ritüele dönüşmüş olan birlikte yemek yeme düzeni, filmde bir şekilde gerçekleşmesi engellenmektedir. Film boyunca oluşan bu çıkmaz burjuvazinin ait olduğu kuralları yerle bir eden, isyankâr bir yapı oluşturmaktadır (Savaş, 2001:114).

Mizah ile harmanlanan ironi iletmiş anlamlar ile trajikomik durumları içinde barındırmaktadır. Türk sinemasında ironinin kullanımı 1980’li yıllardan itibaren bir sorunun açığa çıkarılması ve komedi yoluyla aktarılması şeklinde görünmektedir. Türkiye’nin toplumsal yapısı ve döneminin sorunları ile de ilişkili olan bu filmler seyircide

gölme yaratırken asıl amaç görünmeyen problemleri açığa çıkarmaktır. 1985 yapımı Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Guruda gibi isimlerin oynadığı Namuslu, 1987 yılında gösterime girmiş olan Muhsin Bey, 1989 yapımı Arabesk filmleri içinde ironi barındıran ilk örnekler olarak sayılabilmektedir (Şahinalp, 2010:15).

### **1.2.5. Savruklama**

Burleks güldürü olarak da geçen savruklama türü Orta çağdaki Fars geleneğine değin uzanan bir geçmişi olduğu söylenmektedir. Sonrasında Commedia dell Arte’de görünen ve günlük yaşamda karşılaşılan sorunları işleyen savruklama genellikle hareket komiğinden yararlanmaktadır. Buna göre kaçma-kovalama, düşme gibi oyunlar ile seyircide gülme oluşturulmaktadır. Genellikle hızlı çekimler kullanılan bu türde komedinin sağlanması adına yakın çekimlerden ziyade genel çekim tercih edilmektedir (Özçelik, 2017:43). Savruklama adını sirklerde kendini gösteren palyaçoların izleyiciden alkış istemek amacıyla sopasını yere vurmasından almaktadır. Bu tür ile ilgili olarak çeşitli görüşler üretilmiştir. Sinemadaki örneklerine bakıldığında sessiz sinema döneminde üretilen filmlerde sıklıkla bu türden yararlanıldığı görünmektedir. “Charlie Chaplin, Buster Keaton gibi oyuncuların yer aldığı filmler ile birlikte savruklama türünün kullanılmasının düşünsel yapıyı destekler nitelikte bir değişime uğrattığı görünmektedir.” (Türkavcı ve Önk, 2022:120).

Savruklama türünde genellikle toplum normuna aykırı düşen davranışlar açığa çıkmakta ve seyircide bu yol ile gülmenin gerçekleştirilmesi hedeflenmektedir. Türkiye’de Yeşilçam döneminde savruklama örneğine rastlandığı görünmektedir. Amerikan sinemasında yapılan savruklama türüne örnek olarak Laurel ve Hardy Türkiye’de gösterilmeye başlandığında oldukça ilgi çekmiştir. Bunun yanı sıra bu yapıma öykünerek üretilen “Edi ile Būdü” serisi savruklamaya örnek olarak verilebilmektedir (Gön, 2016:350).

### **1.2.6. Vodvil**

Özdemir Nutku’nun Dram Sanatı isimli çalışmasında vodvil şu şekilde tanımlanmaktadır: “Belli bir metinle oynanan İtalyan karakter ve dolantı komedyası. Roma

komedyası örnek alınarak saraylarda oynanan komedy türü” (Nutku, 2001:237). Dolantı güldürüsü içinde yer alan bu tür karmaşık olayların iç içe geçmesiyle hikâyede bir düğüm oluşmaktadır. Yaratılan bu düğüm ile sıkışan karakterler kendilerini sorunlu konuyu çözmeye adanmakta ve metnin sonunda oldukça iyimser bir tavırla çözüme kavuşulmaktadır. Genellikle mantığa uymayan ve gerçek yaşamdan uzak olasılıklar etrafında dönen olayları konu alan bu tür, özünü tiyatrodan almaktadır. Sinemada kullanılan vodvil çeşitli dolantılar, yanlış anlaşılmalara, yalan sonucu girilen zor durum gibi konuları içinde barındırmaktadır (Özön, 2008:228).

İlk yıllarında vodvilin “gag”tan etkilendiği söylenmekte ve fiziksel komiğin ve şakaların yoğun olduğu dile getirilmektedir. Vodvilin etkilendiği nokta sessiz sinema dönemi olmakla birlikte ortaya çıktığı ilk dönem “*Varyete Tiyatrosu*” özellikleri taşıdığı da öne çıkmaktadır. Varyete tiyatrosunda seyirci ilk kez sahnedeki oyunun gizlerini görmekte ve oyuncu ve seyirci doğrudan iletişime geçebilmekteydi. Şarkılarla oyuna katılması ve oyuncunun seyirci ile diyaloga girmesi gibi özellikler tiyatronun dördüncü duvarını yıkan ilk hamle olduğu söylenmektedir. Vodvilin içinde barındırdığı anlatsal yapısı sebebiyle doğal olarak gelişen bir olaydan ziyade kesitler halinde gösterilen ve bütünlüğü olmayan bir bakış sunuyordu (akt: Yaren, 2013:150).

1940’lı yıllardan sonra sinemada gerçekleşen teknik gelişmeler sebebiyle yalnızca fiziksel komiğin değil sözel komiğin de altyapısı oluşmaya başlamıştır. Filmlerde hikâyenin oluşmasıyla birlikte vodvil türü de sinemaya adapte edilmeye başlanmış ve öncelikle tiyatro oyunlarından uyarlanan bu filmler seyirciyle buluşmuştur (Bazin, 2011:53). Bu filmler arasında “*A Film Johnnie (1914), A Thief Catcher(1914) , Between Showers (1914), His Favourite Pastime (1914)*” gibi örnekler bulunmaktadır (tr.wikipedia.org, 2022). İngiliz tiyatrosunda vodvil alanında çok sayıda eser veren Ray Cooney’in Karmakarışık, Haydi Karına Koş, 2011 yılında Ray Cooney ve John Luton ikilisi tarafından beyazperdeye “*Run For Your Wife (2012)*” adıyla aktarılmıştır (Balkaya,2022).

Sinemaya bakıldığında 1906 yılına kadar olan dönem vodvilin seyyar olarak seyirciye sunulması ve sonrasında şovları içinde barındırarak sinemaya aktarımı sebebiyle Tom Gunning bu dönemi “*Atraksiyonlar Sineması*” olarak adlandırmaktadır. “Akrobatlar, şarkıcılar, dansçılar, hayvan gösterileri, dans şovları, hikâye anlatıcıları, sihirbazlar ve daha

birçoklarından oluşan vodvil programlarında filmler de kendilerine bir yer bulmuştur.” (Hüsmen, 2022:1-4). Başlangıcını kırsal bölgelerde yapılan gösterilerden alan dolantı sineması zaman içinde seyirci ile doğrudan kurduğu bağı klasik anlatı ile sınırlandırmıştır. Bu türün en parlak dönemi ise Amerika ve Fransa’nın sanayileşme hareketinin başladığı döneme denk gelmektedir. Seyircinin kolay ve maddi olarak rahatlıkla elde edebilecekleri bir tür haline gelmiş ve bu da tercih edilme sebepleri arasında yer almıştır (Hüsmen, 2022:1-4).

### 1.2.7. Karakter ve Töre Komedi

Töre komedyası olarak da geçen töre komedisi, dolantı komedisinden farklı olarak güldürü ögesini dışardan bir etkiyle değil karaktere yüklenen özellikle ile sağlamaktadır. Bu tür geleneksel olanı gösterme amacı gütmekle birlikte aynı zamanda yazarın kültüre ait belirli tipleri, davranış biçimlerini de oyunlarda işlemesi görülebilmektedir (Nutku, 2001:69). Özellikle Fransız tiyatrosunda en tanınan yazarlardan biri olan Moliere bu türde başarı yakalamıştır. “*Tartuffe, Cimri, Hastalık Hastası*” gibi oyunlarında kullandığı tip ve karakterler ile aşırılıklardan söz etmiş ve vodvilin saf güldürü amacına karşın metinlerinde karıştırlıklara yer açmıştır. Bu özelliği ile hem karakter komedisi hem de dolantı komedisi türleri arasında yer alabilmektedir (Özgü, 1974:14-15).

Toplumsal düzende var olan aksaklıkları metinlerinde belirli karakterler ile anlatan yazarlar aynı zamanda düzenin normlarına da kimi eserlerde karşı çıkmışlardır. Moliere *Tartuffe* oyunundaki baş karakter ile dindeki bozulmalara ve insanların kolaylıkla din yolu ile kandırılabilmesine değinmiştir. *Cimri* oyununda paragözlüğün yaratabileceği sorunları dile getirirken *Hastalık Hastası* oyununda aşırılıklardan söz etmiştir. Buradan anlaşılacağı üzere töre ve karakter komedisi genellikle insanın gölgede kalan özelliklerinden beslenmektedir.

Türk tiyatrosuna bakıldığında ise Cumhuriyet Dönemi itibariyle töre komedisi üzerine çalışmaların çoğaldığı görünmektedir. Bununla ilgili olarak birçok yazar dönemin koşullarına uygun eserler yazmakla birlikte onlardan bazıları şu isimlerdir: “Cevat Fehmi Başkut, Reşat Nuri Güntekin Cumhuriyet toplumundaki aksaklıkları, Haldun Taner, Turgut Özakman kuşaklar arası ilişkilerin çatışmalarını ele alırken Cahit Atay köy toplumsal yaşam

ile ilgili törelere eleştirel bakış açısı getirmiştir.” (Atmaca, 2019:46).

Sinemanın edebiyattan ve özellikle roman türünden etkilendiği göz önünde bulundurulduğunda 1950’li yıllardan itibaren Türk sinemasına etkilerine olan yansımaya odaklanılmıştır. Romandaki karakterlerin çok boyutluluğu sinemadaki karakterleri de şekillendiren bir unsur haline gelmiştir. Buradan yola çıkarak Türk filmlerinde görünen ve klişeleşmiş karakterler şu şekilde sıralanmaktadır: “İyi kalpli veya kötü kalpli zengin veya fakir adam, güngörmüş yaşlılar, ana karaktere destek olan dostlar, iyi ve güzel genç kızın gizli düşmanı olan arkadaşlar, kimi zaman neşeli kimi zaman mahzun insancıklar...” (Civelek: 2011:61-63).

Melodrama bakıldığında Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit iyi kadın karakterler olarak ele alındığında aile kurmak isteyen, saf, dürüst gibi özellikler gösterirken kötü karakterlere büründüklerinde bu durum tam tersi bir hal almaktadır. Erkek karakterler incelenecek olursa Kadir İnanır, Cüneyt Arkın, Tarık Akan gibi karakterler üzerine filmler çekildiği görülmektedir. Durum melodramda bu şekildeyken 1960lı yıllardan sonra komedi karakterlerinin çoğaldığı göze çarpmaktadır (Civelek: 2011:61-63).

Komik karakterler için Sadri Alışık, Kemal Sunal gibi isimler sayılırken 1970’li yıllardan sonra Şener Şen, Metin Akpınar, Zeki Alasya gibi isimler komik karakterler olarak filmlerde yer almışlardır. Özellikle Metin Akpınar ve Zeki Alasya’nın yer aldığı filmlerde Türkiye’de en yoğun biçimde yaşanan köyden kente göç teması eleştirel bir bakış ile işlenmektedir. Karakter komedisinin özelliklerinden biri olan geleneklerdeki olumsuzlukların, dönemin politikasının seyirciyle buluşmasına örnek olarak “*Salak Milyoner (1974)*, *Köyden İndim Şehre (1974)*, Kemal Sunal’ın oynadığı “*Kapıcılar Kralı (1976)*” gibi filmler sayılabilmektedir (Esat, 2021:169).

### **1.2.8. Durum Komedi**

İngilizce ’de “*situation comedy*” olarak geçen durum komedi, ev, işyeri gibi belirli ve değişmez mekanlarda geçmekte ve epizodik olarak ilerleyen kısa bölümlerden oluşmaktadır. Genellikle seyirciyi duygusal olarak derinden etkilemeyecek ama bölüm boyunca meraklandırarak bir çatışma yaratılmaktadır. Durum komedilerinin maliyeti düşük

olması sebebiyle televizyonlarda çokça tercih edildiği görünmektedir. Bunun en büyük sebeplerinden biri de mekanların değişmiyor olması ve çoğu zaman çekimin tek bir stüdyoda yapılıyor olmasıdır. Komediye oluşturan üç kuram arasında durum komedisinde en çok “*uyumsuzluk kuramı*”ndan yararlanılmaktadır. Durum komedisinde yaratılan karakterler genellikle uç tipler olarak tasarlandığı için seyirci tarafından beklenen toplum düzenindeki normlar bu karakterler aracılığıyla yıkılabilmektedir (Yumurtacı, 2020:283).

Televizyonda yayımlanan programlar seriler, seriyaller ve süren seriyaller olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Bu noktada durum komedileri “seri” yapımlar olarak üretilmektedirler. Seriyaller ve süren seriyal yapımlar genel olarak bir sonraki haftaya ya da sezona hikâyenin devamlılığını vaat eden üretimler ortaya koyarken seri yapımda bu durum farklılık göstermektedir. Seri yapımlarının her bölümünün kendi içinde bir bütünlüğe sahip olması, hikâyenin bir sonraki bölümde devam etmeyecek olduğunun sinyallerinin vermektedir. Bu da durum komedisinin “seri” yapımlar kategorisine girmesine neden olmaktadır (Özel ve Durmaz, 2021:366).

Durum komedisi 1950’li yıllarda ortaya çıkan bir tür olmakla birlikte öncelikle Amerika’da radyoda üretilmiş sonrasında televizyonlarda yer almaya başlamıştır. Televizyonlarda “*prime-time*” olarak başlayan bu programlar değişmez bir mekân yapısına sahiptir. Başlangıcında canlı olarak düzenlenen bu programlarda oluşan problemleri çözmek adına önceden çekilen programlar yayınlanmaya başlamıştır. Böylelikle komedide gerçekleşecek olan aksaklıklar profesyonel oyuncuların da katkısıyla giderilmiştir. İlk ortaya çıktığı dönemde ailelere yönelik konular üzerinden filmler çekilse de genç kitleyi etkilemek için onlara hitap eden karakterler de yer almaya başlamıştır. Durum komedilerinde işlenen “*cinsellik, şiddet, ırkçılık*” gibi konular kitlelerin genişlemesine alan sağlamıştır (Oğuz, 2002:10).

Durum komedisi türü sinemada ilk olarak Amerika’da üretilmiştir. “Amerika’da ilk TV durum komedisi, Kasım 1947’de Dumont Television Network’ta yayına başlayan 15 dakikalık Mary Kay and Johnny’dır” (Çelenk, 2013:25). 1951 ile 1976 yılları arasında çekilmiş olan “*I Love Lucy*” serisi en dikkat çeken ve beğeni toplayan yapımlar arasında gelmektedir. I Love Lucy serisinde kullanılan yeni teknikler, kamera açılarının artması ve seyirci önünde oynanması gibi özellikleri ile kendinden sonraki birçok diziyi de etkiler hale gelmiştir. Bir aile komedisi olarak geçen bu dizi sonrası “domcom” türü doğmuş ve çocuklar



da durum komedilerinde yer edinmeye başlamışlardır. Domcomlara verilecek ilk örnek 1954'te çekilmiş olan “*Fathers Know Best*”dir. Domcom yapımlarla birlikte baba karakterleri ileri görüşlü ve zekâsı yüksek olarak gösterilmekle birlikte anne karakterin meşgalesinin arttığı görünmektedir. Diğer durum komedisi türü ise hareket komiğine ve kişisel çatışmalara dayanan “actcom” ve genellikle komediden çok bir düşünceye yönelik konuları içeren “dramady” olarak sıralanmaktadır (Ildırar, 2003:174).

Başlangıcından bu yana durum komedilerinin en büyük özelliklerinden biri de gündelik problemlerle ilgili olmasıdır. Böylelikle seyirciye derin bir düşünme ortamı yaratmamakta aksine geçici ve hafif konular üzerine yapısını çizmektedir. Bu yüzden seyircinin üzüntü ile özdeşim kurabileceği ya da sorunu çözmek üzere kafa yoracağı bir alan yaratmamaktadır. Buradan durum komedilerinin sürdürülebilir olması gerekmediği ve bir önceki bölümle keskin bir bağın şart olmadığı açığa çıkmaktadır. Çünkü seyirciden yalnızca gösterilen bölümde olanlara odaklanılması beklenmektedir (Çelenk, 2013:33).

1990'lı yıllarda üretilmiş olan “*Seinfeld*, *Friends*” gibi yapımlar ilgi çekici bir noktada durmakta ve dizide yer alan karakterler tipleşmeye yönelik özellikler göstermektedir. Seyircinin genellikle bu iyi karakterler ile kendileri arasında kurdukları bağ epizodik olarak ilerleyen durum komedileri ile olan ilişkilerini güçlendirmektedir. Oluşturulan bu tipler seyirci tarafından tanınmış ve sevilmiş olmaları sonradan üretilecek olan durum komedilerinin de tiplerinin yaratılmasına ön ayak olmuştur. Tanıdık olduğu tipler ile daha fazla bağ kuran seyirci böylelikle yeni üretilen filmdeki tiplere alışması da kolaylaşmaktadır (Oğuz, 2002:12).

Türkiye’de durum komedisine bakıldığında ancak 2000’li yıllarda bu türdeki üretimlerin çoğaldığı dikkat çekmektedir. Türk sineması genel olarak yıldız oyuncular üzerinden ilerlediği için hikâye geri planda kalmaktadır. Bu da Türkiye’de çekilen durum komedilerinin Amerika’daki örneklerinden yararlanmış olmasına sebep olmaktadır. Komedinin televizyonda gösterilmesi dizi ve filmlerden önce programlarda yer verilen fıkra, şaka gibi öğelerle ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de ilk üretilen durum komedisinin “*Kaynanalar*” isimli seri olduğunu söylenmektedir. 1975’te yayınlanan bu dizinin çok izlenmesi dolayısıyla dizi içinde didaktik öğelere yer verilmeye başlanmış ancak bu süreçten sonra dizinin izlenme seviyesi düşmüştür (Kars, 2003:547).

1985-1988 yılları arasında ekranda kalan “*Kuruntu Ailesi*” dizisi ise durum komedisi türünün devamlılığını sağlamıştır. Babayı oynayan karakterin başına açtığı meseleler yönünden Amerikan durum komedileri ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik kendini 1990’lı yıllarda tamamı Amerika’da üretilen dizilerin yayınlanmasına bırakmaktadır. Bu diziler arasında “*Altın Kızlar, Charming Ailesi, Cosby Ailesi, Neşeli Patronlar*” gibi yapımlar bulunmaktadır. 2000’li yıllarda ise Amerikan uyarlamalarında bir artış yaşanmış ve “*The Nanny*”den uyarlanan *Dadı*, “*The Jeffersons*”tan uyarlanan “*Tatlı Hayat*” gibi diziler çekilmiştir. Sonrasında ise “*Çocuklar Duymasın, Ayrılacak da Beraberiz*” gibi yapımlar üretilmiş ve “*Made in Turkey*” yapımları ilgi çekmiştir (İldırar,2003:167-168).

### **1.3. Tür olarak Romantik Komedinin Tarihsel İlerleyişi**

Tür filmleri işledikleri konular ile kitle kültürü ile ilişkili olduğundan aynı zamanda bu filmlerin stüdyolarda az maliyet ile ve büyük bir hedef kitlesine göre çekildiği aşikâr görünmektedir. Sinemanın 19.yüzyılın sonlarından itibaren biletli sisteme giriş yapması aynı zamanda bu alanda tecimsel bir sistemin de oluştuğunun göstergesidir. Öncelikle orta sınıfın ilgisini çeken vodvil tipi filmlerin gösterimi gerçekleştirilmiş ve bir sinema endüstrisi yaratılmıştır. Dans salonlarından, tütün dükkanlarından ve rehincilerden dönüştürülen sinema salonlarında kısıtlı imkanlarla film gösterimleri başlamış ve sinema endüstrisine bağlı olarak belirli bir maliyet takibi başlamıştır (Çetin, 2014:205).

Hollywood sinemasının bir endüstri haline gelmiş olması onun yapısını da etkiler bazı özellikleri beraberinde getirmiştir. Daha fazla film çekebilmek için asgari düzeyde harcama yapılmış olduğu ve seyirci tarafından beğeni garantisi olan türler üzerine yoğunlaşıldığı görünmektedir. Bu da filmlerde özgün yapımlardan ziyade birbirini tekrar eden üretimlerin çoğaldığı anlamına gelmektedir (Çetin, 2014:205).

Hollywood Stüdyo sisteminde her daim ekonomik yollar aranmıştır ve tür, Hollywood stüdyo sisteminin talebi karşılamak için film prodüksiyonunu standartlaştırma yollarından biri haline gelmiştir. Stüdyonun setleri, kostümleri, yıldızları ve ekipleri yeniden kullanarak, maliyet etkin ve düzenli olarak üretilebilecek, kolayca tanınabilir bir ürün yaratmasını sağlamıştır. Başka bir deyişle, Hollywood romantik komedisinin gelenekleri,

yalnızca tür ve anlatıdan değil, aynı zamanda üretim süreçlerinden, olay örgüsü, set, dekor ve kullanılan kostüm türleri açısından da etkilenmiştir (Glitre, 2006:20).

Romantik komedinin yapısını etkileyen bir etmen de 1930'larda ve 1940'larda Yapım Yasası olarak görünmektedir. En açık biçimde, "doğru" standartların evlilik, heteroseksüellik ve ırksal saflık olduğunda ısrar ederek temsil edilebilecek ilişki türlerini kısıtlamaktadır. Fakat bu yıllarda yapım yasasına karşı cesur yapımlar da kendini göstermiştir (Thornton, 2014:8).

1934 yılında "*It Happened One Night*" filmi çekildiği yıl itibariyle hem sansüre bir karşı çıkış olarak hem de filmde kullanılan yeni buluşlar dolayısıyla oldukça ilgi çekmiştir. *It Happened One Night*, geriye dönük olarak yepyeni bir hikâye anlatma yönteminin başlangıç noktası olarak kabul edildi. Bu filmin çekilmesinden itibaren romantik komedilerde uygulanacak olan biçim şekillenmiş ve bir şablon haline gelmiştir. Aynı zamanda bu filmin bir özelliği ise buhran döneminin etkilerinin filme yansımalarıdır. Hem *Screwball* komedide hem de bu film özelinde Amerika'da yaşanan işsizliğin yansımalarını filmde görebilmek mümkündür. Bu yıllarda genellikle zengin bir insanın, gelir durumu daha düşük biriyle bir araya gelmesi ve evlenmesi üzerine konular yazılmıştır. Filmlerde zengin kişinin, fakirlik çeken biriyle bir araya gelmesi ve hayatı öğrenmesi üzerine iletiler verilmiştir (Moore, 2022).

Bu film iyi yazılmış senaryosu, onunla örtüşen anlatım yapısı ve eğlenceli haliyle seyirci tarafından oldukça ilgi çekmiştir. Bunun yanı sıra Howard Hawks tarafından yönetilen "*Bringing Up Baby (1938)*" filmi de buhran döneminden sonra izleyicide keyif yaratan filmler arasında yer almaktadır. Filmlerin sinema için yenilik getiren yapılarının yanı sıra seyircide bu filmler eşliğinde kötü giden durumların değişebilirliği üzerine umut doğurmakta ve bu haliyle de önem kazandırdığı görünmektedir. (McDonald, 2007:26).

Bu yıllarda filmlerin yanı sıra farklı alanlarda da sansür konusuna bir karşı çıkış görünmektedir. Bu filmlerden biri olan Otto Preminger tarafından yönetilen "*The Moon Is Blue (1953)*"nun özel ünü, yasalara meydan okumasında yatmaktadır. Bir Broadway oyununa dayanan film, açıkça bakireler, hamilelik, baştan çıkarma ve metreslere ve fahişeliğe de atıfta bulunmaktadır. PCA, filme onay mührü vermeyi reddetmiş ancak United

Artists yine de filmi yayınlamıştır. Bu, yasaya yönelik ilk halka açık meydan okumalardan biri olmakla birlikte filmin başarısı bir dönüm noktası olmuştur. Daha “yetişkin” bir sinemaya doğru olan bu değişim, şüphesiz aile kuralları yıkan bir yapıyı beraberinde getirmiştir. The Moon Is Blue'nun 1953'te piyasaya sürülmesi aynı zamanda Playboy dergisinin lansmanı ve Alfred Kinsey'in yayınlanmasıyla aynı zamana denk gelmiştir. Sonrasında ise kadının cinsel yaşamı üzerine araştırmalar yayınlanmaya başlamış ve yeni bir dönemin kapısı aralanmıştır (Salcudean and Negrea, 2015:146).

Bu döneme gelindiğinde karakterlere kadınsı gizem hâkim olurken, kadınlar ev hanımı olarak “doğal” kariyerlerini tamamlamaktan mutlu görünmekteydiler. Bu yıllarda yapım şirketlerinin romantik komedi anlamında ilham kaynağından yoksun olduğu söylenmektedir. Genellikle müzikal öğeler kullanılmakla birlikte savaş öncesi entrikalar yeniden filmlerde kendini göstermeye başlamıştır. Aynı zamanda Gregory La Cava tarafından yönetilen “*My Man Godfrey (1936)*” ya da Alexander Hall tarafından yönetilen “*Let's Do It Again(1953)*” gibi yeniden yapım filmleri de çekilmiştir (Glitre, 2006:33).

Güçlü kadın liderliğinin çocuksu bir erkek tarafından silinmesi, ellilerde kadınların temsili hakkında eleştiriler yapılmasına neden olmuştur. Claudette Colbert veya Irene Dunne'in zekice gelişmişliği yerine, romantik komedide aklını kullanamıyor gibi gösterilen kadın karakterler (Judy Holliday, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield) ve korkak komşu kızı tipleri (June Allyson, Shirley MacLaine, Debbie Reynolds) egemen olmuştur (Glitre, 2006:33).

Romantik komedinin türler arasına girmesiyle birlikte döngüler ve eleştirel gelenekler, nicelik ve nitelik açısından düşüşe geçmiştir. Eğlence ve propaganda arasında ince bir çizgide yürüyen Hollywood, romantik komedilerde dikkatini geleneksel Amerikan değerlerini kutlamaya yöneltmiştir. Bu dönem yerli komedi filizlenmiş ve denizaşırı ülkelerde savaşanlara orta Amerika'nın rahatlatıcı bir resmini sunmuştur. Bu sunuş aynı zamanda savaş zamanına denk geldiği için iç cephedekilere hayatın "normal"e dönebileceği ve döneceği konusunda güvence vermiştir (Glitre, 2006:29).

Elizabeth Kendall, buhran döneminde üretilen romantik komedilerin aynı zamanda ekonomik çöküşe birer tepki olarak üretildiklerini öne sürmektedir. Buna göre romantik

komedi türünde gösterilen zenginliğin aynı zamanda bir eleştiri niteliğinde olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte bu türde görünen sınıflar, cinsiyetler, farklı yaşam tarzları olarak görünen çatışmalar da Kendall'a göre romantik komedinin Amerika'nın sosyolojisi hakkında bilgi verdiğini öne sürmektedir. Örneğin "*It Happened One Night*" filmine bakıldığında açıkça Amerikan toplumu hakkında bilgi verildiği görünmektedir. Ellie karakterinin çıktığı yolculukta seyirci de zenginliğin getirdiği baskıya şahit olmakta ve Elli karakteri ile birlikte proletaryanın arasına karışmaktadır. İki yaşam arasındaki fark ise toplumun yapısına ayna tutmaktadır. Bu yolculukta edindiği deneyim ise Ellie karakterine bir hayat dersi vermek ile birlikte onun muhtaç olan insanlar ile empati kurmasını sağlamaktadır (Mortimer, 2010:12).

1970'li yılların sonlarına doğru türün evriminde önemli olan bir diğer oluşum ise "Gergin Komedi"dir. Bu komedi türünü filmlerinde kullanan en dikkate değer isimlerden biri de Woddy Allen olarak görünmektedir. Woddy Allen'ın "*Manhattan (1979)* ya da *Annie Hall (1977)*" filmleri bu türe örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu filmler önceki filmlerin mutlu sonla biten yapısına karşı çıkararak dünyevi sorunlarla ilgilenmekte ve ilişkilerin karmaşıklığına ayna tutmaktadır. Artık bu filmler ile birlikte romantik hava içinde yazılan aşk hikayeleri gerçekçi bir yapıya bürünmüştür. Allen filmleri diğer filmler gibi kolay anlaşılabilir olmadığı gibi filmlerinin içinde psikolojik ve politik araştırmalar barındırmaktadır. Böylelikle romcomların formülü bozulmakta ve karakterler ilişkileri dışında da varoluşsal soruların ve anlamların peşinde düşmektedir (Persky:2022).

Bu dönemde ortaya çıkan Gergin Komedi türü romantik komedilerin artık eskisi gibi ilerlemediğinin bir başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu tarihten önce karakterler geleneksel yöntemler eşliğinde ve klişelere dayanarak birbirleriyle olan ilişkilerini sürdürse de Gergin Komedi 'de bu durum değişime uğramıştır. Bu yıllarda evlilik kurumsal bir zorunluluk olarak görünmekte ve ilişkilerin sonunun muhakkak evliliğe gitmesi kuralı yıkılmaktadır (Taylor, 2022).

1980'li yılların sonuna doğru romantik komedilerin yeniden popülerlik kazandığı görünmektedir. Bu filmlere örnek olarak "*Working Girl (1988)*, *When Harry Met Sally (1989)* ve *Sleepless in Seattle (1993)*" yapımlar gösterilebilmektedir. Bu filmlerin ortak noktası ise yeni bir romantizm anlayışını desteklemeleri ve aynı zamanda geleneksel olan ile

bağını koparmıyor olmalarıdır. 1980’li yıllardan sonra üretilen filmler kendinden önceki gergin romantik türünü reddetmekte ve karamsar bir yol yerine çiftlerin engelleri aşabildiği takdirde bir araya gelip mutlu sona erişebileceklerinin mesajını vermektedir. Fakat bu popüler türde aynı zamanda cinsiyetlere biçilen roller ve aile yapısı üzerindeki endişelerin devam ettiği göze çarpmaktadır. Bu filmler artan boşanma oranlarına, aynı zamanda tek ebeveyn olma ve bozulan aile yapısına da karşı bir düşünce geliştirmektedir. Böylelikle bu filmler genellikle eski dönemde gösterilen efsaneleri takip etmekte ve gerçek aşkın her şeyin üstesinden gelebileceği öğüdünü vermektedir (Mortimer, 2010:18).

Romantik komedilerdeki geleneksel düşünceye dönüş 1980’li yıllarda ortaya çıkan AIDS hastalığının halkta yarattığı etkisi ile de ilişkili görünmektedir. Hastalık sekse karşı bakış açısında önemli değişiklikler yaratmakla birlikte kişilerin ilişkilerinde karamsar bir yapıda olmalarına neden olmuştur. Bu yıllarda romantik komedi canlılık kazanmak amacıyla kendine farklı kitleler yaratma sürecine girmiştir. Örneğin “*There’s Something About Mary (1998)*” filmine bakıldığında hedef seyirci kitlesinin erkekler olduğu göze çarpmaktadır (Mortimer, 2010:18).

1990’lara gelindiğinde aşk ve arkadaşlık ilişkileri arasında bir bağ yakalayan filmler üretilmeye başlanmıştır. Örneğin “*My Best Friends Wedding (1997)* , *Four Weddings and a Funeral (1994)*” filmlerine bakıldığında romantizm algısından uzak olduğu ve arkadaşlık üzerinden duygusal ilişkiler kurulduğu göze çarpmaktadır. 2000’li yıllara gelindiğinde ise romantizm algısı tamamen değişmekte ve romantizm yalnız kalmaktan kurtuluşa giden bir yol olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda bu yıllarda çekilen romantik komedilerde benmerkezci, evlilikten uzak ve kendini beğenmiş erkek karakterlerin de çoğaldığı göze çarpmaktadır. Evlilik teması bu filmlerle birlikte merkezi bir hedef olmaktan ayrılmış ve ilişkiler cinsellik üzerine kurulmaya başlanmıştır. Fakat yine de karakterler arasındaki bağ kuvvetli görünmektedir (Taylor, 2022).

20.yüzyıla gelindiğinde romantik komedinin Hollywood’da yükselişe geçtiği göze çarpmaktadır. Böylelikle tür, geçirdiği değişimler eşliğinde varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Romantik komedinin hala izlenebilir olması temasını insan ilişkilerinden oluşturması ile bağdaştırılabilmektedir. Popülerliğini sağladığı dönemde ise seyirciden alınan geri dönüşlerle filmlerin yapısının oluşturulduğu ve filmlerin benzerliği dikkat çekmektedir.

Romantik komedi türünün seyirci ile zayıflasa da kopmayan bağının altında komedi unsurunun hemen her kesimi kapsayan bir yapısının olmasından ileri gelmektedir. Böylelikle etnik köken, coğrafya, kimlik fark etmeksizin hemen her seyircinin özdeşim kurabileceği karakterler yaratılmaktadır. Bununla ilgili olarak Anthony Smith şu görüşünü bildirmektedir: “Diğer türlerle kıyaslandığında, komedide etnik çeşitliliklere işaret eden nitelikler daha azdır, karakterler etnik ve kültürel açıdan çoğu zaman seyreden herkesin kendisini özdeşleştirebileceği şekilde tasarlanır” (akt.Çakalkurt, 2017:66).

Hollywood’da üretilen diğer türler gibi romantik komedi de birtakım değişikliklere maruz kalsa dahi tüm sorunlu taraflarına rağmen hala varlığını sürdürmektedir. Romantik komedi türünün uğradığı değişiklikler aynı zamanda onun esnek ve dinamik yapısından ileri gelmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken konu seyircinin konvansiyonel özellikleri taşıyan çağdaş yapımları takip etmekte fakat aynı zamanda geleneksel nitelikleri de filmde görmek istemektedir. Bu bakımdan çağdaş denebilecek romantik komedilerde yeni bir dil kullanılmakta fakat eskiyi andıran özelliklerin de devamlılığı sağlanmaktadır.

### **1.3.1. Hollywood Romantik Komedisinin Özellikleri**

Hollywood’un tür üretiminde en önemli husus türün nasıl satılacağı konusu olmuştur. Film türlerinin belirlenmesi ve star sistemi Hollywood için ekonomik bir sistem oluşturmuştur. Filmleri sınıflandırma ihtiyacı ise yapım şirketleri arasında rekabeti artıran etmenler arasında yer almaktadır. Bu bakımdan türler sınıflandırılırken içinde kendine ait belirli özellikler bulundurmaktadır (Yılmaz, 2020:2).

Tür filmlerinin belirli bir uzlaşımının olması aynı zamanda seyircide de o film türü ile ilgili beklenti yaratmaktadır. Örneğin romantik komedi filmlerine bakılacak olursa seyircide bu tip filmlerden bir aşk hikayesi, kadın erkek çatışması ve aynı zamanda güldürü öğeleri beklentisi oluşmaktadır. Tür filmleri fragmanları yoluyla da filmde neyin konu edildiğini ve nasıl bir yapısının olduğunun izlenimini vermekte ve seyircinin tercihini bu noktada etkilemektedir. Bu bakımdan tür filmlerinde her şeyin önceden belirli bir sınırla çizildiği ve seyircinin de bundan haberdar olduğu unutulmamalıdır.

Türler üzerine inceleme yaparken her türün bir aileye mensup olduğu

düşünülmektedir. Bu ailede her ürünün benzerliklere sahip olabileceği gibi benzersiz niteliklere de sahip olabileceği saptanmaktadır. Uzlaşımlar yıllar boyu devam etmekte ve çağdaş olarak yeniden ortaya çıktıklarında anlamları kimi zaman değişmektedir. Fakat genel olarak bakıldığında romantik komediye ait özelliklerin değişse de özünü sınırlandırabilmenin mümkün olduğu görünmektedir. Romantik komedinin özellikleri arasında klasik anlatı, evlilik, ilişkiler, karakterler, kadın karakterler, mutlu son başlıkları altında ortaklıklar bulunmaktadır.

### **Klasik Anlatı Yapısı**

Klasik Hollywood anlatısı genellikle doğrusal, hedef odaklı ve psikolojik olarak motive eden bir biçimde ilerlemektedir. Aynı zamanda nedensel eylem her zaman ön plandadır. Bu biçim David Bordwell ve çağdaşları tarafından ortaya atılmış ve klasik anlatı yapısını tanımlamıştır. Bu tanıma göre klasik anlatı yapısı, mantıksal bir şekilde ilerleyen, neden sonuç ilişkisi içeren bir olaylar zincirine dayanmaktadır. Seyirciye bu süreçte düşen görev ise izlediği film hakkında bir hipotez belirleme ve fikir üretme olarak gösterilmektedir. Bu bakımdan seyirci izlediği hikâyeyi takip etmek ve hipotezini kanıtlamak üzere iz sürmektedir (unaux.com, 2022).

Sinemada klasik anlatı yapısı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmakla birlikte doğrusal bir yapıda ilerlemektedir. Anlatı bir karakteri merkeze almakta ve bu karakterin gerçekleştirmek istediği arzusu ile gelişmektedir. Bu noktada önemli olan karakterin hedefe ulaşabilmesinin yanı sıra karşılaşacağı zorlukları muhakkak yenebilme gücüdür. “Klasik anlatı yapısı özdeşleşmeyi ön planda tuttuğu için seyircinin ana karakterin amacını anlaması büyük önem taşımaktadır. Bunun gerçekleşmediği durumlarda filmin başarısızlıkla sonuçlanacağı bilinmektedir. Bu bakımdan karakterin yüzeyselliği ve yalnızca bir hedefe doğru hareket etmesi önemli özellikler olarak gösterilmektedir” (Bağır, 2018: 3).

Amerikan sinemasının benimsediği bu anlatı yapısında önemli olan nokta seyircinin filmin büyümesine olabildiğince kendisi kaptırabiliyor olmasıdır. Diegetik anlatının tam tersi bir noktada duran mimetik anlatım ile görünmez bir anlatıcı ve seyirci olarak yer alan görünmez bir göz mevcuttur. Buradaki amaç filmde gösterilen kurgusal evrenin seyirci tarafından gerçek olarak algılanmasını sağlamak ve illüzyonu filmin sonuna dek devam



ettirmektedir. Böylelikle filmde gerçekleşen hikayeler anlatıcıdan yoksun olma özelliği ile kendi kendine gerçekleşiyor gibi görünmekte ve böylelikle gerçeğe yakın bir evren yaratılmaktadır (Sözen, 2008:132).

Hollywood filmlerinin anlatı yapısı genellikle birbirine bağlı olmakla birlikte romantik komedilerde heteroseksüel bir ilişki üzerinden ilerlemekte ve diğer türlerde de bir kariyere ulaşma, hedefi tamamlama, düşmanları yok etme gibi konuları içinde barındırabilmektedir. Aynı zamanda romantik komedi olmasa dahi macera, kariyer, suç gibi diğer türlerde çekilmiş filmlere de yan olarak genellikle heteroseksüel bir aşk hikayesi eklenmektedir. Örneğin “*Titanik (1997)*” filmine bakıldığında esasında bir aşk hikayesi gibi başlayan film sonrasında Titanik’in buz dağına çarpması ile birlikte aksiyon türüne dönüşmektedir. Bu bakımdan aşk unsuru hemen her türü besleyen ve yapılandıran bir noktada durmaktadır (umsl.edu, 2022).

Klasik anlatı yapısı ile ilerleyen romantik komedilerde filmin sonuna doğru seyircinin oluşturduğu fikir doğrulanmak üzere ilerlemekte ve sonuç tam seyircinin tahmin ettiği biçimde biterek bir güven duygusu oluşturulmaktadır. Bu konuda Aristoteles klasik anlatı yapısını şu şekilde tanımlamaktadır: “Aristoteles'e göre, olay örgüsü eylemi hem birleşik hem de eksiksiz olmalı ve bileşen olaylar o kadar sıkı bir şekilde sıkıştırılmalıdır ki, bunlardan herhangi biri başka bir yere kaydırılırsa veya çıkarılırsa, bütünü gevşetilir ve dağıtılır.” Aynı zamanda klasik anlatı yapısında en önemli noktanın filmin sonu olduğu söylenmektedir. Film seyircinin istediği ve etkileyici şekilde bittiği takdirde nihai amacına ulaşmış sayılmaktadır (Glitre, 2006:14).

Aristoteles’in bahsettiği klasik anlatı yapısının içinde “mimesis ve katharsis” kavramlarının da yer aldığı ve bu kavramların anlatıyı oluşturduğu göze çarpmaktadır. Amerikan sinemasının da sıklıkla faydalandığı bu iki kavramda mimesis gerçek hayatın taklidini sağlarken katharsis ise seyirciye duygularından arınma olanağı sağlamaktadır. Mimesis yani taklit sinemada ne kadar iyi oluşturulursa seyircinin alacağı keyif de o derece artmaktadır. Aynı zamanda karakterler ve olayla kurulan özdeşim de seyirciyi tanıdık bir izlek ile karşılamaktadır. Bu durum seyircinin özdeşim kurmasına yaratmakta ve film ile kendisi arasındaki yakınlık böylelikle artırılmaktadır (Bağır, 2018:7).

Postmodern anlatılarda tesadüfi olaylar merkeze alınabiliyorken klasik anlatıda filmin sonu tam seyircinin beklediği biçimde gerçekleşmektedir. Klasik anlatı yapısı denildiğinde özgünlükten ziyade filmin ticari getirisi esas alınmaktadır. Bu bakımdan filmde seyirciyi düşünmeye yöneltecek unsurlardan ziyade seyirciyi bir gösteri izlercesine etkileyecek araçlar kullanılmaktadır .Bu araçlar içinde yıldız oyuncular, mizansenler ve özel efektlerin bulunabildiği gibi tüm bunlar aynı zamanda filmin kazancını artıran etmenler arasında yer almaktadır. Klasik anlatı yapısını oluşturan etmenler arasında seyirciyi bu yapının gerçekliğine inandırırken kullanılan araçların arasında star sistemi ciddi bir öneme sahiptir (Sarıkaya, 2019:161).

Yapının devamlılığını sağlayan en büyük unsurlardan biri olan star sistemi İtalya’da ortaya çıkmış ve Hollywood’da da önüne geçilmez biçimde yükselişe geçmiştir. Başlangıçta Hollywood’da etkisini gösteren bu sistem sonrasında tüm ülkelerdeki film yapımcıları tarafından kullanılmaya başlamıştır. Cinsiyetler açısından bakılacak olursa star sisteminin ilk olarak kadın oyuncular etrafında geliştiği göze çarpmaktadır. Bu oyuncular arasında “*Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli ve Maria Jacobini*” gibi isimler bulunmakla birlikte uzun yıllar Hollywood filmlerinde hakimiyet kurdukları göze çarpmaktadır. Klasik anlatıda kullanılan bu araçlar ile anlatının yapısı desteklenmekte ve filmlerde mantıksal nedenlerin aranması en aza düşürülmektedir. Çünkü bir süre sonra izleyici filmde ziyade hayranı olduğu yıldızı izlemeye gelmekte ve daha çok karakterin sonunun ne olacağı yönünde bir merak başlamaktadır (Aşçı, 2019:4).

Romantik komedinin gidişatına bakıldığında klasik anlatı yapısının dışında ve bir olayın doğrusal bir çizgide ilerlemesinden daha karmaşık bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bir bireyin zaferi ya da ölümü ile biten bir hikâyenin yerine müzikal gibi “çift odaklı” bir anlatı yapısı mevcuttur. Paralel kurgunun en önemli özelliği filmin yükselişe geçtiği zamana dek aynı anda iki ya da daha fazla olayı aynı anda sürdürmektir. Hitchcock’un gerilim filmlerinde sıklıkla rastlanan bu kurgu biçimi gerilimi yükseltmek adına verimli bir biçimde kullanılmaktadır. Romantik komedide de genellikle çiftlerin yaşantılarına dair görüntüler bu teknik ile verilmekte yine doğrusal anlatımdan uzaklaşmaktadır (Kaya, 2011:39).

Çiftlere odaklı anlatımlarda genellikle bir fetih değil bir uzlaşma söz konusu olduğu söylenmektedir. Klasik anlatının, iyi-kötü çatışmasında karşıtını kötüleyerek kahramanın

değerlerini ayrıcalıklı kıldığı yerde, çift odaklı anlatı, sürekli olarak güç dengesini yeniden müzakere ederek ve daha eşitlikçi bir arzu yapısı yaratarak argümanın her iki tarafına da pozitif ağırlık verir. Bu noktada çiftlerin birbirleri için değişim süreçleri ve potansiyellerinin açığa çıkması izlenmektedir. Böylelikle çiftler arasındaki güç savaşı, karakterlerin değişim süreci ile birlikte bir arabuluculuk oyununa dönüşmektedir. Bu anlamda romantik komedi çiftleri birbiri ile istisnasız bir biçimde buluşturmakta, bütün engellere çözüm bulabilmekte ve söz yerindeyse daha iyimser bir dünya görüşü sunmaktadır (Amaral, 2020:81).

Olay örgüsüne bakıldığında mantıksal bir düzlemde değil de tesadüfler üzerinden ilerlediği görünmektedir. Olay örgüsünün ilerlemesinde yanlış anlaşılmalarda etki etmesi filmin komedi unsurunu yükseltmektedir. Aynı zamanda romantik komedilerde sıklıkla karakterlerin aşkı beklediği ve aşkı yaşayacağı kişiyle karşılaştığında ise hayal edilenin yıkıldığı göze çarpmaktadır. Karakterler gerçekler ile yüzleşmekte ve çatışma o noktada başlamaktadır (Bannister, 2015:2).

Böyle bir anlatıda kadın ve erkeğin yaşamları aynı anda gösterilmekte ve neden sonuç ilişkisinden ziyade paralellik ön planda tutulmaktadır. Aynı zamanda çiftlerin çatışması toplumda var olan ilişkilerin bir uzantısı olarak kabul edilmekte ve popüler filmler üzerinden bir gerçeklik yaratılabileceğinden bahsedilmektedir. Bu da romantik komedi filmlerinde görünen çekişmelerin izleyici kitlesine, cinsiyetleri kategorize eden bir özelliğinin olduğu da ortaya çıkmaktadır (Kırel, 2010:18).

## **Evlilik**

Evlilik kavramı 17.yüzyıla dek yalnızca kişiler arasında ekonomik bir bağ sağlayan ve iki kişinin menfaatine dayanan bir kurum olarak görülse de bu vakitten sonra tanımda değişiklikler olduğu göze çarpmaktadır. Rougemont bu yıllardaki çalışmalarında evliliğin kaynağını oluşturan duygu olarak “aşk” kavramını ortaya atmış ve evliliği aile veya din adamları tarafından yönetilen bir kavram olmaktan uzaklaştırmıştır. Shumway’a göre ise evlilik bu tarihten itibaren çocukların seçimine bırakılmakta ve uzun süren bir arkadaşlık temelli ilişkiler kurulduğunu dile getirmektedir. Romantizm ile birlikte yoğun duygular yaşayan çiftler ise kendilerine en doğru kişiyi bulabilmek adına derin iletişim ve dostluk kurmaktaydılar. Böylelikle evlilik kurumunun içine hem aşk duygusu hem de romantizm

kavramı girmiş bulunmaktadır (El-Khoury, 2022:30).

Bir kültürün evliliği tasavvur etme biçimi o toplumun ilişkilere gülme biçimini de şekillendirmektedir. Bir ülkede konvansiyonel olarak kabul edilen ilişki biçimi her ne ise genellikle komedilerde de buna rastlanmaktadır. Evlilik kelimesinin kökenine bakıldığında “Wed” kelimesinin eski Yunanca’da “İnsanlar” anlamına geldiği göze çarpmaktadır. Evlilik konusunda çeşitli kültürlerdeki genel tanım “İki kişinin az ya da çok belirli bir zaman aralığında kendini bir başkasına adanması ve kendine yeni bir hayat kurması” olarak gösterilmektedir (Banwo, 2018:1).

Hollywood romantik komedisi sosyal ve cinsel töreleri ortaya çıkaran birtakım öğeleri içinde barındırmaktadır. Bu öğelerin zaman içinde gösterdiği değişikliklerle birlikte farklı biçimlerde ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Örneğin Çin’e bakıldığında evlilik sosyal bir güvence, ekonomik birlik ve yaşlılık için bir sığınak olarak algılanmaktadır. “Birçok kültürün evlilikle ilgili efsaneleri olmakla birlikte yüzyıllar içinde aşkın ve birlikteliğin tanımı değişmiş ve bu filmlere de yansımıştır. Önceleri heteroseksüel aşk konu edilirken günümüzde homoseksüel ilişkiler üzerine de romantik komedi filmlerinin yapıldığı görünmektedir.” (Banwo, 2018:2).

Özellikle Hollywood’da sansür yasası ile birlikte gelen yeni kurallar filmlerde yalnızca heteroseksüel aşk üzerine yoğunlaşmakta ve queer temsiline rastlanmamaktaydı. Ekranda gay ya da lezbiyen olarak çizilen karakterler ise ya soytarı ya da hadım olarak gösterilmekteydi. Bu karakterler yalnızca heteroseksüel aşka yardımcı etmenler olarak filmlerde yer almaktaydı. Queer izleyiciler için homoseksüel aşk yalnızca hayal dünyalarına bırakılan bir hikâyeye olarak yer almakla birlikte aynı zamanda kendileri için çizilen ve yüzeysel derecede kalan karakterlere de maruz kalmaktaydılar. Fakat 1960’lı yılların sonunda ABD’de yükselen eşcinsel hareket ile birlikte queer karakterler sinemada gösterilmeye başlandı ve deneysel formlar, (oto)biyografik belgesel, cinsel olarak açık ifade, distopik gey ve lezbiyen temsili, transseksüellerin temsili sinemada yer aldı (Penney, 2010:62).

Romantik ilişkilerin mutlu bir son ile bitebilmesi için evlilik şartı genellikle romantik komedilerde görünmektedir. Fakat bu filmlerde yapılan ikinci evlilikler aynı zamanda ilk evliliklerinin olumsuz yönünü de ortaya çıkaran cinstendir. Bu bakımdan karakterlerin düğün günlerinde kaçmaları, aynı zamanda onları toplumsal normdan da uzaklaşmaya itmektir. Toplumsal bütünleşme yaşanması için ilk evlilikte kalınması ve sonsuza dek mutlu olunması gerekmektedir. Fakat bunun olmadığı romantik komedilerde seyirci evliliğin olumlu yanından uzaklaşır ve evliliğin statüsünde düşüş yaşanmaktadır.

Her ne kadar evlilik kurumu kimi zaman bahsedildiği gibi olumsuz yönden ele alınsa da evlilik teriminin romantik komedilerde neyi temsil ettiği karmaşık durumda görünmektedir. Bu konuda evliliğin heteroseksüel ilişkinin nihayete varması ya da ilişkinin yasal hale gelmesi bakımından iki fikir bulunmaktadır. Evliliği ele alırken kavramsal olarak tanımının yanı sıra, zaman içinde evliliğin uğradığı kültürel değişim de işin içine girmektedir. Bu bakımdan evliliğe eğer bir onaylanma ihtiyacı denecekse bu maddi bir ihtiyaç değil aynı zamanda belirli bir kültürel onayı da beraberinde getirmektedir.

Evlilik gerçeği bu vakte kadar değişmemiş olabilir fakat evliliğin zaman içinde barındırdığı anlamlar değişime uğramıştır. Batı'daki evlilik modeli göz önüne alındığında başlangıçta kadınların ikincil planda olduğu göze çarpmaktadır. İkinci feminist dalga hareketi ile kadınların evlilikte sahip olduğu haklar üzerine tartışmalar ortaya çıkmış ve bu konunun iyileştirilmesi adına yasalar oluşturulmuştur. Buna göre önceki ataerkil sistemdeki evlilik düzeninin dışına çıkılarak daha eşitlikçi bir düzlemde ilişkilerin yaşanması üzerine reform düzenlenmiştir. Ataerkil evlilik modelinin yalnızca ekonomik ihtiyaçlar ve cinsiyet eşitsizliği üzerine kurulu olduğu keşfedilmiş ve ataerkil aşk sistemi 1960'lı yıllardan sonra karşılıklı bir birleşme haline getirilmiştir (Barker, 2018:2-5).

Aşkın yaşanış biçiminin geleneksel haline bakıldığı zaman yalnızca erkeğin cinsel arzularının ön planda olduğu ve ilişkilerin görücü usulü gerçekleştirildiği göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bu ilişkide erkeğin genellikle kamusal alanda kadınınsa evdeki görevleri üstlendiği görünmektedir. Bu durum cinsiyetler arasında bir hiyerarşi belirlerken aynı zamanda ev işleri kadınların görevi erkekler için ise gönüllü olarak yaptıkları görevler olarak kalmaktaydı. Cinsiyetler arası imtiyaz ve çifte standart kadınlara yüklenen ahlaksal tanımlar ile devamlılığını sürdürdü ve gerçek kadın kültürü, "ahlaklı ve cinsel açıdan saf" olarak

belirlenmişti (Barker, 2018:7).

Viktorya Dönemi olarak geçen ataerkil sistemi oluşturan evlilik düzenine bakıldığında sorunlu bir yapı olduğu ortaya çıkmaktadır. Kadınlar bu dönemde eğer çalışıyorlarsa evdeki işler ve çocukla da kendisi ilgilenmek durumunda kalmaktaydı. Kadın bedeninin bu dönemdeki estetik yargılara göre düzenlenmesi gerektiği, kadının her daim her şeyden önce kocasına hizmet etmek amacıyla var olduğu ve evlenene dek bedenini koruması üzerine fikirler bulunmaktadır. Bu bakımdan evliliklerde de ciddi eşitsizlikler mevcuttu (Taşdelen ve Koca, 2015:209).

1930'lu yıllardan sonra evlilik hakkında ortaya atılan görüşler neticesinde evliliğin nasıl olması yönünde fikirler paylaşılmıştır. Buna göre evliliğin cinsler arası bir eşitsizlik ortamından ziyade iki tarafın da birbirine duyduğu sevgi ve saygı ile oluşturulması gerekliliği savunulmuştur. Böylelikle bu yıllarda kadınların sırf ailelerine toprak kazandırması için evlenmesi, politik çıkarlar gibi sebepler doğrultusunda kadınların evliliklerini gerçekleştirmesi üzerine düşünceler geliştirilmiştir (Taşdelen ve Koca, 2015:209).

Bu yıllarda evlilikte mutluluğu sağlamak için yazılan kitaplar ile birlikte yalnızca erkeğin cinselliği değil bir bütün olarak çiftin cinselliği konuşmaya başlamıştır. Bununla birlikte bağımsız kadın modeli ortaya çıkmış ve evlilik öncesi cinsellik daha yaygın hale gelmiştir. Kadının cinselliği romantik komedilerde pasif yönüyle ele alınırken bu reformdan sonra cinsellik üreme amacından sıyrılmaya başlamıştır. Böylelikle kadın ve erkek için cinsellik bir tabu olmaktan çıkmış ve insani birer ihtiyaç olarak algılanmaya başlamıştır (Yılmaz,2015:302).

Araştırmaların çoğalması ile birlikte cinsel birliktelik için yapılan evliliğin yerini iki kişinin arkadaşlığı ve boş zamanlarında yaptıkları aktiviteleri de kapsayan bir evlilik modeli almıştır. Buna göre çiftlerin etkinliklerinin çoğalması aynı zamanda aşk teması üzerinden bir tüketim kültürünün yaratılmasına da ön ayak olmuştur. Bununla birlikte çiftlerin flörtleri gizli mekanlardan ayrılmış ve lokanta, park, sinema gibi kamusal alanlara da yayılmaya başlamıştır. Böylelikle çiftler tüketmeye mecbur hale gelmiş ve sanayileşme ile birlikte erkeğin kazandığı para onun gücünü temsil eder durumda sayılmıştır. Aşkın bir meta haline

gelmesi ile birlikte evliliğe olan bakış açısı değişmiş ve orta sınıfa özgü yeni alışkanlıklar edinilmeye başlamıştır. Buna göre evlilikler artık bir zorunluluktan çok birbiriyle iyi anlaşılan insanların arkadaşlığı olarak algılanmıştır. Evlilikten keyif almak ön planda tutulurken çiftler arasında yeni kuralların belirlenmesine yol açmıştır (Tetik, 2021:5).

Modern endüstriyel kapitalizm ile birlikte flört etmenin kalıpları oluşturulmaya başlamıştır. Çiftlerin bir araya gelebilmeleri pahalı restoranlarda ve şık kıyafetler eşliğinde gerçekleştirilmekteydi. Bu da romantik ilişkilerin tüketim ile olan bağı kuvvetlendirmekteydi. Çiftin birbirine aldıkları hediyeler verdikleri değer ile ölçülüyor ve bu noktada kadın ve erkek için ayrı kalıplar çiziliyordu. Çiftlerin birbirlerine hediye olarak aşklarını tüketim kültürü üzerine şekillendirmesini Baudrillard şu şekilde özetlemiştir: “Gerçek ihtiyaçlar ile sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrımın ortadan kalktığı tüketim toplumunda birey, tüketim mallarını satın almanın ve bunları sergilemenin toplumsal bir ayrıcalık ve prestij getirdiğine inanır.” (Bakır ve Bazarcı, 2020:61).

Baudrillard’ın da belirttiği gibi tüketimin bir ihtiyaçtan ziyade artık bir zorunluluk ya da görünürlük isteğinden ileri geldiği düşünülmektedir. İlişki içinde olan çiftlerin birbirine hediye alıyor olması onların birbirine verdiği değer olarak atfedilmekte ve öyle de algılanmaktadır. Bu durum aynı zamanda pahalı hediyelerin de verilen değeri daha fazla yükselttiği düşüncesini doğurmakta ve en sonunda aşk yaşayan çiftler tüketimin etrafında kendilerine bir yaşam stili çizmektedirler. Kapitalist sistemin topluma dayatmış olduğu tüketme olgusu aşk ilişkilerine de bu şekilde yansımaktadır.

Evliliğin yıllar içindeki değişimiyle birlikte Romantik komediler için evlilik teması iki farklı varyasyona bağlı olarak şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Birinci varyasyona göre daha önce birbirinden ayrılan çift filmin sonuna doğru büyük bir farkındalık yaşamakta ve yeniden bir araya gelmektedir. Bu temaya örnek vermek üzere uygun olan filmler arasında “*His Girl Friday (1940)* *Adam’s Rib (1949)*” gibi filmler bulunmaktadır. Bu varyasyonda çiftlerin daha önceden birbirini tanıyor olması ilgi çekicidir. Romantik komediler için çizilen ikinci varyasyon ise bir tesadüf üzeri tanışan ve sonrasında kontrolleri dışında gelişen olaylarla birlikte olan çiftleri konu edinen filmler olarak gösterilmektedir. Bu filmler arasında “*Pretty Woman (1990)*, *The Wedding Planner (2001)*” örnekleri bulunmaktadır (Mortimer,2010: 5).

Romantik komedilerde görünen “*yeniden evlenme*” modelinde geleneksel romantik komedilerin aksine evlilik kurumunun kutsallığı yıkılmakta ve evliliğin doğru bir biçimde ilerleyebilmesi adına o evliliğin taşlarının yeniden düzenlenmesi gerektiğinin vurgusu yapılmaktadır. Bu noktada kadın karakterlere biçilmiş olan özellikler yine eskisine nazaran daha asi, başına buyruk ve erkek tahakkümü altına girmek istemeyen olarak görünmektedir. Aynı zamanda bu tür “*eşitlik komedisi*” olarak da geçmektedir (Atmacaoğlu, 2021:33).

Fakat yeniden evlenme modelinde aynı zamanda tekrarlanan aşk klişesine rastlanmaktadır. En birbirine benzemeyen aşk hikayesinde dahi benzer yönler bulunabilmekte ve geleneksel olarak eşsiz görünen aşkın gerçek yüzü ortaya çıkmaktadır. Burada arzunun güçlü bir duygu olduğu ve kişiyi hemen harekete geçiren yüzeysel bir yapısı olduğu göze çarpmaktadır. Oysa aşk için her daim çaba gösterilmesi gerektiği ve bunun için zaman ve enerji harcanması bilinen bir gerçektir. Fakat romantik komedilerde yeniden evlenme konusu basite indirgenmekte ve aşkın her daim yeniden denenebilir, tekrarlanabilir olduğu iletisi verilmektedir (Amaral, 2020:84-85).

Kierkegaard yeniden evlenme modelinin evliliğin meşrutiyyetini pekiştirdiğini dile getirmektedir. Ona göre bir şeyin güvenilirliğinin kanıtlanması için şüphe duyulması gerekmektedir. Kierkegaard bu durumu inanç ile bağdaştırmaktadır. Evlilik de tıpkı inançlar gibi kutsal ve kırılmaz bir bağ üzerine kurulmakta ve fakat inancın doğasında var olan tüm riskleri de içinde barındırmaktadır. Böylelikle her şeye rağmen kabul edilen ve bireysel bir seçimle gerçekleşen evliliği inançlara benzetmektedir. Buna göre yeniden evlenme modeli modern evliliğin özü olarak sunulmaktadır (El-Khoury, 2022:34).

## **İlişkiler**

Bu türün genel özelliklerinden biri de çiftin başlangıçta birbirlerinden nefret ederek çatışmaları olduğu söylenebilir. “Baskın temanın “cinsiyetlerin savaşı” olduğu ortaya çıkmakta ve filmin ilerleyen bölümlerinde bu çatışma aşk duygusuna dönüşmektedir. Bu çatışmalar genellikle birbirlerinden farklı yaşam tarzları, statü farklılıkları, hayata karşı bakış açıları dolayısıyla gerçekleşmektedir.” (Perelman, 2021:1). Bir ilişkiden beklentileri aynı olsa da çatışma oluşturulmakta ve uyum ancak filmin sonunda sağlanmaktadır.



Romantizm çok geniş ve yaygın bir tanım olduğundan Hollywood filmlerini bu şekilde tanımlamak nispeten daha basittir. Romantik filmler iki kişinin merkezi arasındaki yakın ilişkilerin gelişimine odaklanmaktadır. İki ana karakterin karşılaşması sonrasında buluşmaları ve buluşmaları sonucunda birbirlerine âşık olmaları ile devam etmektedir. Ardından ise seyircinin zihninde bu iki karakterin ilişkisi ile ilgili “başarılı olacaklar mı, uzun vadeli bir ilişki mi olacak” gibi soruların oluşması adına olaylar gelişmektedir. Eleştirmenler için romantik komedinin öngörülebilir hali bu tip filmlerin doğası olarak kabul edilmektedir. Fakat aynı zamanda bu tip filmlerde gösterilen kadın erkek ilişkileri üzerinden toplumsal cinsiyet üzerine düşünceler de geliştirilmektedir. Çünkü romantik komedilerin genel yapısına bakıldığında bu ilişkilerin statükoyu destekleyen bir yapısı olduğu ve ataerkilliği onayladığı gözlerden kaçmamaktadır (Down ve Cannon, 2021:4).

İlişkiler açısından bakılacaksa aşk ekseninde etrafında birçok farklı varyasyon bulunmaktadır. Bu seçeneklerden biri de karşılıksız aşk modelidir. Bu modelde taraflardan biri platonik olarak âşık olmaktadır. Aşk duygusu insani bir istek olarak ele alınmaktayken aynı zamanda kişinin kendisini kabul ettirme dürtüsü ile de ilişkili görünmektedir. Sağlıklı aşk yaşantısında bireyler kendini sevmenin ve sevilmenin ortasında bulmak ister fakat gerçeklikle olan bağını koparmaz. İsteklerinin savunucusu olmayı bırakmamakla birlikte nerede durması gerektiğini de ihmal etmemektedir. Fakat platonik aşk olarak tanımlanan ve “kara sevdâ, obsesif aşk, fanatik aşk” olarak da geçen bu durumda kişi gerçeğin dışında bir duygu dünyası yaratmaktadır. Bu durum psikolojide bir bozukluk olarak ele alınsa da romantik komedi filmlerinde hafif ve eğlenceli bir anlatı ile yaklaşmaktadır (Göka, 1998:36).

Örneğin platonik âşık olan kişi her ne kadar kendini göstermek için çaba gösterse de âşık olunan kişi bunun farkında olmamakta ve uzun bir süre sonra ancak karşısındaki kişiyi görmeyi başarabilmektedir. Âşık olan kişinin izlediği yollar dolayısıyla âşık olunan karakter durumu anlamakta ve yıllardır beklediği aşkı bulmuş gibi karşı tarafa acilen karşılık vermektedir. Film bu koşturma üzerine kurulu olmakla birlikte en sonunda platonik olanı, aşığına kavuşması ile sonlanmaktadır. Bu filmlere örnek olarak “*My Man Godfrey (1936)*”

gösterilebilmektedir (decentfilms.com,2022).

Karşılıksız aşk modeli romantik filmlerde sinemanın ilk dönemi olan sessiz filmlerin üretildiği dönemde de kendini göstermektedir. Charlie Chaplin'in oynadığı ve 1931 yılında üretilmiş olan “*City Lights (1931)*” filmine bakıldığında platonik bir aşk hikayesi ile karşılaşmaktadır. Chaplin'in canlandığı serseri karakteri, gözleri görmeyen bir genç kıza başlangıçta platonik olarak âşık olduğu görünmektedir. 1948 yılında yine siyah beyaz bir film olan “*Letters Of An Unknown Woman*” bir edebiyat uyarlaması olmakla birlikte tanımadığı bir kadından mektuplar alan bir adam üzerine yoğunlaşmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere romantik filmlerde karşılıksız aşk modeli sinemanın başından itibaren yazılan hikayelerde yer almaktadır (Ölker, 2022).

Son olarak ise birbiriyle savaş halinde olan çiftleri konu edinen romantik komedi filmleri bulunmaktadır. Bu tip filmlerde karakterler birbirlerine karşı aşk duygusunu hissetseler de çeşitli yanlış anlaşılmalara dolayısıyla bir türlü bir araya gelememekte ve filmin komedisi bu yol ile oluşturulmaktadır. Bu filmler için örnek olarak “*How To Lose A Guy In 10 Days*” üretimi gösterilebilmektedir (movieguide.org).

Fakat her kadın erkek çatışması görülen filme romantik komedi denememektedir. Örneğin “*Miss Congeniality (2000)* ve *The Devil Wears Prada (2006)*” gibi filmler sahip oldukları yapı itibariyle romantik komedi gibi görünmektedirler. Kadınların kendileri ile kurdukları bağ, dış görünümüne verdikleri önem, orta sınıfa ait bir yaşantıya sahip olmaları gibi özellikleri ile benzerlik göstermektedirler. Fakat bu filmlerde her ne kadar aşk ilişkileri ile ilgili olaylar gelişse de ana çatışmanın bu olmadığı ve esasında kariyerlerinde varmak istedikleri bir hedef olduğu göze çarpmaktadır. Bu bakımdan her ilişki çatışması görünen film romantik komedi olarak belirlenmemelidir (Schwartz, 2022).

## **Karakterler**

Bu türde oynayan yıldız oyuncular genellikle seyirciye mükemmel bir görüntü içinde sunulmaktadır. Bu mükemmellik cinsiyetlerin özelliklerinin parlatılması ile oluşturulduğu gibi seyircide hayranlık uyandırması da amaçlanmaktadır. Böylelikle seyirci ancak medyada gördüğü kadınlar kadar zayıf ve güzel olabilselerse aşkı hak edebileceklerini

düşünmektedirler (Yenilmez,2009:47).

Romantik komedideki karakterler için oluşturulan özellikler filmin en önemli etmenlerinden biridir. “Neredeyse her romantik komedi filminde benzer yan karakterler bulunmakta ve ana karakterler için de belirleyici nitelikler çizilmektedir. Örneğin romantik komedide anakarakterlerin genel özelliği birbirlerini arzu etmeleri fakat birbirleri için hep kusurlu ve eksik kalmalarıdır.”(Mortimer, 2010:6). Bir karakterin arzulanan kişiyi elde edebilmesi, sevgiye layık olabilmek ve daha fazla mutluluk ve tatminlik için kendinde bulunan bazı özellikleri değiştirmesi gerekebilmektedir. Karakterlerdeki eksikliklerin giderilmesi için birbirleriyle tanışmakta ve sonrasında ise ne kadar iyi vakit geçirdikleri keşfedilmektedir.

İlk buluşmalar gerçekleştiikten sonra karakterlerin birbirleriyle ne kadar iyi vakit geçirdikleri ortaya çıkmaktadır. Bu sahnelerde fonda romantik bir müzik duyulabilmekte ve bu sürece “balayı aşaması” denilmektedir. Fakat bu süreçten sonra aralarına bir engel girdiği görünmektedir. Bu engel ile seyirci çiftin bir araya gelebilmesi için filmin sonunu beklemek zorundadır. Engel kimi zaman partnerinin ailesi, işi ya da eski sevgilisi olabilmektedir. Örneğin “*Nothing Hill (1999)*” filmine bakıldığında Anna karakterinin erkek arkadaşının bir sürpriz ile yanına gelmesi William ile Anna’nın işlerini karıştırmaktadır (Antonio, 2022).

Tüm romantik komedi türlerinde karakterlerin gerçekleştiremediği arzuları olduğu göze çarpmaktadır. Bu eksiklik çoğunlukla filmin başlangıcında karakter tanıtımı yapılırken sağlanırken aynı zamanda seyirciye bilgi verme amacı da gütmektedir. Çünkü genellikle karakterlerin bu gerçekleşmemiş arzuları üzerinden filmin çatışması oluşturulmaktadır. Karakterlerin bir türlü elde edemedikleri “mutluluk, aşk, samimiyet, anlaşılmak” gibi kavramlar etrafında şekillenebilmektedir. 1999 yılında yayınlanmış olan “*Nothing Hill*” filmine bakıldığında Anna Scott karakterinin hayatından kesitler görünmektedir. Bu kesitlerde ünlü bir karakterin hayatının ışıltılı yanlarından bahsedilmekte fakat arkada çalan fon müzikte ise karakterin yalnızlığına vurgu yapılmaktadır (Antonio, 2022).

Karakterlerin buluşma noktasına bakıldığında Willam ve Anna'nın bir sakarlık sonucu birbirine rastladıkları görünmektedir. Anna'nın sakin tavırlarına karşılık William'in heyecanlı ve telaşlı olması ikili arasında zıtlığı oluşturan unsurlar olarak görünmektedir. Bu noktada karakterlerin ilk bir araya geldikleri andan itibaren hem komedi unsurunun hem de zıtlıklarının görünür hale geldiği ortaya çıkmaktadır (Antonio, 2022).

Karakterlerin yerine getirilemeyen arzusunun peşinden gidiyor olması “*ardışık arzu yürüyüşü*” olarak da tanımlanmaktadır. Buna göre seyirci bu arzusunun peşinde giden karakterin hikayesini merak etmektedir. Arzunun yerine getirilmesi ise genelde yaygın bir son olarak gösterilmektedir. Engeller bir anlatıda her zaman bulunabilen ögelerken romantik komedide bu durum çiftin bir araya gelebilmesi için ortaya konan ertelemeler olarak belirtilmektedir. Sternberg engellerin olmasının seyircide gerilimi artırdığını ve böylelikle takip oranını yükselttiğini dile getirmektedir. Sternberg engellerin ne kadar çok olursa arzuların yerine getirilmesinin de o kadar gecikmesinden söz etmektedir (Amaral, 2020:82).

Aynı zamanda merkezi karakterlerin yanı sıra yan roller de önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin çiftin bir araya gelmesini engelleyen kişiler olabileceği gibi onların her daim fikir alışverişi yaptıkları arkadaşları da bulunmaktadır. İlişki hakkında yorum yapacak, tavsiye verecek olan bu kişiler dolayısıyla ilişkideki problemlere çözümler aranmaktadır. Yan rolde bulunan yakın arkadaşlar ana karakterin gizli yanlarını ortaya çıkarabilmekte ve karakterin eyleme geçebilmesi için ihtiyaç duyulan motivasyonu sağlamaktadır (Amaral, 2020:78-79).

Karakterlerin aileleri hakkında bilgi edinmek istenildiğinde ise bunun kimi filmlerde hiç bulunmadığı göze çarpmaktadır. Karakterlerin aileleri yerine geçen bir arkadaş grubu oluşturulmakta ve bu arkadaşlar merkezi karakterin her an yanında olabilmektedirler. Bunun yanı sıra genel olarak bakıldığında romantik komedilerde aile gösterildiği takdirde ise çoğunlukla engel unsuru olarak sunulmaktadır.

### **Kadın Karakterler**

Romantik komedi türünün kadın karakterlerine bakıldığında “ Rosalind Russell, Barbara Stanwyck, Carole Lombard ve Katherine Hepburn, Meg Ryan, Julie Roberts, Drew

Barrymore ve Jennifer Aniston” gibi isimlerin canlandırdığı rollerin cesur, kendinden emin nitelikler taşıdığı göze çarpmaktadır. Geleneksel romantik komedilerde beklenmedik çiftin evlenmesi ile son bulan filmler ismi geçen kadın oyuncuların oynadıkları roller ile aynı zamanda kadın erkek çatışmasını da kuvvetli biçimde göstermektedir. Buna göre yalnızca aşk ilişkileri üzerinden zıtlık sağlanmamakta aynı zamanda kadın karakterlerin asi kişilikleri ile de bir güç savaşı görülmektedir. 1930’lu formuna bakıldığında kadınlarda asilik özelliğinden ziyade uyumlu halleri dikkat çekiciyken 1980’li yıllardan sonra heteroseksüel ilişkilerin işlendiği romantik komedi yeniden şekillenmiştir (Mizejewski, 2007:1).

Kadın karakterleri canlandıran oyuncuların seçimi dikkat çekicidir. Çünkü bu yıldız oyuncular aynı zamanda belirli bir kadın imajını da yansıtmaktadır. Çağdaş düğün kültürünün gerçekleşebilmesi için kadın karakterlerin açık ten rengine sahip, zayıf ve dişil özelliklerinin yüksek olması beklenmektedir. Ancak bu özelliklere sahip olabilen karakterler evlilik kurumu ile uyumlu gösterilmektedir. Bunun dışına çıkmış gibi görünen “*May Big Fat Greek Wedding (2002)*” filminde de görünecek üzere bir baştan yaratma düzeni kurulmuştur. Böylelikle yine belirli özellikler ile sınırlandırılmış kadın imajı meselesi sağlamlaştırılmıştır (Mizejewski,2007:2).

Hollywood sinema anlayışına göre kadınların her daim en iyi şekilde görünebilmeleri için kadın oyunculara yapılan baskı da göz ardı edilmemelidir. Pam Cook’un da dediği gibi genç ve güzel görünmek Hollywood filmlerinde her zaman geçerli olan ilk kural olarak görünmektedir. Burada adı geçen güzellik filmlerde sergilenmekte ve 40’lı yaşlarını geçen kadın oyuncular türlü kozmetik ürünler ve ameliyatlar ile genç görünümü yeniden elde etmeye çalışmaktadır. Uygulanan saç boyaları, yaşlanma karşıtı kremler, botokslar kadın oyuncuların ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir (Dolan and Dolan 2018: 3).

Aynı zamanda uygulanan bu güzellik miti “Jane Fonda, Andie MacDowell, Diane Keaton, Dame Helen Mirren, Eva Longoria, Julianna Margulies, Julianne Moore, Susan Sarandon ve Penelope Cruz” gibi ünlülerin çeşitli kozmetik markaların yüzü olması ile de desteklenir hale gelmektedir. Örneğin L’oreal, marka yüzü olarak kullandığı kadın oyuncular eşliğinde “*Biz buna değeriz*” sloganı ile kullanıcılara başarılı sonuçlarını sunmaktadır. Bilgisayarda yeniden düzenlenen yüzler, kırışıkların giderilmesi, kusurların örtülmesi ve çeşitli estetik operasyonlar doğrultusunda kadın oyuncuların güzellikleri reklamı edilen

markaya endeksli tutulmaktadır (Dolan and Dolan 2018:4).

Kadın oyuncular filmlerde görünen “mükemmel” duruşları ile canlı olarak katıldıkları festivaller, canlı yayınlarda da kendilerini en iyi şekilde göstermek için çaba göstermektedirler. İnce bacaklar, dik göğüsler, vücudu saran elbiselerle açığa çıkarılmakta ve başarılı yaşlanmanın sunumu gerçekleştirilmektedir. Hollywood anlatı yapısının tüm özelliklerini bünyesinde barındıran romantik komedi türünde de kadınların bu güzellik mitine göre seçildiği göze çarpmaktadır. Bu özelliklere sahip olan kadınların aşk hayatlarının yolunda gideceği iletisi verilmekte ve hatta ancak bu özellikleri taşıyan kişilerin bir aşk hikayesinde bulunabileceği filmlerde hissettirilmektedir (Dolan and Dolan 2018:4).

Romantik komedilerdeki kadın karakterlerin beden ve anlatı arasındaki ilişki keskin çizgilerle belirlenmiştir. Buna karşı Dana Owens gibi bu çizginin dışına çıkan oyuncular da olsa da bu düzende yalnızca istisna olarak yerini almıştır. Aynı zamanda kadın karakterlerin açık tenli olması gerekliliği filmlere yansırken bunun dışına çıkan Adam Shankman’ın yönettiği “*Bringing Down the House (2003)*” gibi yapımlar da göze çarpmaktadır. Bununla ilgili olarak bir film eleştirmeni olan Rachel Swan, bu filmin Charlene ve Peter arasında geçen bir aşk hikayesi olarak kurulduğunu belirtmiştir. Fakat ikisi arasındaki aşkın Charlene ancak beyaz olsaydı yeşerebileceğinin de altını çizmiştir. Bu noktada seyircide beyaz ırkın aşkının ideal görüntüsü çizilmekte ve beyaz ırk dışındaki hikayelerde aşk yalnızca yan unsur olarak kendini gösterebilmektedir (Mizejewski,2007:2).

Dana Owens romantik komedi olarak oynadığı “*Bringing Down the House*” filminde her ne kadar beyaz kadın imajını yıkmış olsa da yine de çelişik noktalar göze çarpmaktadır. Örneğin Mayıs 2004 tarihinde Glamour dergisindeki kapakta görünen Dana Owens’in fotoğrafının altında “*Gerçek olmayan kapak kızları yeter! Kıvrımlı, gururlu, Kraliçe Latifah*” sloganı yer almaktaydı. Ancak derginin içeriğine bakıldığında ise Dana Owens’in nasıl kilo verdiği, öncesi ve sonrası fotoğrafları ve bu süreçte çektiği zorlukları anlatan yazıya şahit olunmaktadır. Bu bakımdan her ne kadar karşıt bir duruş gibi görünse de esasında kendini çürüten bir tez ile yalnızca görünürde gelenekselin dışındaki kadın karakterlere rastlanmaktadır (Mizejewski,2007 :2).

Fakat yine de son zamanlardaki romantik komedi filmlerine bakıldığında toplumsal cinsiyet rollerinin eskiye nazaran değiştiği göze çarpmaktadır. Konvansiyonel özelliklerini hala taşıyan romantik komediler kadınların sorunlarına ve arzularına eğilmeye devam etmekte ve kadın seyirciye hitabını güçlendirmektedir. Bu değişim kültürdeki değişim ile birlikte gelişmekte ve anti-otoriter gençlik olarak tanımlanan kitle ile ilişkili görünmektedir. Buna göre geleneksel anlamda çiftin tanışması ve anlaşıp evlenmesi beklenirken yeni düzende bu durum görünüm değiştirmektedir. Çiftler filmin sonunda evlenseler bile alışılmışın dışında, asi, otorite karşıtı bir duruş sergilemektedirler (Mizejewski,2007 :2).

Kadın kahramanların duruşları 1930 ile 1940 yılları arasına bakıldığında toplumun talep ettiği uygunluktan ziyade kendilerine has tutumları ile dikkat çekmektedir. “İrene Dunne, Jean Harlow, Myrna Loy gibi kadın oyuncuların oynadıkları romantik komediler incelendiğinde kadın kahramanların akıllıca fikirler üreten, hazır cevap, sözlü zekâları yüksek gibi özellikleri taşıdığı ortaya çıkmaktadır” (Mizejewski,2007:4). Kadın erkek ilişkileri, birçok kültürde ve toplum kesimlerinde farklı anlam ve işleve sahiptir. Bazı toplumlarda, ilişkiler geleneksel cinsiyet rollerinin sıkı bir şekilde tanımlandığı bir zemin olarak algılanmakta ve bu durum kadınları belirli kalıplara uymaya zorlamaktadır. O yıllarda adı geçen oyuncuların canlandırdıkları kadın karakterler ile bu mesele yıkılmıştır.

Romantik komedi filmlerinin kadın karakterlerinde çoğunlukla görülen bir özellik bulunmaktadır. Filmin ilk 10 dakikasına bakıldığında kendinden emin, maceracı, bağımsızlığına düşkün olarak gösterilen kadın, başrol olan erkek karakter ile tanıştığında bu durum tam tersine dönüşmektedir. Böylelikle kadının karakteri daha destekleyici ve erkek karakter ile uyumlu bir hale gelmektedir (Dowd and Cannon, 2021:4).

Kadın karakterlerin romantik komedilerdeki gösterimleri kimi zaman olumsuz özellikleri ile karakterizasyon eğilimde görünmektedir. 1932 yapımı olan “*Red Headed Woman* veya *Barbara Stanwyck, Baby Face*” filmlerine bakıldığında kadın karakterler son derece olumsuz özellikler etrafında gösterilmiştir. Buna göre kadınlar acımasız, nefret dolu, tehlikeli ve kurnaz nitelikler ile filmlerde yer almaktaydı. Böylelikle seyirci de bu tip karakterlere alışmakta ve diğer türlerde de bu kadınların özelliklerine karşı beklenti geliştirmekteydi. Kadın karakterlerin bu biçimde gösterilmeleri aslında onları filmin

sonundaki değişime hazırlamanın bir yolu olarak görünmektedir. Filmin sonuna doğru kadın karakterlerin vahşî yapısı bir erkek tarafından ehlileştirilmekte ve kadın norma uygun hale getirilmekteydi (Dowd ve Cannon, 2021:1).

Asi yapıları ile dikkat çeken kadın karakterlerin esasında romantik komedi türüne aykırı davranışlar sergilendiği söylenmemekte aksine bu anlatıyı beslediği yönünde görüşler belirtilmektedir. Başlangıçta karşı cinse karşı sivri bir dil kullanan kadın karakterler filmin sonunda evliliğe doğru ilerlerken “evcilleşmiş” görünüşleri seyirciye aktarılmaktadır. Cinsiyetlerin birbiriyle anlaşabilmeleri için kadının bu değişimi yaşaması gerektiği vurgulanmaktadır. Erkeğe karşılık vererek, yüksek sesle gülerken kendini gösteren kadın karakterler aynı zamanda romantik komedilerde erkek karaktere de meydan okumaktadır (Mizejewski,2007 :5).

Romantik komedi türüne eleştirel bir bakış açısıyla bakılacak olursa açık biçimde sorunların olduğu göze çarpmaktadır. Öncelikle tüm sosyal müdahalelere karşı direncini belli eden cinsiyetçi tavrı zımnen kabul etmeleri romantik komedilerin sorunlu yönlerinden biridir. Burada cinsiyetçilikten kasıt romantik komedilerde görüldüğü gibi ataerkil toplumsal düzeni meşrulaştıran ve rasyonalize eden ideolojiden bahsedilmektedir (Dowd and Cannon,2021:4).

Fakat 2.Dünya Savaşı’ndan sonra kadının rolü toplumsal yaşamda değişmeye başlamıştır. Kadının konumundaki döngü öncelikle kadınların kamusal alanda değişen rolüyle ilgili görünmektedir. Kadının toplumsal yaşamdaki yerinin değişmesi endişe yaratmış ve savaş sırasında kadınların işgücüne daha önce görülmemiş bir şekilde akmasıyla daha da şiddetlenmiştir. Kadın karakterlerdeki düzenbaz özellikler gibi kariyer kadınının karakterizasyonu da Amerikan kültürünün giderek artan kadın düşmanı tavrını yansıtmış ve kadın gücünü bir soruna dönüştürmüştür. Burada “çalışan kız” ve “kariyer kadını” arasında yapılan ayrımı netleştirmeye değer görünmektedir. Birincil fark, ücretli emek ile maaşlı bir meslek arasındadır. Romantik komedide çalışan kızlar sekreter, tezgâhtar ve garson olma eğilimindedir. Bu işler yalnızca otorite ve kamu gücünden yoksun olmakla kalmaz, aynı zamanda geleneksel olarak destek, hizmet, yiyecek ve bakım sağlayan “kadınısı” rollerdir (Parot, 2014:13-14).



Kadınların erkeği elde etme amacını bırakıp iş hayatında yer edinmesi ve bir kariyer sahibi olmaları başlangıçta geleneksel kadın figürüne karşı çıkıyor gibi görünse de aslında pek bir fark bulunmamaktadır. Çocuk doğurmak gibi biyolojik sebepler dolayısıyla iş hayatında yaratılan eşitsizlik kadınların sahip oldukları meslekleri sınırlı bir hale getirmektedir. Kadınların kurumsal hayata girdikleri zamandan itibaren erkeklerin yaptığı mesleklere yönlendirilmemesinin en büyük sebeplerinden biri “erkeklik” algısının yıkılacak olmasıdır. Bu bakımdan kadınların iş seçiminde evdeki görevlerin devamı olarak “asistan, hemşire, hizmetçi, sekreter” gibi destekleyici meslekler ilintili görülmüştür.

Kadınlar savaş döneminde teknik bilgi gerektiren işlerde çalışmaya başlamışlardır. Aynı zamanda satış ve hizmet sektöründe de kadın çalışan sayısında artış olduğu gözlemlenmiştir. Kamusal alanda kendini gösteren kadınların sayısı arttıkça diğerleri de bu durumdan etkilenmiş ve kadınların iş hayatlarında kendilerini göstermeleri gittikçe çoğalmıştır. Fakat bu durum yalnızca savaş zamanı gerekliliğinden dolayı sürmekte ve atmosfer eski haline döndüğünde kadınların da evdeki işine dönmesi beklenmekteydi (Pidgeon,1954:1).

Savaş krizi sırasında iş unvanları değişmiş olsa da çalışan kızın asistanlık işlevi temelde aynı kalmıştır. Dolaylı olarak, bu tür bir istihdam, kadınlık görevlerinin kabul edilebilir bir ikamesi olarak anlaşılır ve kızın asıl işi olan evlilik başladığında işin bir kenara bırakılacağı varsayılır. Bununla birlikte, kariyer kadın komedisinde, kısmen mesleğinin daha çok "erkek" işi olarak anlaşılmasından dolayı, kadın kahramanın kariyeri, hayatının diğer tüm yönlerinden önce gelme eğilimindedir. Kariyer komedilerinde kadınlar yönetici, editör, siyasi muhabir, doktor gibi çok yönlü mesleklerde çalışabilmekte fakat bir erkek ile tanıştıklarında her şeyi bir kenara bırakıp ilişkilerine yoğunlaşmaktadırlar (Erus, 2004:4-8).

Filmlerde kadınların temsil edilişi kendi başına bir problem oluşturmaktayken kariyer yapan kadınların gösteriminde de kendine has sorunlar mevcuttur. Bu filmlere bakılırken “kadının beden temsili, mekandaki temsili, film anlatısının söylemleri, sinematografik uyuşumlar” gibi ögelere kadınların karakterize edilirken barındırdığı nitelikleri ortaya çıkarmada yardımcı etmenler olarak görünmektedir. Burada kadın karakterlerin özel alan ve kamusal alandaki gösteriliş biçimlerinde farklılıklarına rastlanmaktadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner’a göre kadınların filmlerde pasif konuma

getirilmesi, kariyer kadın komedilerinde dahi erkeklerin arzularını uyandıracak biçimde gösterilmesi, erkeklerin iktidarlarının korunması amacını gütmekten ileri gelmektedir. Bu bakımdan kadınların özel ve kamusal alanda nasıl temsil edildiğinin erkek egemen sistem ile ilişkili olduğu görülmektedir (Özdemir, 2018:136).

Kariyer kadın komedisinin temel yapısı cinsiyetlerin geleneksel bir savaşını içerir. Çatışmanın kaynağı sadece kadının kariyeri değil, aynı zamanda ona ayırdığı orantısız enerji ve zamandır. Bu nedenle, kadın kahraman güçlü, kamusal bir otorite konumuna sahip olsa da filmler genellikle kadının bu adamın dünyasındaki başarısının bir bedeli olduğunu öne sürer. Bu bedel ise çoğunlukla kadın karakterlerin sosyal yaşama, aşka, duygularını dinlemeye zamanlarının olmaması olarak gösterilmektedir. Fakat sonrasında kadının hayatına kendinin tam tersi özelliklere sahip bir adam girerek her şeyi değiştirir.

Filmlerde yansıtılan düzenin toplumsal yaşama da nüfuz ettiği göz ardı edilemez bir gerçek olarak durmaktadır. Kadınlar kariyer yaşamlarında yükselebilmek için erkeklerden daha fazla bir rekabet ortamı içinde kendilerini bulabilmekte ve iş yaşamlarını etkileyen farklı sebepler ile karşılaşabilmektedir. Örneğin bir erkeğin ailesi ve işi arasında seçim yapma olasılığı daha düşükken kadınlarda bu oran toplumsal bakış açısından daha yüksek durumdadır. Çünkü kadının toplumsal konumu açısından öncelikle iyi bir anne ya da eş olması beklenirken erkekler için ikisi bir arada götürülebilir alanlar olarak gösterilmektedir. Filmlerde kadın ve erkek kariyerinin farklarının sunulması biyolojik ve toplumsal sebepler ile desteklenir hale gelmektedir (Mavin,2001:185).

Kariyer komedilerinde kadınlar eğer bir erkeğin pozisyonunda ise erkeksi özellikler gösterebilmekte ya da birer işkolik olarak sunulabilmektedir. Bu da kadınların iş yaşamında bulunup kariyer olarak ilerlemesinin onların doğalarına aykırı bir davranış olduğunun altını çizmektedir. Çünkü bu tip filmlerde genellikle kadınlar bir erkekle tanışana dek neredeyse hayattan kopuk ve keyifsiz bir biçimde yaşamlarını sürdürmekte olarak gösterilmektedir. Filmin sonuna doğru ise kadın karakterler evine dönmekte ve kendilerine iyi hissettirecek olan yaşamın kariyerleri değil bir aile ortamı olduğunu fark etmektedirler. Bu fark etme ile birlikte başlangıçta özgürlükçü, başına buyruk, disipline olmuş karakter yumuşamakta ve statükonun de desteklediği bir yaşam düzenine doğru ilerlemektedir (Epik, 2021:68).

Romantik komedilerde kadınların kariyer hayatlarındaki sorunlar genellikle aşk yolu ile çözülmektedir. Örneğin Gary Winick tarafından yönetilen “*13 Going On 30 (2004)*” filmine bakıldığında kadın kahraman iş yaşamındaki isteklerinden vazgeçtiği takdirde gerçek aşk ile karşılaşmaktadır. Ya da “*Sweet Home Alabama (2002)*” filmine bakıldığında kadın karakterin aşk ve kariyeri bir arada götürme isteği hayatından taviz vermesi gerektiği anlamına gelmektedir. Fakat erkek karakter söz konusunda olduğunda böyle bir ikilem oluşturulmamakta ve erkek her ikisini de birlikte götürebilecek düzeni kurabilmektedir. Burada verilen ileti kadınların ev yaşamlarına ait olduğu ve kariyer yaşamlarının her an kaybedilebilecek eklektik bir yapıya sahip olduğu düşüncesidir (Hatch, (t.y.) s.66).

Filmlerde gösterilen bu durum uzlaşmaz düzeyde cinsiyetçilik ve kadın düşmanlığı önermeye başlasa da anlatı mantığı, özellikle "doğal" ve performatif cinsiyet açısından, daha karışık ve çelişkili olma eğilimindedir. Kariyer kadınının bir "erkek" konumu üstlenmesine genellikle kişiliğinin "erkekleştirilmesi" eşlik eder: sözde daha erkeksi özelliklerin altı çizilerek, kadın fazla pratik ve verimlidir ve bu konuda “*They All Kissed the Bride (1942)*” filmi faydalı bir örnek sunmaktadır. Karakterin görünümü sert ve erkeksi olarak tasarlanmıştır. Omuzları vatkalı, nispeten süslenmemiş düz renkli bir takım elbise giyiyor ve saç modeli oldukça sert görünmektedir. Kahramanın erkeksi görünümü ve davranışı "doğal olmayan" olarak anlaşılır ve "doğal" kadınlık ile değiştirilmesi istenmektedir. Ancak bu süreç genellikle daha çekici giyinmek ve daha fazla kozmetik kullanmak suretiyle daha kadınsı görünmekle eşitlenir. Bu fiziksel görünüm daha sonra davranışı içerecek şekilde genişletilir ve kadının kasıtlı olarak ikincil bir konumu benimsemesiyle sona erer (Gallagher, 2023).

Romantik komedilerde kadın karakter için tasarlanan dikkat çekici olan bir diğer durum ise yukarı doğru sosyal hareketlilik. Burada sözü edilen konu kadının kendi için ekonomik olarak daha iyi konumda bir erkeği tercih etmesi ve tipik olarak daha yaşlı biriyle evlenmesi olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle kadın karakter daha güvenli bir ortamda bulunabilmekte ve bu durum bireysel bir başarı olarak gösterilmektedir. “*Pretty Woman (1990), Maid in Manhattan (2002), Sabrina (1995), Jerry Maguire (1997), You've Got Mail (1998) ve Second Act (2018)*” gibi filmlere bakıldığında bu durumun açık örnekleri ile karşılaşabilmektedir. Kapitalizmin getirmiş olduğu ve geri döndürülemez olan ekonomik eşitsizliği destekleyen bu yapı, ütöpik bir aşk dünyası oluşturmaktadır. Bu tür filmlerin

üretiliyor olması kadın izleyicilerin çoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda hafife alınmaması gereken sorunlar olarak kendini göstermektedir (Dowd and Cannon 2021:3).

1940'lı yıllarda kariyer kadın komedilerinde çoğalma görülse de o yılların toplumsal görüşleri ile çelişik bir noktada durmaktadır. O yılların en çok satan kitaplarına bakıldığında “*Modern Kadın, Kayıp Seks*” gibi kitaplarla karşılaşmaktadır. Bu ve bunun gibi kitap örneklerinde kadınlar belirli bir tip içinde gösterilmekte ve çeşitli özellikler ile birbirinden ayrılmaktadır. Buna göre kadınlar çocuklarına aşırı sevgi gösterdikleri için çocuklar eşcinsel olmakta ya da kariyer yapmak isteyen kadınlar hastalıklı olarak gösterilmektedir. Bu tutum kadının yalnızca erkeğe, kocasına bağlı bir varlık olabileceğinden söz etmekte ve aksi takdirde kadın eksik ya da hastalıklı olarak tanımlanmaktadır (Glitre, 2006:97).

1950'li yıllarda kadınların fazla zeki görünmemeleri adına çalışmalar gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu durum onların iş yerlerinde erkeklerden her zaman daha alt bir statüde olmalarını gerektirmektedir. Aynı zamanda kadınlar için kadınsılıklarını kaybettirecek davranışlardan listesi oluşturulmuştur. Bu listeye göre kadınların kendi işlerini kendilerinin görmesi erkeksi ya da saldırgan bir davranış olarak gösterilmekteydi. Bu davranışlar arasında “ kendi yemeğini sipariş etmek ya da kendi sigarasını yakmak” gibi basit ve gündelik işler de bulunmaktaydı. Kadınlar bu yıllarda erkeğe ne kadar bağımlı görünürlerse o derece dişi görünmekteydiler (Glitre,2006:98).

Kadınların davranışlarının düzenlenmesinin yanı sıra seçilen kostümler de onların dişilikleri hakkında bilgi vermektedir. Kadın komedilere bakıldığında bu yıllarda erkekler için tercih edilen takımların çeşitli aksesuarlarla yumuşatılarak kadınlar için uyarlandığı göze çarpmaktadır. Kadınlar iş yaşamlarında bastırılmış bir duygu ile gösterilirken dişil enerjileri ancak gece buluşmalarında kostümlerinde yapılan değişiklikler ile ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan kadınların iş ve özel yaşamları arasında cinsiyetlerini yaşama özgürlükleri bakımından farklar olduğu göze çarpmaktadır. Bu da işyerindeki kadının kendini gösterebilmesi ve özgürlüğü açısından bastırılmış olduğu imajını vermektedir.

Filmlerdeki kadın karakterlerin bu derece çarpık gösterimlerinin altında elbette ki toplumsal gerçeklikler yatmaktadır. Buna göre 1960'lı yıllara bakıldığında orta sınıf kadınların koleje gidip eğitim alma seviyelerinde bir artış görünse de eğitimlerinden sonra

genellikle evlilik ve çocuk yetiştirme üzerine hayatlarını kurmaktaydılar. Fakat ikinci dalga feminizm hareketleri ile birlikte kadınların özgürlükleri üzerine haklar oluşturulmaya başlanmış ve kadınların eğitimde yükselme yönünde önlerine koyulan engeller kaldırılmıştır. Bu yasalara göre kadınlar iş yaşamının neredeyse yarısını oluşturmaya başlamış ve kadınları bir kalıba sokma meselesi eleştirilmiştir (Er, 2020:13).

1980’li yıllara gelindiğinde ise kadınların aldıkları eğitim sonrası kariyer sahibi olmaları onları çocuk yapmak, evlenmek gibi durumlardan uzaklaştırmış ya da kariyerli kadınlar iki yaşam arasında koşturmak durumunda bırakmıştır. Bu yıllarda dergilerde yayınlanan makalelerde kadınlar üzerinden kariyer mi yoksa çocuk yapmak mı gibi başlıklar eşliğinde bir kadınlar bir tercih noktasında bırakılmıştır. Buna göre bu dönemde Hollywood filmlerinde de romantik bir biçimde kadının aşk yaşamasından sonra eve bağlanması ve işini bırakacak seviyeye gelmesi toplumsal gidişatı yansıtan bir ayna olarak görünmektedir (Hatch, (t.y.)s.67).

Son yüzyıla bakılacak olursa kariyer sahibi olan kadınların romantik komedilerde ideallerinin peşinde koştuğu, bireyciliğin ön planda olduğu ve çalışkanlıkla başarı elde edebilecekleri bir dünyası olduğunu göstermektedir. Fakat bu kadınlar aynı zamanda kendini sürekli sınırlı bir düzenin içine hapseden, gergin, işten başka bir düşüncesi olmayan karakterler olarak da sunulmaktadır. Bu da kariyerli kadınların filmlerde bir erkek ile tanışana dek sinir krizinin eşliğinde bir görünüm elde ettiğinin altını çizmektedir (Wuh, 2021:1).

Kariyer kadınlarının dönüşümü ancak aşk ile sağlanmakla birlikte onları yumuşatan tek unsur olarak gösterilmektedir. Kadınlar iş yaşamlarında stabil gergin enerjilerini sürdürürken aile kurma, bebek sahibi olma, düğün gibi konularla ilgilenmeye başladıklarında işlerine konsantre olamadıklarına şahit olunmaktadır. Bu noktada kariyer kadını genellikle kadınsılıktan uzak gösterilirken bir erkek ile tanıştığında “normal” haline dönmekte ve sonunda işini dahi kaybetse bir erkek kazanmış olarak sunulmaktadır. Bu da onu toplum normuna uygun bir kadın haline getirmektedir.

Romantik komedilerde kadın karakterler yeterince “kadınlık” havasına sahip olmasalar da birçok erkek tarafından beğenilir bir konumdadırlar. Aynı zamanda erkek

kahramanın kariyer kadını tercih etmesi diğer kadın rakiplerin daha az ilgi çekici ve erkeğin fazla üstüne düşen tipler olarak seçilmesinden ileri gelmektedir. Filmin sonunda kariyer kadını tanıştığı erkek ile birlikte hem kadınsılığını kazanmakta ve işine olan ilgisini ise azaltmaktadır. Kariyer kadın komedilerinde tam olarak bu orta nokta bulunmaya çalışılmakta ve bu ideal konum olarak çizilmektedir.

### **Mutlu Son**

Widyaningrum'a göre medya bir toplumu etkileyen en önemli unsurlardan biri olarak görünmektedir. Buna göre medya genel olarak yaygın olan düşünceyi benimsemekle birlikte geride kalanları ise "yanlış" olarak göstermektedir. Azınlık olarak sözü edilen bu grup, toplumun dışında olarak projekte edilmekte ve böylelikle medya üzerinden baskın bir kimlik oluşturulmaktadır. Bu kimlik doğruyu savunmanın peşine düşmemekte, statükoyu destekleyen bir yapıyı sürdürmektedir. Dolayısıyla bir medya ürünü olan sinema da aktardığı düşünceler ile toplumun gerçekliğini oluşturmaktadır (Briandana and Dwityas, 2018:110).

Schatz'a göre komedi filmlerinin toplumsal bütünleşmeyi sağlamak adına toplumda görünen aksaklıkları aşk ilişkileri yoluyla ortadan kaldırmak ya da görünmez haline getirmek amacıyla olduğunu dile getirmektedir. Buna göre romantik komedi dışındaki türlerde de muhakkak bir aşk ilişkisine rastlanmakta ve sınıfsal farklılıklar da es geçilmemektedir. Özellikle romantik komedilerde görünen mutlu son geleneğinin izleyicide bir umut kaynağı yaratma hedefinin olduğunu da belirtmek gereklidir. Böylelikle her ne kadar maddi olarak zor durumda olsalar da izleyicilere aşk yoluyla ya sınıf atlayabileceğinin ya da ne olursa olsun mutluluğundan vazgeçmemesi gerektiğinin iletisi verilmektedir (Halis, 2017:58).

Hollywood anlatı yapısında karşı koyulamaz biçimde sürdürülen "mutlu son" çiftin bir araya gelmesinin gerçekçi bir zeminde gerçekleşmesinin öneminin olmadığını göstergesidir. Örneğin romantik komedi filmlerinde klasik bir sahne olan öpüşme sahnelerinde o an dünyanın, zamanın durduğuna inanılmaktadır. Başka bir örnek verilecekse çiftler evlendiğinde içinde buldukları gerçeklik fark etmeksizin sonsuza dek mutlu olacaklarının iletisi verilmektedir. Buradan Hollywood klasik anlatı yapısının tipik, istikrarlı ve ebedi bir formülasyona sahip olduğu anlaşılmaktadır (Amaral, 2020:79-80).

Mutlu son anlayışı romantik komedilerde her zaman hikaye çerçevesinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. “Aşk hikayeleri genellikle aşıklar arasında anlamlı bir karşılaşma ile başlar. Bu karşılaşma aynı zamanda “ilk bakışta aşk” geleneğinin sürdürülmesini desteklemektedir. Komplikasyon, kriz, doruk ve çözüm aşamalarından sonra çift mutlu sona ulaşır.” (Anderson, 2020:79). Her ne kadar filmin mutlu sona ulaşacağı bilinse de hikayede belirsiz bulunan konular tutulmakta ve seyircinin filmi izlerken tahminde bulunması için bir alan sağlanmaktadır. Yanı sıra konu edinilen heteroseksüel çiftin aşklarını evlilik ile tamamlayıp mutlu sana erişiyor olmaları egemen ataerkil düşünceyi destekler bir tutum olarak görülmektedir.

Romantik komedilerde çiftler her ne kadar umutsuz bir durumun içinde dahi olsalar da sonunda birer yetişkin gibi davranarak ataerkil sisteme uymak zorunda kalarak mutlu bir son oluşturmaktadırlar. Romantik komedi karakterlerinin karşısına çıkan engeller noktasında mutlu sona ulaşabilmeleri için bir seçim yapmaları gerekmektedir. Bu seçimin sonunda ise yüzleşmeleri gereken bir gerçek vardır. Yüzleşme sırasında karakterlerin bir epifani yaşadıkları görülmektedir. Bu genellikle karakterlerin birbirlerine olan sevgilerini itiraf etmeleri ile son bulmaktadır. Genellikle bir karakterin gidişi ve diğerinin onu yakalamaya çalışması ile ilerleyen sahneler aynı zamanda filmin sonuna doğru gerilimi de artırmaktadır. Seyirci karşılaştığı tempo ile aşıkların buluşmalarını beklerken genellikle kavuşma yaşanmaktadır (Antonio, 2022).

Romantik komediler yapısı gereği mutlu son geleneğini içinde bulundurması var olan egemen yapının aksaklığa uğramaması adına bir çözüm gibi görünmektedir. Böylece bu türdeki filmler seyirciye yalnızca tatmin olacakları ve mutlu olarak sinemadan ayrılacakları bir ortam yaratmamakta aynı zamanda buldukları topluma ait düzen için de örnek teşkil etmektedir. Medyanın kitleler üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda bu türün evlilik, ilişkiler, kadın erkek arasındaki hiyerarşi gibi konularda baskın bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır.

Filmin dinamiği aşk duygusu üzerine kurulmakla birlikte merkez alınan mesele ise aşka ulaşmaktır ve genellikle bu çaba başarı ile sonuçlanmaktadır. Romantik komedinin ana hatları bu şekilde belirlenirken beraberinde taşıdığı bazı özellikleri de mevcuttur. Bunlar arasında öncelikle oğlan ve kızın tanışması, buluşmaları ve aralarına giren engel

gösterilmektedir. Bu engel çiftin çabası ve yanı sıra tesadüfi olarak gelişen olaylar ile birlikte aşılma ve sonunda ise çift bir araya gelip mutlu olmaktadır (Thornton,2014:36).

Romantik komedi türüne bakıldığında ilişkilerin nasıl ele alındığıyla ilgili de bir standart bulunmakta fakat bu uzlaşım her ne kadar keskin bir kural olsa da “*Annie Hall(1977)*” gibi filmlerde yıkılabilir olduğu da göze çarpmaktadır. Genellikle romantik komedi uzlaşımında çiftlerin birleşmesi ve filmin mutlu sonla bitmesi beklenirken Annie Hall örneği ile bu kural yıkılmaktadır. Annie Hall genel romantik komedi yapısının aksine kadın ve erkek arasında geçen sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. New York’lu bir komedyen olan Alvy, Annie isimli genç ve çekici kadınla tanışmakta ve aynı evde yaşamaya başlamaktadırlar. Bu noktada birbirleriyle yaşadıkları ve pembe bir toz bulutundan ibaret olan aşkın yerine iki farklı kişinin birlikte olduğunda yaşadıkları zorluklar dile getirilmektedir.

İlişkilerinde gösterdikleri davranışların sorgulamasını geçmişe dönerek yaparken aynı zamanda kız kardeşleri ve eski eşleri ile ilişkilerini de gözden geçirmektedirler. İlişkileri böylelikle evlilikle birlikte gelecek olan mutlu sonu vaat etmemekte aksine sürekli buldukları durumu sorgulama eğilimi göstermektedirler. Annie Hall bu anlamda komedi unsurları barındırıp kadın erkek ilişkilerini işliyor olsalar da bir istisna olarak romantik-komedi türünün özelliklerinden uzak bir noktada durmaktadır.

### **Romantik Komedi İkonografisi**

Bir filmi romantik komedi olarak tanımlamak için üç temel soruya cevap verebilmek gerekli görünmektedir. “Öncelikle olay bir aşk hikayesi etrafında mı toplanıyor? Yoksa yalnızca olayın bir parçası mı? Filmin komedi unsurlarına bakıldığında seyirciyi dramatik bir yapının aksine güldürebiliyor mu? Son olarak ise filmde aşk hikayesi çıkarıldığında film hala devam edebiliyor mu yoksa tüm yapı çöküyor mu?” (Hellerman, 2022:1). Bu soruların yanıtlanması romantik komedinin daha net bir şekilde tanımlanabilmesi adına bir yol çizmektedir.

Bir türün analiz edilebilmesi için biçimsel özellikleri içinde barındıran ikonografiden yararlanmak gereklidir. Diğer türler kadar net ikonografiler oluşturmasa da romantik



komedide mekân, kostüm, sahne gibi araçlara bakılarak analiz yapılabilmektedir. Romantik komedilerde genellikle büyük şehirlerde yaşamakta ve karakterlerin lüks evlere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bu filmlerde New York, İstanbul gibi büyük şehirlerden yararlanılırken, buluşma mekanı olarak restoran ve kafeler tercih edilmektedir.

Bu türde sıklıkla kullanılan durumlara bakıldığında çok yakın arkadaşlar, yanlış kişiyle evlenme, endişeli ebeveynler, manzara ortamı, yağmurda öpüşmek, beklenmedik aşk ilişkisi, eski sevgililer, ayrılıklar, mutlu son ve büyük jestler ile karşılaşmaktadır. Hemen her romantik komedi filminde bu anlara şahit olunmakla birlikte en temel an ise “tatlı-tanışma” durumudur. Tatlı tanışmanın etrafında şekillenen olaylar belirtilen özellikleri içinde barındırmaktadır. Bu özellikler romantik komedi filmlerinde birbirini tekrar ederken aynı zamanda seyircinin de beklentisini bu yönde oluşturmaktadır. Komedinin bir alt türü olan romantik komedide bu unsurlar ile seyircinin iyi vakit geçirmesi sağlanmakta ve beklenti karşılanmaktadır (Hellerman, 2022:2).

Hollywood romantik komedisinin anlatı yapısını yalnızca mutlu son ya da eş zamanlı anlatı olarak sınırlandırmamak gereklidir. Bu kuralların yanı sıra yerel bir uzlaşım halinde beliren ikonografiler, olay örgüsü ve karakter tipleri gibi öğelerle geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmektedir. Bu yelpazeye bakıldığında evlilik, kılık değiştirme, aldatma gibi temalara rastlanmaktadır.

Maskeli balo da denebilen bu aldatmalar genellikle sosyal ve bazen de fakir bir kişinin zengin gibi davranması veya tam tersi gibi statünün tersine çevrilmesini içerir. Ancak bazen bir kadının erkek olarak geçmesi veya daha nadiren, tam tersi gibi cinsiyetlerin de değişimini içerebilmektedir. Eleştirmenler genellikle bu tersine çevirmeleri Bakhtin'in "karnavalesk" fikirlerine bağlayarak geleneksel hiyerarşilerin geçici olarak askıya alındığı sosyal normlardan şenlikli bir kurtuluş olarak nitelendirmektedirler. Yanlış kimlik ve tersine çevirme, gerçek anlamlarına ek olarak ikincil bir sembolik (ve ideolojik) düzeyde çalışan türsel mecazlar olarak işlev görür. Diğer mecazlar arasında düğünler, yeniden evlenme ve yolculuk yer alır. Orta sınıf hikayelerine yer veren romantik komedilerde genellikle beyaz ve heteroseksüel aşka yer verilmektedir. Kişilerden biri genellikle uç özelliklere sahip olurken diğeri nispeten daha sıradan görünmektedir. Çiftlerden biri bir başkasıyla zaten nişanlı olabilmekte ve engel kimi zaman bu biçimde oluşturulmaktadır (Glitre,2006:18).

Bu sözleşmenin bir varyasyonu, çiftin yarısının, genellikle akıllıca öğütler veren bir sondaj tahtası görevi gören iyi bir arkadaşının olmasıdır. Yakın arkadaşların en tuhaf özelliği ise her daim ana karakterin peşinde koşacak kadar boş zamanları olan bir hayatlarının olmasıdır. Burada yakın arkadaş figürü zor durumda kalındığında yardıma koşmakta ve sevgi için her şeyin yapılabileceği mesajını da vermektedir (Merry,2023).

Çiftlerin aşklarını yaşayabilmeleri adına onlar için uygun bir mekân tercih edilmektedir. Bu mekân içerisinde karakterler dilediği gibi çocuksulaşmakta ve dünyadan uzak bir görünüm çizilmektedir. Lüks olarak nitelendirilebilecek olan bu mekanlarda görünen karakterler boş zamanlarında aşk yaşanan kişi ile bu alanlarda vakit geçirmektedirler. Yanı sıra bu karakterlerin ilişkilerini yaşamak dışında daha büyük bir emelleri bulunmamakta ve hatta sırf bir araya gelebilmek için işten kovulma ya da işi aksatma korkusu dahi yaşamamaktadırlar. Örneğin Nancy Meyers'in yönettiği "*The Holiday(2006)*" filmindeki İris ve Amanda karakterleri aşk yaşamlarındaki sorunlardan uzaklaşmak amacıyla bir tatilde bir araya gelmektedirler. Birbirleri ile yaşamlarını takas etme üzerine bir plan kuran karakterler bu değişiklik ile birlikte yeni aşk hayatlarına başlamaktadırlar. Böylelikle mekanlar dolayısıyla bir aşk hikayesi başlamaktadır (Samsodien, 2022).

Fakat mekân konusu her zaman lükste mutabık olmamakla birlikte örneğin "*The Taming Of The Shrew (1967)*, *It Happened One Night (1934)*" filmlerine bakıldığında karakterlerin doğa ile iç içe olduğu göze çarpmaktadır. Bu da karakterleri kent yaşamının baskıcı halinden uzaklaştırıp insan olmanın doğası ile tanıştırmaktadır. Elbette ki bu durum yaşanacak olan aşk için bir zemin hazırlamakta ve medeniyetten ayrı olan çift hem kendilerini hem de karşısındaki insanı keşif yolunda ilerlemektedir. Mekanların dışında romantizmi yansıtacak olan çikolata, çiçek, mum ışıkları gibi gereçler de romantik komedilerde kaçınılmaz biçimde rol oynamaktadır. Bunun yanı sıra telefon aygıtının da iletişim kurmak açısından öneminden söz edilmektedir (Mortimer, 2010:9).

Romantik komedilerin görsel ikonografisine ait olan bir diğer araç ise afiş tasarımları olarak görünmektedir. Bu türün konvansiyonel hikayesine göre kadın ve erkek olarak belirlenen iki karakterin çatışması filme yansımaktadır. Başlangıçta mizahi bir üslup ile bir uyumsuzluk görünse de sonrasında çiftin anlaşması ve birlikte olması ile son bulmaktadır.

Filmin ana konusu ikili ilişkiler olduğu için romantik-komedi afişlerinde genellikle ana karakterlerin sırt sırta poz verdikleri görünmektedir. Karakterlerin birbirine sırtını dönmüş olmaları aralarındaki çekişmeyi gösterirken sırtlarının birbirine temas ediyor olması da aralarındaki olası yakınlığın işareti olarak görünmektedir (Doğan ve Tarakcıoğlu, 2018:1120).

Karakterler genellikle afişin tam ortasında yer almakta ve fonda açık bir renk tercih edilmektedir. Aynı zamanda çiftin birleşmesine engel olan etmen eğer karakterlerin yakınları ise de bu karakterleri de afişte görmek mümkün olmaktadır. Örneğin bu ikincil kişiler aile bireyleri, çocuklar ya da eski bir sevgili olabilmekte ve çifte karşıt bir görüşe sahip oldukları jest ve mimikleri ile gösterilmektedir. Afişlerde kullanılan bu ortak yapı ile seyirciye filmin romantik komedi olduğu iletisi verilmekte ve böylelikle bu yönde beklenti artırılmaktadır (Doğan ve Tarakcıoğlu, 2018:1120).

### **1.3.2. Romantik Komedi Temaları**

Romantik komedilerin her ne kadar toplumsal cinsiyet konusunda hatalı yönleri de olsa bir film eleştirmeni olan Wesley Morris romantik filmlerin kendini izletmesi için birçok sebebi olduğundan bahsetmektedir. İzleyicinin filmi izleyip sevmesinden ziyade aslında o romantik filmlerden yararlandığından söz etmektedir. Çünkü en küçük bir aşk hikayesinde dahi hayran olunacak çok şey olduğunu dile getirmekte ve seyircinin ise temel bir insan harikasını araştıran bir yapıyı izlemekten keyif aldığı belirtmektedir (Dowd and Cannon, 2021:4).

Romantik komedi anlatılarında genellikle seyircinin beklentisini karşılayacak birbirine benzer trüklerden yararlanılmaktadır. Bunlar arasında yanlış kimlik, kılık değiştirme, maskeli balo, samimi yakınlaşmalar ve genellikle baş başa yenen yemekler, halka açık yapılan aşağılamalar, düğünden fırlayan gelinler, zamana karşı yarış, arkadaşlık, sırdaşlık ve tatlı karşılaşmalar yer almaktadır. Tatlı karşılaşmalar romantik komedinin temelini oluşturmakla birlikte genellikle komik ve kadersel durumlar ile gerçekleşmektedir. Bu karşılaşmalar kadersel olduğu gibi aynı zamanda bir kehaneti de beraberinde getirmektedirler (Amaral, 2020:79).

Bu karşılaşmalar bir çiftin düğün tasarımını yaptığı sırada, yanlışlıkla e-posta göndermesi ya da tek gecelik bir ilişki yaşadığı sırada partnerinin hamile olması ile gerçekleşebilmektedir. Genellikle bu karşılaşmalarda önemli olan nokta tesadüfi olarak gerçekleşmesi ve karakterlerden en az birinin yaşamını ciddi derecede etkilemesidir. Sonrasında ise onların ayrı kalmasına sebep olan bir düşman yaratılmakta ya da karakterler zaten birbirine düşmansa bir araya getiren bir dost yaratılmaktadır. Böylelikle karşılaşmalardan sonra olay örgüsü geliştirilmektedir (Schwartz, 2022).

Romantik komedi filmlerinde iki karakterin buluşması ikonik bir biçimde ilerlemektedir. Buluşmanın gerçekleşme anında kadın ve erkek arasındaki çatışma net bir biçimde çizilmektedir. Bu çatışmalar kimi zaman yaşamsal farklılıklar olabiliyorken kimi zaman da karakterlerin kişilik özellikleri ile ilişkilidir. Örneğin “*Life as We Know It (2010)*” filmindeki karakterlerin buluşma anına geçmeden önce Holly’nin bir saat boyunca Eric’i beklemesi dahi çatışmayı yaratan unsurlar arasındadır. Buluştuklarında ise Eric’in, Holly’i motorsikletine binmeye ikna etmeye çalışması ve Holly’nin reddedip arabaya binmek istemesi ile de çatışma ortamı sağlanmaktadır (Antonio, 2018:3).

Filmde sevimli karşılaşmaların gerçekleştiği andan itibaren seyirci iki karakter arasında olabilecekleri tahmin etmeye ve fikir yürütmeye başlamaktadır. Örneğin “*Bringing up Baby*” filmine bakıldığında David karakteri Susan ile ilk karşılaşmasında bir buluşmasını mahvetmektedir. Bu örnekte ve diğer romantik komedi karşılaşmalarında da esas olan karakterlerin o an çatışma içine girmeleri ve beraberinde utanç duygusunun baskın olmasıdır. Elbette ki karşılaşmalar aynı zamanda seyirciye olacak olanların ipucunu da sunmaktadır (Pfeiffer,2022).

### **Romantik Komedide Yaşlı Aşıklar/Gümüş Sinema (Gerontocom)**

Kendi içinde birçok tema barındıran romantik komedide dikkat çekici bir ayırım ile karşılaşılmaktadır. “Deborah Jermyn tarafından “*gümüş sinema*” olarak adlandırılan bu alt türde orta yaşlı geçmiş olan karakterler arasındaki aşk ilişkileri gündemdedir.” (Jermyn,2011). Geleneksel bağların çağdaş kültür ile çatışması görülürken bir nostalji havası da sezilmektedir. Yaşlılık sürecindeki karakterlerin ikili ilişkilerine yönelen bu türde

eskiye körü körüne olmasa da bağlı olduğu görünmekte ve yanı sıra bir meydan okuma da gösterilmektedir (Jermyn,2011).

Örneğin gümüş sinema sınırlarına giren “*Elsa&Fred (2014)*” filmindeki karakterler birbiriyle olan uyumsuzluğuna bakılacak olursa romantik komedi çifti özelliklerini taşımaktadırlar. Shakespeare oyunlarında da var olan komedi geriliminin kapısını iki karakter arasındaki uyumsuz noktaların sağladığı görünmektedir. Fred karakteri karısının ölümünden sonra huysuz haliyle dikkat çekmekte ve kızının onu taşınmaya zorlamasıyla işler değişmektedir. Kızı dolayısıyla da anlamsız günlük rutinlerini yerine getirmek zorunda olan ve hayatına yabancılaşan Fred karakteri onun tam tersi olan Elsa ile karşılaşmaktadır. Elsa, Fred’e göre daha kaygısız, hayal kurmayı çok seven ve neredeyse pervasız denebilecek bir yapıya sahiptir. Ayrıca Fred’den ayrı olarak kuralları çiğnemek üzere sergilediği davranışlardan keyif aldığı göze çarpmaktadır (Casado,2020: 3).

Fred ve Elsa’nın karşılaşmalarına bakıldığında bunun bir araba kazası sahnesi ile gerçekleştiği görünmekte ve romantik komedi tanımına uyan bir bozulmanın yaşandığı göze çarpmaktadır. İkisinin dış görünüşlerindeki farklılık aynı zamanda düşünsel uyumsuzluklarını da destekler niteliktedir. Aynı zamanda Fred’in neredeyse hastalık hastası, benmerkezci, pasif ve küskün haline karşıt olarak Elsa’nın yaşama olan bağı da ikisi arasındaki zıtlığı oluşturmaktadır. Elsa’nın yaşama yakından ilişkisi ise onun yaşlılığa karşı meydan okuduğu hissini vermektedir. Bu da Gümüş Sinema türüne ait ortak özelliklerden biri olarak yer almaktadır (Casado,2020:4).

Gerontocom’larda dikkat çekici özellik ise romantik komedilerde genellikle genç kadınların aşklarına rastlanırken bu tür filmlerde yaşlı olmanın farklı yönleri gösterilmektedir. Öncelikle yaşlı insanların da birer cinsel hayatı olabileceğinin ve bu hayattan dışlanmış görünümlerinin yok edilmesinin altı çizilmektedir. Bu filmlere örnek verilecek olursa “*Something's Gotta Give (2003)* Diane Keaton ile birlikte; *Must Love Dogs (2005)* Diane Lane ile; *I Could Never Be Your Woman (2007)* Michelle Pfeiffer ile birlikte ve hatta müzikal-melez *Mama Mia! (2008)*” gibi kadın oyuncular ve onların filmlerdeki sunuluş biçimleri incelenebilmektedir (Jermyn,2011:3).

Romantik komedilerde görüldüğü gibi gerontocomlarda da çiftler öncelikle birbirinin aşkından haberdar olmamaktadırlar. Aşklarının zamansal olarak uyuşmaması bir çatışma ögesi olarak yer almaktadır. İki karakter de kendilerinde eksik olan yönleri tamamlamak adına birbirlerine ihtiyaç duymakta ve karşıt kutuplar sonunda bir bütün haline gelmektedirler. Bu bakımdan gerontocom olarak tanımlanan bu tür de romantik komediler arasında yer alabilmektedir (Jermyn,2011:4).

### **Screwball Komedi**

Romantik komedinin evrimine bakıldığında bazı farklı temaların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu temalar arasında Screwball komedi ve seks komedisi bulunmaktadır. Her ne kadar birbirinden ayrı türler olarak bahsedilse de birçok açısı bakımından birbiriyle benzerlik göstermektedir. Romantik komedinin bu farklı aşamaları, zamanın sosyal, ekonomik, coğrafi özelliklerine göre değişiklik yaşadığını ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda romantik komedi içinde birçok türe bölünebiliyor olması bir filmde de farklı başlıklara rastlanabileceğinin işaretidir. Fakat Screwball komedinin ana hatları tıpkı romantik komedi gibi çiftlerin çatışması ve buradan doğacak olan bir geleneklere karşı çıkış olarak yorumlanabilmektedir. “*Bringing Up Baby (1938), The Awful Truth (1938), Midnight (1938), Holiday (1938), The Philadelphia Story (1940), The Lady Eve (1941)*” gibi filmlerin bu özellikleri barındırdığı söylenebilmektedir (Pardo, 2000:154).

Film tarihi açısından bu kavram ilk kez 1910 ve 1920’li yıllarda ortaya çıktığı ve Cecil B. Demille’nin filmleri ile popülerlik kazandığı görülmektedir. Birinci Dünya Savaşı’nın ardından romantizm algısını değiştiren evlilik komedileri çeken Demille tarafından yönetilen “*Dont Change Your Husband (1919)*” gibi filmlerinde cinsiyete karşı değişen tutumları da göz önünde bulundurmıştır. Screwball komedisinin geçmişine bakıldığında Victorya döneminde görüldüğü gibi vodvil, tiyatro ve sessiz filmlerde de kendini göstermiştir. Henüz 1930’lu yıllarda Screwball komedinin başarı getirdiği gözlenmekte ve sonrasında bu tür gişe getirisi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin 1934 yılında çekilmiş olan “*It Happened One Night*” filmine bakıldığında komedi için yeni bir tarz doğduğunun müjdesi verilmekte ve bu tür screwball komedi olarak bilinmektedir (Mortimer,2010:10).

“Screwball” kelimesi 1930’lu yılların sonunda kadın karakterlerin “çılgın, belirli bir uygunsuzluk” gibi özelliklerini tanımlamak amacıyla kullanılmaktaydı. Screwball’ın tanımı esnek bir yapıya sahip olup “irrasyonel” anlamına da sahiptir (Dictionary.com). Bu türün temasal özelliğine bakıldığında merkezde oyunbazlıkla ilişki sürdüren bir çift olduğu göze çarpmaktadır. Çiftin yaşadığı kaos, özellikle kadın karakteri umutlu ve mutlu bir sona hazırlamaktadır. Filmlerin bu biçimde son bulması seyirciyi yaşamın gerçeklerinden kaçırmakta ve toplumu canlandıran bir iyimserlikle buluşturmaktadır (Mortimer,2010:11).

Genellikle siyah beyaz çekilmiş olan screwball komedi temasına ait renkli filmler de bulunmaktadır. Seyirci, gergin ve katı bir karakterin aşık olmasıyla birlikte çözülmesi ve değişimine şahit olur. Bu çiftlerden biri çok zengin olmakta ve diğeri onu tuzağa düşürme eğilimindedir. Screwball teması şöyle tanımlanmaktadır: “Screwball komedi, hızlı tempolu hazırlıklar, saçma durumlar, kaçış temaları ve kur yapma ve evliliği içeren ve ekonomik sınıflar arasındaki mücadeleyi gösteren olay örgüsü ile karakterize edilir.” (Tv tropes.org, 2022).

Screwball komedinin popülerliği İkinci Dünya Savaşına dek sınırlı bir düzeyde kaldığı söylenmektedir. Bunun sebebi ise büyük buhran döneminde halkın yaşadığı ekonomik zorluklar ve sıkıntı içinde olmaları ve bu tip komedilerin hafif sorunlarla ilgileniyor olması olarak gösterilmektedir. Bu bakımdan anlatılan hikayeler izleyicinin ilgisini çekmemekte ve o dönemde yalnızca kendi sorunları ile boğuşmaktadırlar. Fakat sonrasında Hollywood sineması romantik-komedi filmlerinde popüler bir düzeye ulaşmış ve bu filmler sayesinde seyircide bir sağalma hissi amaçlanmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Dorsay günümüzde de sinemanın aynı işlevi gördüğünü belirtmekte ve şu cümleleri eklemektedir: “Çağdaş insanın masallara, efsanelere gereksinimi var. Bin bir sorunla, bin bir dramla örülü günümüz dünyasının acılarına katılmak istemiyor çağdaş insan. Belki ara sıra bir fotoğraf, bir yazı, bir gazete başlığı, bir radyo haberi, insanı dünyanın dört bucağındaki gerçeklerle yüz yüze getiriveriyor.” (Uğur ve Altay, 2020:289).

1930’lu yılların ortalarından sonra bu tür halk için bir rahatlama yolu olarak sunulmaktaydı. Bu dönemde halk iş bulmakta dahi zorlanmaktayken Screwball komedisi kaostan eğlence çıkarıyor ve filmler hep mutlu son ile bitiyordu. Türün bu niteliklere sahip olması zaman içinde seyirciyi kendine alıştırdı ve seyirciyi günlük dertlerinden

uzaklaştırmada başarı sağlayarak popülerlik kazandı. Büyük buhran döneminde Vidalı Komedi olarak da geçen Screwball komedide izleyicileri günlük dertlerine karşılık neşeli bir kaçış imkânı sunmaktaydı. Frank Capra'nın öncülük ettiği film yapısına bakıldığında sınıf çatışmalarının oluşturulduğu ve zengin ve fakirlerin eşleştirildiği göze çarpmaktadır. Uşak ve hanımın bir araya gelmesi ya da bir milyarder ile garsonun aşkı gibi temalar bu filmlerde dikkat çekmeye başlamıştır. Bu türün Amerika'da ortaya çıkan sansür yasasının ardından üretilmeye başlaması cinselliğin saklanması açısından verimli bir alan sağlamıştır. Bu da her dönem üretilen muhafazakâr düşüncelerin sinemada yeni bir yapının gelişmesine sebep olduğunun göstergesidir (Encyclopedia.com).

Screwball komedinin döneminde ilgi çekmesinin bir sebebi ise sesin sinemada kullanılmaya başlaması ve sessiz sinema dönemine nazaran ikili çatışmaların sözlü olarak da gösterilebilmesidir. Bu yenilik ile hikayelerdeki çeşitlilik artmış ve diyaloglarla birlikte filmler boyutlu hale gelmiştir. Bu türde dönemine damga vuran isimler arasında Cary Grant isminden söz edilmektedir. İngiliz asıllı oyuncu oynadığı romantik komedi filmlerinde başarı yakalamış ve en çok tercih edilen aktörler arasında yer almıştır. Oynadığı karakterler genellikle aldatıcı olmayan, saf özellikleri barındırmakla birlikte ses tonuyla da dikkat çekmekteydi (Britannica.com,2022).

Screwball komedi türünde var olan ilişki modelleri de güven üzerine kurulu olduğu teyit edilmektedir. Bunun en büyük kanıtlarından biri de buhranlı dönemin verdiği etkiyle insanların depresyon sürecini yönetebilmek amacıyla romantik komedi filmlerinde aşkın, evlilik boyutu ile ele alınmasıdır. 1930'larda aile üzerindeki ekonomik baskılar sebebiyle ilişkiler daha muhafazakâr bir yapıya büründüğü görülmektedir. Böylelikle geleneksel değerlere dönüş gerçekleşmekle birlikte cinsiyet rollerinde de bu yönde bir değişim gözlemlendi. Fakat buna rağmen Screwball komedisindeki kadın karakterlerin genellikle bağımsız, özgürlük yanlısı, güçlü, açık sözlü nitelikleri beraberinde taşıdığı görünmekte ve geleneksel yapının dışına çıkıldığı saptanmaktadır (Thornton,2014:3).

Bu dönemde savaş etkisiyle birlikte çekirdek ailenin doğruluğu ve kutsallığı üzerine filmlerde iletiler verilmeye başlanmıştır. Kadınlar zengin erkekler ile evlenmek istemekte ve bunu bir kurtuluş yolu ve gündelik hayat standartlarının yükselmesi olarak göstermektedirler. İdealize edilmiş evlilik hayatı filmlerde erkeğin dışarıda para kazanması



ve kadının ise yalnızca bir eş ya da anne olarak varlığını idame ettirmesi biçiminde yansıtılmaktadır. Filmlerdeki bu düzen savaşta iş yaşamına katılan kadınların tekrar eve döndürülmesi üzerine oluşturulması olarak yorumlanmaktadır (Freame,2002).

Kadın karakterler ataerkil bir yapının içine sıkıştırılmadan önce “*Barbara Stanwyck* (“*The Lady Eve*”), *Rosalind Russell* (“*His Girl Friday*”), *Claudette Colbert* (“*It Happened One Night*”), *Carole Lombard* (“*My Man Godfrey*”) gibi karakterler ile özgürlükçü kadınların yer aldığı filmler gösterilmekteydi. Erkek karakterlere bakıldığında ise tipik özellikleri olarak genellikle orta sınıfa ait, kibar, çalışkan, iyi niyetli gibi nitelikleri barındırabilmekteydiler. Karakterler vidalı komedinin arenasına adım attığında ise birbirleriyle kurnazca ve açık sözlülükle çatışmaya başlamakta sonunda ise kadınlar genellikle ehlileştirilerek mutluluğa ulaşmaktadırlar. Filmin sonunda ise sansür yasasının verdiği müddetçe masum bir öpücük ile film bitirilmekteydi (Sharf, 2015).

Hollywood’un altın çağını yaşarken üretilen Screwball türü her ne kadar sansür dönemine denk gelse de 1930’lu yıllardan itibaren cesur işlere imza attığı söylenebilir. Romantik komedi işlediği konular bakımından ciddi bir görünüme sahip olmadığı söylenebilir de var olduğu günden bu yana sinema tarihi arşivinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Sesin de sinemada kullanılmaya başlamasıyla Hollywood filmleri hızla artmaya başlamış fakat muhafazakâr kesim tarafından bu filmlerin ahlaki anlatıya uygun olmadığı yönünde görüşler belirtilmiştir. Bu da özellikle romantik ilişkileri işleyen romantik komedi filmlerinin sansüre maruz kalmasına sebep olmuştur (Atmacaoğlu,2021:33).

Stüdyo sahipleri bu durumdan rahatsız olmakla birlikte daha fazla zarara uğramamak adına “Hays Yasaları”nı çıkarmışlardır. Bu yasalara göre henüz film çekimi gerçekleşirken bir otosansür mekanizması devreye girmekte ve yasaklanan durumlar içerden bir etki ile değiştirilmiştir. Fakat bu durum sinema için yeni bir anlatı dili oluşturmuş ve açıkça gösterilmeyen sahneler dolaylı yoldan ima edilmekte ve bir fantezi alanı oluşturulmuştur. Cinselliğin filmlerde saklanması filmi daha masum bir boyuta taşıma isteğinden ileri gelmekle birlikte filmin eğlencesini çoğaltan bir yapı olarak sunulmaktadır. Sansür döneminin en dikkat çekici filmlerinden biri olan “*It Happened One Night*” filminde karakterlerin kullandıkları battaniye aralarındaki cinsel tansiyonu artırmakta ve seyirci için de ayrıca bir merak unsuru oluşturmaktadır. Hayal gücünü devreye sokan bu yasa ile

esasinda yapilmak istenenin tam tersi bir etki aldigı soylenebilmektedir (Atmacaoğlu, 2021:34).

O dönemlerde cinsellik açıkça gösterilememekte ve evlilik kavramı filmlerde kutsallığını koruyacak biçimde yer almaktaydı. Bu bakımdan screwball komedide aşk yaşayan çiftlerin cinselliği üzerine açıkça bir sahne bulunamamakta genellikle gizli ve üstü örtülü bir biçimde bu sahneler ima edilmektedir. Bu bakımdan bu türdeki filmlerin okuması yapılırken üstü kapalı olanın altında bir anlam olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Otosansür uygulamasından dolayı seks uzun yıllar yalnızca ya bir gerilim ya da bir komedi unsuru olarak kendini göstermiştir. Fakat 1950’li yılların sonunda Production Code’un uygulamaya çalıştığı sansürün etkisi zayıflamış ve seks sahneleri filmlerde yer almaya başlamıştır (Thornton, 2014:9).

### **Sex Komedisi**

Romantik komedinin 1940 ile 1950 yılları arasında ivme kaybettiği söylenmektedir. Amerika bu yıllarda sürekli bir değişim içinde olmakla birlikte cinsiyet ilişkileri de bu dönüşümden geçmiştir. Halkın bu dönem muhafazakâr bir yapıya büründüğü ve yabancılara karşı uzak bir tutum izlediği söylenmektedir. Fakat 1953 yılından sonra yayınlanan ve Alfred Kinsey tarafından yazılan “*Sexual Behaviour in the Human Female*” araştırması ile birlikte sekse olan bakış açısı değişmiş ve ardından ilk Playboy dergisi çıkarılmıştır (Fawaz, (t.y.) s.6).

Yapılan araştırmanın önem arz eden kısmı ise kitabın içeriğinde yer alan başlıklar olarak görünmektedir. Bu başlıklar arasında kadın ve erkek cinselliği üzerine konular bulunmaktadır. Bununla birlikte “*The Moon is Blue (1953)*” yapımı ile bakirelik, hamilelik, zorla cinsel ilişki gibi konular ele alınmış ve bu noktada kadın cinselliğinden de söz edilebilir hale gelinmiştir (Archive.org, 2022).

Bu zamana kadar gösterilen kadın karakterin dışına çıkmış olan bu film sansür koyucular tarafından fazla müstehcen ve ahlak dışı bulunsa da filmin yönetmeni olan Otto Preminger baskılara karşı çıkmıştır. Böylelikle filmin gösterimi seyirci tarafından fazlaca ilgi çekmiştir. Bu film ile birlikte seksin filmlerde gösterimi üzerine bir özgürlük alanı

oluşturulmuş fakat bu durum kadın ve erkek arasındaki çatışmalarda belirgin bir farklılık yaratmamıştır. Adı her ne kadar seks komedisi olarak geçse de bu türdeki filmlerde seks hala açıkça gösterilememekte ve çatışmalar hep aynı yol ile oluşturulmaktaydı. Bu yol genellikle kadın ve erkeğin seks isteği üzerine şekillenmekte ve kadının seks yapabilmesi için evlilik şartı koyması ise devam etmektedir (Jacobson, 2022).

Bu dönemde üretilen seks komedileri ismine tezat olarak cinselliğin açıkça gösterilmediği filmler olarak görünmektedir. Film tarihi boyunca cinselliğin sinemada gösterilebiliyor olması üzerine birçok iniş çıkış yaşanmış ve seyirci hangi yönde yönlendirilmek istenirse ona göre bir gidişat belirlenmiştir. Kimi yönetmenler bu kuralların dışına çıkarak müstehcen sahneler yaratabilmişken Don Jon gibi yönetmenler ise kısa ve kapalı bir biçimde cinsellikten bahsetmişlerdir (Salcudean and Negrea,2015:146).

Seks komedisinin asıl amacı üremek olduğu için filmin sonuna doğru seyirciye kutsal ailenin kurulduğu iletisi verilmekte ve böylelikle güvenli bir alan da oluşturulmaktadır. Bu filmlerin sonu yalnızca evlilik ile sonlanmamakta aynı zamanda çocukları olduklarına dair de bilgi verilmektedir. Bu türdeki komedinin toplumsal yapı ile de yakından ilişkili olduğu göze çarpmaktadır. Araştırmalara göre bu çağda doğan bebek sayısında bir patlama olduğu söylenmektedir. Çiftler tıpkı filmlerdeki gibi yirmili yaşlarında evlenmekte ve hemen çocuk yapmaktaydılar. Bu dönemde evlenmemiş olmak doğal karşılanmamakla birlikte filmlerde de bekarlara karşı yadırgama düşüncesi ön plandaydı. Halkı bu konuda etkileyen seks komedi filmleri de tıpkı Screwball komedi gibi 1960'lı yıllarda en popüler dönemini yaşamıştır (Aka, 2018:121).

Seks komedisi konusu, art arda ikiz temalar olan bekaret ve baştan çıkarma üzerine odaklanır. En yaygın olarak, bakire bir kariyer kızı ve bekar bir playboy karakterleridir. Böylelikle bu türde, döngüler ve eleştirel gelenekler değişime uğrar ve karakterler aşk ve evliliği istemekle birlikte bağlılık olmadan seks yapma kavramını gündeme getirirler. Flört kalıpları karışıktır: Çoğu durumda, kadın liderliği ele geçirdiğini düşünür, ancak bunun nedeni playboyun başka biri gibi görünmek de dahil olmak üzere dolambaçlı baştan çıkarma yöntemlerine başvurmasıdır. Bu aldatmacalar, kaçınılmaz olarak bakire cazibesine kapılmadan önce ortaya çıkar. Bu arada, playboy kadın kahramana âşık olmuştur, çünkü genellikle o diğer kadınlardan "farklı" olarak işaretlenmiştir: bakire statüsü, onun "değerini"

ifade etme işlevi görür ve cinsel değişim oranı evliliğdir. Bu tamamen baştan çıkarmaya geçiş, döngüler arasındaki en açık gelişmelerden biridir (Glitre,2006:35).

Yapım Yasası sansürünün etkisi ile bu dönem çekilen seks filmlerinde cinsellik doğrudan gösterilmemekte ve bir otosansür uygulanmak durumunda kalınmaktadır. Bu bakımdan sansür koyucular tarafından filmin makaslanması yerine film yapımcıları kendilerine göre bir çözüm bulmuşlardır. Bu dönem filmlerinde genellikle seks doğrudan seyirciye gösterilmez ve bir dış ses yardımıyla seyirciye aktarılmaktadır. Bu da muhafazakâr izleyiciyi tatmin edici bir yapı sunmakta ve sonsuza dek mutlu olduklarını da belirterek güvenilir bir alan oluşturmaktadır (Onat,2022:3).

### **1.3.3. Romantik Komedinin Diğer Türlerle İlişkisi**

Romantik komedi türünün net bir biçimde saptanması neredeyse her türde bir aşk hikayesi olduğu için imkânsız olarak görünmektedir. Fakat genel hatlarıyla bakıldığında romantik komedi için içinde aşk hikayesi geçen ve mutlu sonla biten filmler olarak söz edilmektedir. Fakat mutlu son ile biten her film romantik komedi olarak nitelendirilmemelidir

Kadın erkek ilişkilerini konu alan hikayeler diğer türlerde de bulunabildiği için sınıflandırma konusunda bazı problemler ortaya çıkabilmektedir. Bu konuda problemi oluşturan nokta romantik komedinin sınırlarını oluşturan özelliklerin net bir biçimde çizilemiyor olması ile ilişkilidir. Romantizm ve komedi unsurları az veya miktarı belirsiz olarak birçok farklı türde kendini gösterebilmektedir. Örneğin kahkaha üretimi hemen her komedi filminde bir amaç olarak kullanılabilirken, sonu acıklı ve dramatik biten bir filmde de komedi unsurlarına rastlanabilmektedir. Buna örnek olarak Michael Patrick King'in yönettiği "*Sex and the City (2008)*" filmine bakıldığında Carrie karakterinin yas süreci ile başladığı görünmektedir. Karakterin öfkesine ve suçluluk duygusuna şahit olunmaktadır. Fakat sonrasında bu süreç bittiğinde karakter kendini yeniden var etmektedir ve daha güçlü bir biçimde hayatına başlamayı göze almaktadır ve sonrasında komedi tarafı kendini göstermektedir (Mortimer, 2010:4).

Örneğin Star Wars film serilerine bakıldığında aşk ve komedi barındırmasına rağmen

romantik komedi türü olarak geçemezken Rob Reiner'in yönettiği "*When Marry met Sally (1989)*" filmine bakıldığında karakterler arasındaki ilişkinin ana hat olması bu filmin romantik komedi olduğunun göstergesi haline gelmektedir. Buradaki esas nokta filmin öğeleri olan temalara değil de genelini kapsayan atmosfere bakmak gerekliliğidir. Böylelikle bir çiftin filmde bulunması ve aşk yaşıyor olması o filmi romantik yapmazken bu durumun filmin ana hattını sarıyor olması romantik komedi türünü oluşturmaktadır. Örneğin romantizm bir ilişkiyi daha ciddi boyutları ile gösterirken romantik komedide bu durum hafif ve eğlenceli bir biçimde seyirciye aktarılmaktadır. Arthur Hiller'in yönettiği "*Love Story (1970)*" filmine bakıldığında çiftin arasındaki aşk, gözyaşı uyandırmak isterken, Jack Conway'in yönettiği "*Love Crazy (1941)*" filminde çiftin aşkı komedi odaklıdır (Glitre, 2006:9).

Romantik komedinin sınırları belirlenirken Deborah Thomas melodram ve romantik komediyi ilişkilerin aşkı yaşaması bakımından birbirinden ayırmaktadır. Melodram filmleri içinde hiyerarşik bir baskıcı tutum olabileceğinden bahsederken komedi filmlerinde farklı fantezi alanlarının üreyebileceğinden söz etmektedir. Bu alanlar içinde romantizmi ele almakta ve romantizmi "karşılıklı erotik fantezi" kavramı olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda "komik" ve "komedi" arasında da bir ayrım yapmaktadır. Bu ayrıma göre komik olan seyirciyi güldürmeyi planlarken komedide bu hedef oluşturulmamaktadır. Böylelikle romantik komedi filmlerinde kahkaha odaklı bir komik durumdan bahsedilmemekle birlikte yine de seyircinin iyi hissetmesini sağlayacak ve onu gülümsetecek öğeler barındırmaktadır. Kahtrina Glitre, romantik komedinin asıl kaynağının "heteroseksüel bir çiftin komik oluşumu" olarak varsaymaktadır. Çoğunlukla bu kalıba uyulduğundan fakat her daim melez bir hale ve dönüşüme de açık olduğundan söz etmektedir (Glitre, 2006:10).

Heteroseksüel aşkın romantik komedilerde daha sık görünüyor olması aslında yine romantik komedilerin statükoyu destekleyen yapısından ileri gelmektedir. Romantik komedilere cinsiyetler açısından bakıldığında yalnızca sınırlı özellikler ile karakterize etme özelliğine sahip olduğu göze çarpmaktadır. Bu da "erkeklik ve kadınlık" kavramları üzerine bir zemin oluşturduğunu göstermektedir. Yalnızca kadın rolleri için değil aynı zamanda erkek rolleri için de bu durum geçerlidir. Örneğin melodram, komedi fark etmeksizin erkek karakterlere bakıldığında bütün Amerikan filmlerinde işçi erkekler, burjuva erkeklerine göre daha eril özellikler ile gösterilmektedir. Zengin konuma sahip züppe diye tabir edilen

erkekler kadınlar ile ilişkilerinde başarılı olsalar da işçi sınıfına ait bir erkeğin karşısında daha zayıf konumda gösterilmektedir. Bu da Amerikan filmlerinin hem heteroseksüel aşkı sunumu açısından hem de cinsiyet rolleri bakımından sorunlu bir noktada olduğunu göstermektedir (Ulusay,2011:5).

Romantik komedi türünün komedi safhasına bakıldığında yazınsal üretimlerde komedinin, trajedi kadar ciddiyetle takip edilmediği göz önündedir. Romantik komediler genellikle konuları itibariyle hafif bir tür olarak görünmekteyken Bergson bunun tam tersini söylemektedir. Bergson'a göre aşk duygusu insanoğlunun soyunun devamını sağlaması için en gerekli duyguların başında gelmektedir. İnsanın psişik yapısının toplumsal ve bireysel yaşamı korumak ve bunu geliştirmek olduğunu söyleyen Bergson böylelikle kadın erkek ilişkilerini ciddi bir noktada tutmaktadır (Bannister,2015:2).

En bilinen ve başarılı tiyatro yazarlarından Shakespeare'in komedi eserleri dahi trajedileri kadar ilgi çekmediği görünmektedir. Bunun sebebi elbette ki trajedilerde kutsal sayılan konuları ya da önemli mevkideki kişilerin yaşamlarından kesitleri göstermeleri fakat komedilerde ise bunun tam tersi oluşu ile ilgilidir. Komedilerde yazılı metinlerde halktan insanların hayatlarının konu edildiği görünmekte ve trajedilerdeki gibi kahramanlık hikayelerine de rastlanmamaktadır. Bu bakımdan komedi her ne kadar insanoğlunun kusurlu taraflarını ortaya çıkarmaya yarayan en önemli türlerden biri olsa da ilk dönemlerinde yalnızca belirli bir kesimin ilgisini çekmiştir.

Yalnızca Shakespeare'de değil Antik Yunan'dan itibaren diğer komedi eserlerine de bakıldığında genellikle günlük olayları konu edindikleri ve aşk, ilişkiler gibi meseleler üzerine yoğunlaştığı görünmektedir. Bu bakımdan Antik Yunan'dan itibaren komediye bakış açısı eserin niteliği açısından zayıf bir noktadadır. Geleneksel örf ve adetleri de içinde barındıran bu metinlerde aşkın yaşanabilmesi için erkeğin kadını istemesi ve ikisinin arasında da bir engel bulunması gerekmektedir. Genellikle baba tarafından oluşturulan bu engel aslında toplumun sahip olduğu yapıyı da yansıtmaktadır. Metinlerin sonuna doğru ise ana karakter iradesine sahip çıkmakta ve arzusuna kavuştuğu görünmektedir (El-Khoury, 2022:23-24).

Menander, Plautus, Terence gibi yazarların Yeni Komedyası adı altında yazdıkları

oyunlara bakıldığında romantik komedi etkilerine rastlandığı görünmektedir. Yazılan oyunlar ve Hollywood romantik komedisi arasında benzerlikler olsa da farklı noktaları da bulunmaktadır. O dönem yazılan tiyatro metinlerinde de kız ve oğlanın kavuşabilmesi için arada engeller oluşmakta ve bu engeller aşılmaktadır. Fakat Yeni Komedyada 'da farklı olan kısım ise kadın karakterlerin çok az role sahip olması ve söz hakkının olmadığı durumların yaşanmasıdır. Hollywood romantik komedisinde bulunan kadın karakterlere bakıldığında ise bu durum tam tersi biçimde işlemektedir. Aynı zamanda tiyatro oyunlarında kızın yaşı oldukça küçüktür ve koyulan engel genellikle aile bireylerinden ya da çoğunlukla baba tarafından yaratılmaktadır. Bu bakımdan romantik komedi Yeni Komedyaya ile konu bakımından benzerlik gösterse de uzantısı olarak genellikle Shakespeare eserlerini kaynak göstermek daha doğru bir bakış açısı olmaktadır (El-Khoury, 2022:25).

Romantik komedi türünün Shakespeare eserlerine dek uzanabilmesi esasında insanın en temel duygularından biri olan sevgi ile ilgili olmasından ileri gelmektedir. Sevgi ile alakalı filmler seyircide tatmin edici ve hoş bir hava yaratabilmektedir. Sebebi ise romantik komedi filmlerinde geçen hikayelerde hemen herkesin kolayca özdeşim kurabileceği olayların gerçekleşiyor olmasıdır. Karakterlerin birbiriyle olan çatışmalarını, uzlaşımını ve bir araya gelebilmelerini izlemek seyircinin filmde kolayca kendini bulabilmesine yaramaktadır. Bu bakımdan ilk başladığı tiyatro metinlerinden günümüze dek romantik komedi türü varlığını sürdürmektedir. Shakespeare oyunları ile kurulan özdeşlik yapı ile de ilgili görünmektedir. Hollywood romantik komedisinde genelde kadın ve erkek yetişkin yaşıdadır, genellikle tanışmaların başlangıcında kadının da rolü büyük olmakla birlikte aralarındaki çatışmayı artıracak olan engel aile büyüklerinden değil kendi içlerinden doğmaktadır (Hellerman,2022).

Tarih içinde evlilik kavramının anlamının değişmesi romantik komedilerdeki karakterler arası koyulan engellerin de değişimine yol açmıştır. Antik Yunan ve Roma dönemi metinlerine bakıldığında çiftler arası engellerin dışardan etkilerle oluştuğu göze çarpmaktadır. Fakat sonrasında "Moliere, Shakespeare, Corneille, Lope de Vega" gibi yazarlar eşliğinde çiftlerin kendi aralarındaki gerginliklerden söz edilmeye başlanmıştır. Batı'da geleneksel evlilik modelinin yerini "özgür eş seçimi" adı altında geliştirilen aşk hikayeleri almaya başlamış ve ilişkiler modern hale gelmiştir. Böylelikle bu yazarlar ile birlikte modern komedinin önü açılmış sayılmaktadır (El-Khoury, 2022:25).

Tüm türlerde olduğu gibi romantik komedilerin de özü tekrar etmektir. Zaman içerisinde kendinden öncekini tekrar edilerek gelinen aşama aynı zamanda melez türleri de beraberinde getirmiştir. Bu filmler ile birlikte seyirci, filmlerde hem eski özellikleri ile birlikte tanıdık bir tat bulurken hem de çağdaş olanı yakalamaya çalışmaktadır. Bu durum medya tarafından da olumlu karşılanmakta ve seyircinin bu melez türlerden aldığı keyif televizyon ve sinemalarda sürdürülebilmektedir. Elbette ki türlerin iç içe geçiyor olması sinemasal anlamda bir zenginlik yaratırken aynı zamanda arkeolojik olarak da bir sinema mirası oluşturmaktadır. Bu melez türler arasında: “ *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Enchanted* (2002), *Knocked Up and Shaun of the Dead* (2004)” gibi filmler sayılabilmektedir.”(Mortimer,2010:2).

Melez türleri uygulayan yönetmenlerin filmlerinin izleyici tarafından sevilmesi bu alanda daha fazla deneme yapılmasını sağlamıştır. Örneğin 1995 yılında çekilmiş olan “*Before Sunrise*” filmi hem romantik hem de bir yolculuk hikayesini anlatırken 1993 yapımı “*The Remains of the Day* (1993)” filmi hem romantik hem de tarihi unsurları içinde barındırmaktadır (Wikipedia.org).

Türlerin oluşumunda yalnızca filmlerin üretilmesi değil aynı zamanda seyircinin beklentilerine ve geçmişte yapılmış olan filmlerin anlatı yapısına benzerliği de etkili noktadır. Buradaki önemli husus türlerin ana hatlarının oluşumunda gerçekleşmesi beklenen uzlaşımır. Örneğin bir filmi anlatılan hikâyenin türüne (melodram, komedi, macera) ya da ele alınan temel konuya (spor, tarih, belgesel) filmin görüntüsel yapısına (animasyon) genel kriterine göre ("auteur" filmleri, "avant-garde" veya deneysel filmler) veya coğrafi kriterlere göre ("yerli" ve "yabancı" filmler) bölgesel olarak (ABD 1970 ve 1975 yılları arasında üretilmiş filmler) gibi sınıflandırmalar yapılabilmektedir. Görüldüğü üzere film sınıflandırma işlemi son derece göreceli olarak ilerlemektedir. Fakat sınıflandırmaları genel olarak belirleyen belirli kurallar bulunmaktadır (Mariani,2018: 3).



## 1.4. Türk Sinemasında Komedinin Serüveni

### 1.4.1. Edebi Metinlerden Sinemaya

Komedi türü sinema sanatında yerini almadan önce yazılı metinlerde kendini göstermiştir. Türk edebiyatına bakıldığında 16.yüzyıldan itibaren metinlerde hicvin kullanıldığı görünmekte ve hicvin amacına yönelik farklı birçok görüş bulunmaktadır (Taşdemir, 2019:33). İngilizcede “satire” kelimesi olarak geçen hiciv, batıda yazarın doğrudan bir şahsa iletmek istediği görüşlerini sivri bir dille yansıtması olarak tanımlanmaktadır. Türk edebiyatında ise soylu bir kişide olması gereken özelliklerin bulunmadığı zaman hiciv, eleştiri mahiyetinde kullanılmıştır. Genel olarak metinlerde fiziksel özelliklerden ziyade karaktere yönelik taşlamalar bulunmaktadır (Poyraz, 2014: 3).

Gülmece ve yergi metinlerde yer alan bir tür olmakla birlikte farklı yönleri de bulunmaktadır. Gülmece genellikle özel olarak kimseyi hedef almadan, uydurulmuş, kimi zaman mantıkdışı hikayeleri konu edinebilmektedir. Yergide ise gülmecenin hafif tarafı sivrileşmekte ve eleştirel yanı ortaya çıkarak sert bir hal almaktadır. Divan edebiyatında hicvin rahatsız edici, kaba taşlama olarak ortaya çıktığını belirten Agah Sırrı Levend, hicvin bir sınırının olmadığından bahsetmektedir. Metinde ne denli ağır eleştiriler varsa hicvin de o denli kuvvetli olduğunu öne süren Levend, “*Siham’ı Kaza, Bahai-i Küfri, Havai*” gibi metinleri hicvin başarılı örnekleri arasında saymaktadır (Levend,1971:40).

Edebi metinlerde komedinin yergi, ironi, mizah kavramları ile çeşitlendiği görünmektedir. Taşlama, kinaye, nükte, şaka gibi farklı türler komedinin beslenmesi açısından önem taşımaktadır. Halk şiirinde birçok konunun iğneleyici bir dille eleştirilmesi ve alay yoluyla sorunun açığa çıkartılması için taşlamadan yararlanılmaktadır. Genellikle iç içe geçmiş olan bu türler ince farklarla birbirinden ayrılmaktadır. Mizah kullanılan bir metinde güldürürken düşündürmek, sorunlu konuya değinmek gibi özellikler bulunabiliyorken hicivde doğrudan küçük düşürmek ve kimi zaman ise küfürlü sözlerle hakaret etmek gibi durumlara rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra hicivle benzer özellikler taşıyan “*hezel*” ise Osmanlı Dönemi’nde itibaren alay etmenin yanı sıra müstehcen şakalar barındıran bir tür olarak Cumhuriyet Dönemi’ne kadar şiirlerde yer almıştır (Alay,2018:33).

Tiyatroda ise mizah, söz ve hareket komiğine dayanarak oluştuğu ve kaynağını

doğaçlamadan aldığı görülmektedir. Kültür, coğrafya, dil, insan ilişkileri, yönetim biçimi gibi birçok ögenin bir araya gelmesi komediye biçim vermekte ve bulunduğu yerin yapısıyla alakalı ip uçları sıralamaktadır. Bu bakımdan komedinin toplumsal özelliklerle doğrudan bir bağı bulunduğu söylenebilmektedir. Hareket komiğinde mekaniklik, tekrar, orantısızlık göze çarparken söz komiğinde yanlış anlaşılmalara, taklit, kılık değiştirme gibi unsurlar bulunmaktadır (Türkmen ve Fedakâr, 2009:99).

Türk tiyatrosu başlangıçta köy meydanlarında, mahallelerde, kahvehanelerde oynamak üzere doğaçlama biçiminde varlığını göstermekteydi. Batı etkisiyle birlikte tuluatın Türk tiyatrosuna girişi aynı zamanda sahnede oyun oynama özelliğini de beraberinde getirmiştir. Tuluata dayalı ortaoyunu, Karagöz Hacivat gibi oyunlarda yaratılan tiplerin sinemaya yansıdığı da görülmektedir. Bu bakımdan Türk sinemasının özellikle ilk dönem filmlerinde içerik ve biçim bakımından tiyatrodan yararlandığı söylenebilmektedir. Sonrasında 16.yüzyılın sonlarına doğru yapılan meddah gösterilerindeki “*Yahudi, Laz, Arap Bacı, Çerkez*” gibi tiplere bakılacak olursa toplumun kozmopolit yapısının oyunlardaki karşılığı ortaya çıkmaktadır. Tiyatronun topluma karşı edinmiş olduğu ayna görevi sinema sanatında da benzer şekilde kendini göstermektedir (Yağız, 2006:11).

Sinemanın ilk dönemlerinde tiyatrodan bu derece yararlanmış olmasının sebebi olarak halkın beğenisini önceden kazanmış olan edebi metinler ve tiyatro oyunları üzerinden gidilmiş olması gösterilmektedir. Bu bakımdan sinemanın ilk dönemlerinde öncelikle tiyatro metinlerinden uyarlanan filmler çekilmeye başlanmıştır. Karagöz Hacivat oyunlarında görünen ve sinemaya yansıyan tipler arasında “*Zenne, Tuzsuz Deli Bekir, Laz, Trakyalı, Kayserili*” ye sıklıkla rastlanmaktadır. Doğrudan geleneksel Türk tiyatrosu etkilerini taşıyan filmler arasında Hazım Körmükçü’nün yönetmiş olduğu “*Yeni Karagöz ve Canlı Karagöz-Mihriban Sultan*” filmleri sayılabilmektedir. 14.yüzyıldan itibaren başlayan Karagöz Hacivat oyunları ve sonrasında ortaoyunu ve meddahlığa evrilen hikâye anlatma isteği sinema ile birleştiğinde daha fazla seyirciye ulaşma imkânı yaratılmıştır (Yılmaz, 2018:1416-1415).

Türk sinema dönemleri Nijat Özön tarafından “*İlk Dönem (1910-1922) Tiyatrocular Dönemi (1922-1939) Geçiş Dönemi (1939-1950) Sinemacılar Dönemi (1950-1970) Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi*” olmak üzere ayrılmaktadır (Akt:Karaca, 2019:1). İlk

Dönem diye tanımlanan zamandan da önce 1896 yılında Promio Kardeşler İstanbul'a gelip “*Türk Piyadesi'nin Geçiş Töreni, Türk Topçusu, Haliç Panoraması, Boğaziçi Kıyılarının Panoraması*”nı çekmeler de sonrasında izin sorunu çıktığı için gösterime girememişlerdir. Bu konuda Alexandre Promio, o dönemde Türkiye'ye bir aygıt ile girilmesinin tehlikeli görüldüğü için bunu zor şartlar ile gerçekleştirdiğinden bahsetmiştir. Sinema aygıtlarının dahi güçlülükle ülkeye giriyor olması filmin gösterimi önünde duran en büyük engebe olarak görülmektedir (Akt: Gürkan, 1996:12-13).

#### 1.4.2. İlk Dönem Türk Sineması (1910-1922)

Türkiye'de sinemanın ilk kez bir kurum haline gelmesi 1915 yılında Türk ordusu içinde kurulmuş olan “*Merkez Ordu Sinema Dairesi*” sayesinde gerçekleşmiştir. 1913 yılında kurulan “*Milli Müdafaa Cemiyeti*” halk ile irtibatı sağlayabilmek, kara ordusuna yardımcı olmak amacıyla kurulmakla birlikte sinemayı haber aktarma amaçlı, belge niteliğinde filmler üretmek için kullanılmıştır. Gündemde bulunan olayları o an çekebilmek ve halka ulaştırabilmek bu cemiyetin ilk sinema hareketlerinden biri olarak sayılıyorken halka bu haberlerin ücretli bir şekilde satılıyor olması da maliyetlerini karşılamaktaydı (Baydemir ve Önder, 2005:119).

1919 yılına kadar Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde çekilen filmlere bakılacak olursa dönemin önemli olayların aktarımı amacıyla kullanıldığı görünmektedir. “*Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi, Galiçya Harekâtı, Galiçya'da Ondokuzuncu Süvari Müfrezesi*” gibi durumlar kayda alınmakta ve sonrasında film halinde sunulmaktaydı. Aynı zamanda “*Alman İmparatoru'nun Çanakkale Ziyareti*” gibi ziyaretler de bu kayıtlar arasında bulunmaktadır. MOSD'nin bu girişimi 1918 yılında yapılan Mondros Ateşkes Antlaşması sonucunda elde bulunan aygıtların alınması sonucu kesintiye uğramıştır. Sonrasında tekrar 1919 yılında anlaşmalar sonunda sinema faaliyetleri aktif bir biçimde devam etmiştir (Bostan, 2019:32-33).

Sinema her daim ülkenin durumları ile iç içe geçmiş bir halde olduğundan elbette ki 1.Dünya Savaşı sırasında da dönemin getirileri doğrultusunda filmler çekilmekteydi. İlk kayıtlar belirtildiği gibi belgesel niteliğinde olsalar da hemen sonrasında komedi anlamında da gelişmeler olduğu görünmektedir. Komedi türü her ne kadar seyirciyi eğlendirmek, iyi

vakit geçirmesini sağlamak amacıyla yapılırsa da savaşın etkileri dolayısıyla kimi olumsuz görüşler paylaşılmıştır. Ülkenin bulunduğu savaş hali içindeyken komedi filmleri seyirci tarafından beklenen ilgiyi görmemiştir. Bu filmler genelde tiyatro oyunlarından uyarlanan üretimler olmakla birlikte geleneksel Türk tiyatrosu etkilerini taşıdığı da görünmektedir (akt:Gürkan, 1996:50).

İlk Dönem olarak geçen dilimde komedi filmleri yalnızca İstanbul Beyoğlu'nda bulunan yabancılar tarafından üretilmekteydi. Sigmund Weinberg tarafından çekilen 1916 yılında "*Himmat Ağa'nın İzdivacı*" isimli film ilk güldürü niteliğini taşımakla birlikte Benliyan Topluluğu'nun tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. Fakat sonrasında savaş sebebiyle oyuncular filmi bırakmak zorunda kalmış ve filmin tamamlanması uzun aralıklarla gerçekleşmiştir. Sonrasında 1919 yılında çekilen *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmleri tiyatro etkisi yarattığı sebebiyle ilgi görmemiştir. Aynı zamanda 1.Dünya Savaşı yaşanırken ve bu nedenle tüm dünya savaş, ölüm gibi yaşamsal sorunların izine düşmüşken "*Leblebici Horhor*" gibi güldürü içerikli filmlerin gidişatla yakınlığı olmadığı için ilgi görmediği söylenmektedir (akt:Gürkan, 1996:50).

Bu dönemde edebi eserlerin uyarlamaları beyaz perdede görünmekle birlikte "*Mürebbiye (1919)*" filmi bu üretimler arasında yer almakta ve seyirci ilk kötü kadın tiplemesi ile karşılaşmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'a ait olan *Mürebbiye* eserinin filme uyarlanması kadın oyuncunun ilk kez başrolde oynuyor olması ile de dikkat çekicidir. 1919 yılında gösterilen film komedi türünde ele alınmış ve sinemada sonrasında çok kez sunulacak olan kadının erkeği baştan çıkarıcı hali ilk kez bu filmde gösterilmiştir. Ardından Yusuf Ziya Ortaç'ın eserinden uyarlanan "*Binnaz*" filminde ise iki sevgilinin kavuşma hikayesi gösterilmektedir. *Mürebbiye* filminden farklı olarak melodram türünde olan bu filmin özelliklerinden biri de *Binnaz* karakterinin Karagöz-Hacivat oyunundaki "zenne" tipiyle benzerlik gösteriyor olmasıdır. Tıpkı zenne tipindeki gibi "*göbek atma, göz süzme, gerdan kırma*" gibi özellikleri taşıdığından bir esinlenme söz konusu olduğu düşünülmektedir (Yağız, 2006:50-51).

İlk dönem Türk sinemasında komedi başlığına bakılacak olursa "*Bican Efendi (1921)*" filmi ilgi çekicidir. Aynı dönem çekilmiş olan "*Pençe (1917)*" filminde de Bican Efendi'de de seyirci tarafından olumlu karşılık alınmıştır. Fakat teknik anlamdaki eksiklikler

filmlerin daha iyi olmasını engellemekteydi. Özellikle ekonomiyi sarsmaması adına alınmış olan önlemler ile filmin kalitesinin düştüğü söylenmektedir. Her ne kadar filmlerde oynayan oyuncular başarılı sonuçlar elde etse de örneğin ışığın doğru bir biçimde kullanılmıyor olması filmin güldürü unsuruna gölge düşürmektedir. Aynı zamanda komedilerin milli değerlere yönelik bir ileti taşımadığı için eleştiriye maruz kaldığı söylenmekte ve bu gibi konuların ön planda tutulmasına yönelik görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlere dönemin gazetelerinde yer verilmekle birlikte sinemada oyunculuk ve teknik anlamda gelişme yaşanması adına eleştirilerin sunulduğu ilk çalışmalar olarak kayda geçmiştir (Odabaşı, 2017:88).

### **1.4.3. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)**

Sinemada tiyatrocular dönemi tiyatrodaki yaşanan sorunlar dolayısıyla oyuncuların sinemaya yönelmesi ile başlamıştır. Muhsin Ertuğrul ilk olarak tiyatrodaki yaşadığı zorluklar sonucunda ekipteki diğer oyuncular gibi izne ayrılmış ve Berlin’de çalışmalarını sürdürmeye başlamıştır. Bu hareketi ile her ne kadar eleştirilere maruz kalsa da Almanya’da Zeki Ekemen ile birlikte ortak çalışmalar yürütmeye başlamış ve İstanbul Film Şirketi’ni kurmuşlardır. Muhsin Ertuğrul bu sayede “*Samson (1919)*” isimli ilk filmini yönetmiş ve bu film İstanbul’da “İzdirap” adı ile gösterime girmiştir. Yeni denemelerin gerçekleştiği bu film ile tepki toplayan Muhsin Ertuğrul, Almanya’da olumlu anlamda geri dönüşler almıştır. Almanya’da yakaladığı başarı ile film çekmeye devam eden Muhsin Ertuğrul, İstanbul’da Darülbeydi’de tiyatronun iyi durumda olmadığını öğrenerek İstanbul’a geri dönmüştür. Darülbeydi’de yönetim ile anlaşmazlık sonucu tiyatrodan ayrılan Muhsin Ertuğrul kendini sinemaya vermeye ve böylelikle sinemada tiyatrocular dönemi başlamış sayılmaktadır (Saydam, 2016:1-5).

Sinemanın yalnızca azınlıklar tarafından yapılıyor olması sorunu Muhsin Ertuğrul’un kurduğu Kemal Film ile son bulmaktadır. 1922 yılında yurtdışında sinema ile ilgili gözlem yapan Muhsin Ertuğrul’un da katkısıyla ilk film şirketi “*Kemal Film Şirketi*” kurulmuştur. Fakat şirket kurulmuş olsa dahi ilk dönemlerinde özgün yapımlardan ziyade ya tiyatro metinlerinden uyarlamalar yapılmış ya da Avrupa’daki filmlerden yararlanılarak filmler çekilmiştir. Başlangıçta teknik aksaklıklar ve oyuncu eksikliği sebebiyle zorluklar içinde geçen bu süreç deneme çekimi yapılmadan filmlerin çekilmesine sebep olmuştur. Melodram

türüne ait olan “*İstanbul’da Bir Facia-i Aşk (1922)*” filmi bu sürecin ilk üretimi arasında yer almakta ve sonrasında Yakup Kadri’nin “*Nur Baba*” isimli romanından uyarılma olan “*Boğaziçi Esrarı (1922)*” filmi gelmektedir (Sevim, 2016:67,68). Muhsin Ertuğrul seyirci tarafından komedi filmlerinin ilgi görmesi sonucu genellikle komedi türünde ürettiği “*Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Cici Berber (1933)*” gibi filmler çekmiş ve seyircinin talebine göre hareket etmiştir (Şen, 2019:45).

Bu dönem sinemanın en büyük problemlerinden biri de devletin sinema sektörüne ekonomik bir katkı yapmıyor oluşudur. Muhsin Ertuğrul bununla ilgili olarak devlet desteği olmadan sinemanın teknik kaynaklarının yetersiz geldiği noktasında görüşünü belirtmiştir. O dönemde sinema devlet desteği görmese dahi yine de hükümete ters düşmeyecek ve muhalif olmayan üretimler yapılmaktaydı. Bunun sonucunda Muhsin Ertuğrul genellikle batıda üretilen filmlerden örnekler ile Türkiye’ye dönmekte ve çeşitli uyarlamalar ile seyirciyi sinemaya alıştırmaya çalışmaktaydı. Fakat seyirci her ne kadar film izleme alışkanlığı edinmiş olsa da hala sinema sanat olarak sayılmamakta ve tiyatrocuların para kazanması adına yalnızca bir araç olduğu düşüncesi mevcuttu (Soysüren ve Yıldız, 2017:95-97).

Bu dönemde sinemada ses kullanımının başlaması, yeni tekniklerin denenmesi bazı tartışmaların oluşmasına sebep olmaktadır. Örneğin sesli filmlerin gösterime girmesiyle birlikte altyazılı filmler gösterilmiş fakat bundan dolayı eleştirilere maruz kalınmıştır. Yabancı filmlerin altyazılı değil de dublaj ile gösterimi talep edilmiş ve bu konuya milliyetçi duygular ile yaklaşmıştır. Dublaj denemeleri her film için gerçekleştirilememiş ve bu sebeple Türkçe’nin önemi üzerine yeni bir gündem oluşmuştur. Muhsin Ertuğrul’un sinema adına yaptığı çalışmalar gerçekleşirken ülkenin siyasi durumunun sanata olan etkileri gözden kaçırılmamalıdır. İlk döneminden itibaren sinema hem söz söyleyebilen bir yapıya sahip olarak hem de toplumla olan ilişkisi bakımından her daim dinamik tutumunu sergilemiştir. Dönemin kozmopolit toplum yapısına yönelik gerçekleştirilen film gösterimleri bir anda milliyetçi duyguları ortaya çıkarmış ve sinema çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler arasında Amerikan filmlerinin Türk toplumuna olan etkisi ve batılı anlamda değişimin bu filmler ile sağlanıyor olduğu düşüncesi de yer almaktadır (Soysüren ve Yıldız, 2017:95-97). Sinemanın kitlesel bakımdan etkisi göz önünde bulundurulduğunda yapılan eleştiriler gerçekçi bir noktada durmakla birlikte aynı zamanda filmlerin birbiriyle olan

benzerliği üzerine de olumsuz görüşler belirtilmiştir.

1920’li yıllarda sinema Kemal Film şirketinin yanı sıra sinema faaliyetlerine başlayan bir diğer kurum İpek Film olarak geçmektedir. İlk olarak sinema aygıtlarının ticareti üzerinden satış yaparak sinemaya giriş yapan İpekçi Kardeşler, sonrasında film yapımcılığına başlamışlardır. Böylelikle hem sinemanın teknik araçlarının satışını yaparak hem de film gösterimleri ile kendilerine sinema alanında bir iş kolu yaratmışlardır. Film gösterimlerini büyük orkestralarla gerçekleştiren İpek Film sessiz film döneminde bu orkestraları filmin gidişatına üzere konumlandırımışlardır. İlk olarak 1923-1924 yılları arasında seyircinin yerli film isteği üzerine bir tiyatro oyunu olan “*Ankara Postası (1928)*” filmini çekmişlerdir. Seyirci tarafından İpek Film, sonrasında “*Kaçakçılar (1929)*” isimli filminde dönemin güzellik yarışması birincisi “*Feriha Tevfik*” ile çalışmışlar ve aynı başarıyı yeniden yakalamışlardır. İpek Film şirketi aldığı olumlu geri dönüşler ile üretime devam etse de film çekmek isteyen diğer bağımsız kişilerin önünde durmuşlardır. Sonrasında yaşanan vefat durumları ile çoğalan borçlar İpek Film şirketi kurumsallaşma noktasına gelememişlerdir (zyılmaz, 2020:702-706).

Bu dönem Cumhuriyet’in ilk yılları olmakla birlikte toplumun değişen yapısı sanat dallarının tamamını etkileyen bir faktör haline gelmiştir. Hkmetin başında geçmiş olan CHP iktidarı toplumun gelişmesi adına batıyı örnek almakta ve her alanda buna yönelik değişimler gerçekleşmekteydi. Bu dönem yapılan reformlar sanatın şekillenmesine sebep olmuş ve gerçekleştirilen üretimler bu anlamda şekillenmiştir. Tiyatrocular döneminde ele alırken isminden de anlaşılacağı üzere sinemanın tiyatrocular aracılığıyla yapılmaya çalışılması söz konusudur. Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarının tiyatrodan ayrılması sonucu sinemaya yönelmesi 17 yıl boyunca sinemanın bir kişi üzerinden ilerlemesine sebep olmuştur. Bu durum sinemada bazı gelişmeleri beraberinde getirse de çeşitli olumsuzluklara da yol açmıştır. Bu noktada en büyük sorunlardan biri filmlerin tiyatro metinlerinden uyarlanıyor ya da yabancı üretimlerin Türk kültürüne adapte edilerek yeniden çekiliyor olmasıydı. Bu bakımdan özgün eser üretimini bu dönem nicelik olarak kendini göstermemekte ve devlet desteğinden mahrum bir biçimde sinema ayakta durmaya çalışmaktaydı (Saydam, 2020:36).

#### 1.4.4. Geçiş Dönemi (1939-1950)

1950’li yıllara değin sinemada geçiş dönemi olarak adlandırılan zaman diliminde “*Yerli Film Yapanlar Cemiyeti*” kurulmuş ve teşvik amaçlı yetenek yarışmaları düzenlenmiştir. Bu dönem komedi anlayışına bakıldığında tiyatro geleneğinin hala sürdürüldüğü ve tiyatro oyuncularının beyaz perdede kendini gösterdiği göze çarpmaktadır. Orta oyun geleneğini devam ettiren oyuncuların İsmail Dümbüllü, “*Dümbüllü Macera Peşinde (1948)*” gibi filmlerde “*Dümbüllü*” karakterini canlandırmıştır. Seyircinin orta oyundan bildiği şakaları filme aktarmış ve güldürü unsurunu bu yol ile sağlamıştır (Şen, 2019:50).

İsmail Dümbüllü geleneksel Türk tiyatrosunda ortaoyunlarında kendini göstermiş olan bir isim olmakla birlikte uzun yıllar tiyatrodaki seyirci tarafından beğeni görmüştür. Yaptığı doğaçlamalar ile kendinden söz ettiren Dümbüllü, Komik Hasan Efendi gibi oyuncuların sinemanın popülerleşmesi ile birlikte filmlerde oynamaya yönelmişlerdir. Bu durum dönemin tiyatro salonları olan “*Ferah Tiyatrosu, Millet Tiyatrosu, Turan Tiyatrosu*” gibi sahnelerin sinema salonlarına dönüşmüş olması ile ilintilidir. Bir tuluat sanatçısı olan Naşit Özcan’dan sonra yükselişe geçen İsmail Dümbüllü, 1950’li yıllara kadar olan dönemde bir yıldız haline gelen ilk güldürü sanatçısı olarak kayıtlara geçmiştir (Öztek, 2019:20-21). Görüldüğü üzere sinemanın ilk dönemleri tiyatro oyuncularının filmlerde yer alması ya da film yönetmeleri ile başlamıştır. Bu duruma zemin hazırlayan en önemli nokta iki dönemde de tiyatrocuların sahnelerinin ellerinden alınması ya da tiyatrodaki yaşanan ekonomik sorunlar olarak görünmektedir. Bu dönem sinemanın, tiyatro oyuncuları için yeni bir iş alanı haline geldiği söylenebilmektedir.

Yakın zamanda yaşanan 1.Dünya Savaşı’nın etkileri diğer türlerde kendini gösterse de komedi türündeki üretimler geleneksel Türk tiyatrosu özelliklerinden yararlanarak ya da masal uyarlamaları ile gerçekleştirilmiştir. Masal uyarlaması örneği olarak seyirci ile buluşan ve Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiş olan “*Nasrettin Hoca Düğünde*” filmi 1940 yılında çekilmiştir. Tıpkı Nasrettin Hoca karakteri gibi bu yıllarda filmlere uyarlanmış olan bir diğer masal kahramanı ise “*Keloğlan*” olarak görülmektedir. Vedat Örfi Bengü tarafından 1948 yılında çekilmiş olan bu filmde İsmail Dümbüllü de yer almıştır (Kırel, Kuruca, 2021: 1915). Masal metinlerinden uyarlamaların film olarak sunulması hala özgün



üretimlerin yapılamadığının göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Masallar bir kültürün özümsemiği, sevdiği, uzun yıllardır hemen her kuşağın bildiği metinler olduğu için çekilen filmlerin ve filmlerdeki karakterlerin de kolaylıkla kanıksanabilmesi anlamına gelmektedir. Bu noktada film için tercih edilen metinlerin zaten halkın onayını almış olan masallardan tercih ediliyor olması, sinema için bu dönemde temkinli bir zemin ihtiyacının ip uçlarını vermektedir.

Masalların bu dönemde filmler aracılığıyla aktarılıyor olması aynı zamanda folklorik unsurların seyirciyle bir araya gelmesini sağlamaktadır. Keloğlan bir masal kahramanı olarak bakıldığında saf ve düştüğü zorlu durumlardan zekasıyla kurtulabilen bir kahraman olarak görünmektedir. Karşısına çıkan ve statüsü kendisinden yüksek karakterleri sözleriyle alaşağı etmesi seyircide gülme unsurunu oluşturmaktadır. Bakıldığı zaman Keloğlan karakterinden beklenen saflığın birdenbire zekâ ile harmanlanıp kazanca dönüşmesi gülmede uyumsuzluk kuramını doğurmaktadır. Tıpkı halka örnek olması beklenen Nasrettin Hoca'nın norma aykırı davranışları gibi Keloğlan'dan beklenmeyen atiklik hikayedeki komediyi oluşturmaktadır (Kızıldağ, 2016:450).

Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu dönem sinemanın şekillenmesi üzerine önemli bir zaman dilimi olarak görünmektedir. Geçiş sürecinde ülkede gösterilen yerli filmlerin yanı sıra Mısır'dan gelen filmler de seyirci ile buluşmaktaydı. Bu filmler seyirci tarafından ilgi çekmekle birlikte sinemada tiyatro etkisini artırdığını söyleyen görüşler de bulunmaktadır (Akın, 2019:48,49). Bu dönem komedi türünde tiyatro uyarlamaları dikkat çekmekle birlikte Muhsin Ertuğrul'un çekmiş olduğu filmler kimi zaman eleştiriye maruz kalmıştır. Bunun sebebi seyircinin izlediği filmler ışığında bir beğeni seviyesine gelmiş olması ve artık seyirciyi uyarlama filmlerin tatmin etmiyor olması olarak açıklanmaktadır. Filmlerin yüzeyselliğinin yanı sıra Muhsin Ertuğrul'un bir tiyatro oyunundan uyarlayarak 1939 yılında çekmiş olduğu "*Bir Kavuk Devrildi*" filminin kimi sahneleri fazla müstehcen bulunmuştur (Ormanlı, 2006:63).

Bu döneme geçiş dönemi denmesinin en büyük sebeplerinden biri sonraki yıllarda sinema anlayışının bu dönem içinde şekilleniyor oluşudur. Scognamillo'nun görüşüne göre bu dönem geçiş dönemi yerine " konuşmaya başlayan sinema " olarak ifade edilmektedir. Elbette ki bu dönemin karmaşasının altında yatan en büyük sebeplerinden biri 2.Dünya

Savaş'ın etkilerinin sürüyor olması olarak gösterilmektedir. Bu dönem İpek ve Kemal şirketlerinin yerini “*Türk Film Stüdyosu, And Film, Ses Film*” gibi yeni oluşumlar almıştır. Geçiş döneminde her ne kadar yurtdışından eğitim alan yönetmenler film çekse de gerekli ortamın oluşmaması, sinemaya bir sanat olarak bakılamaması gibi sebeplerden ötürü bu dönem özgünlük açısından başarılı sonuçlar elde edilemediğinden bahsedilmektedir. Bu yönetmenler arasında “ Faruk Kenç, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhan M. Arıburnu.” çoğu tiyatrocusu olan isimler bulunmaktadır (Akın, 2019:49-50).

Bu dönem bir başka dönemin önündeki hazırlık süreci olarak değerlendirilirken komedi anlamında özgün üretimlerin yapılmadığı göze çarpmaktadır. Hem savaş sonrası etkiler dolayısıyla ortamın uygun olmaması hem de genellikle tiyatrodan uyarlanan filmler yapılması nedeniyle komedide gelişim yerine eskiyi tekrar etmeye rastlanmaktadır. Örneğin bu dönem yönetmenlerinden olan ve Atatürk'ün Cenaze Töreni'ndeki belgeselde de görev almış olan Faruk Kenç, 1939 yılında tiyatro oyunundan esinlenerek yazdığı “*Taş Parçası*”nı çekmiştir. Sonrasında komedi filmi olarak çektiği ve içinde İsmail Dümbüllü'nün de yer aldığı ve yine yazılmış bir metinden uyarlanan “*Nasreddin Hoca ve Timurlenk (1954)*” filmini yönetmiştir (Tsa.org.tr,2022).

Bu dönem çekilen filmlerde kadın karakterlerin sunumu dikkat çekicidir. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un 1940 yılında çektiği “*Şehvet Kurbanı* “ isimli filmdeki kadın karakter cinsiyetini kullanarak erkekleri kendine çeken bir hal içinde gösterilmiştir. Fakat aynı zamanda Halide Edip Adıvar'ın eserinden uyarlanan “*Vurun Kahpeye(1949)*” isimli filmde ise kadın karakter bir kahraman olarak gösterilmiş ve cesur, onurlu, milliyetçi duyguları yüksek gibi nitelikler ile gösterilmiştir (Yağız, 2006:55). Böylelikle bu dönem ilk kez cinsiyet rollerinin belirlendiği konuların yer aldığı filmlerin seyirciye sunulduğunu söylemek mümkündür.

#### **1.4.5. Sinemaçılar Dönemi (1950-1970)**

Sanat her daim bulunduğu ülkenin siyasi, ekonomik, coğrafik özelliklerinden etkilenmekle birlikte bu nitelikler sanat dallarının yapısını oluşturmada büyük birer etmen haline gelmiştir. Sinemada bu yıllarda Demokrat Parti'nin iktidara geçmesi da

beraberinde uygulanan politikalarda değişikliğe yol açmıştır. Bu dönem en dikkat çekici uygulamalardan biri de polislerin sinema filmlerinin konularını denetleyebiliyor olmasıydı. Yurtdışından getirilen filmlerin kontrol edilmesi ve aynı zamanda üretilen yerel filmlerin de öncelikle denetimden geçtikten sonra gösterime girebiliyor olması gibi kurallar bulunmaktaydı. Sansür konusuna örnek olarak bu dönem Aşık Veysel'in hayatının konu edindiği “*Karanlık Dünya (1953)*” filmi dikkat çekmektedir. Filmde denetim kurulunca uygun görünmeyen sahnelerin çıkarılması ve yeniden düzenlenmesi dahilinde film gösterime girebilmeyi başarmıştır (Lüleci, 2020:36).

Sinemacılar dönemini içeren yıllarda ülkenin hemen her şeyi iktidar karşıtı olarak görmesi ve sanat eserlerine de bu biçimde yaklaşılması baskı yaratmakla birlikte aynı zamanda yaratıcılığı artıran bir unsur haline gelmiştir. İsmi denetimsizler tarafından listeye alınan kişiler sanatla bağını kesmeseler de kendilerini açıkça ifşa etme konusunda sorun yaşamışlardır. Dolayısıyla bu dönemde çekilen filmlerde bulunan bazı oyuncu, yazar, yönetmenler komünizm iletisi vermekle suçlandığı ve sansür uygulamasına takıldığı için kendilerini göstermekten çekinmişlerdir (Lüleci, 2020:36).

Değişen iktidar ile birlikte sinemaya sansür uygulaması getirilse de bazı olumlu gelişmeler de yaşanmıştır. Türkiye’de sinemanın ancak 1950’li yıllarda meşrulaşması ve bir sanat olarak görülmesi göz önünde bulundurulduğunda komedinin gelişmesi ve üretilmesi de epey zaman almıştır. Sinemanın bu tarihte güçlenmesinin sebeplerinden biri de uygulanan vergi politikasıdır. Yabancı filmlerden alınan vergi %70 olarak belirlenmişken yerli filmlerden alınacak olan vergi %25 olarak değiştirilmiştir. Uygulanan vergi indirimi sayesinde yerli filmlerin çekilmesinde artış yaşanmıştır. Yanı sıra köyden kente ve yurtdışına yapılan göçler ile değişen toplum yapısı beraberinde arabesk kültürü getirmiş ve sinema sosyolojik konular ile şekillenmiştir (Yağız, 2006:24).

Sinemanın ilgi görmesi ve bir sanat olarak kabul edilmesi için geçirilen süreden sonra film türleri çeşitlenmeye başlamıştır. Henüz özgün film sayısında bir çoğalma mevcut olmasa da Amerikan yapımı film türlerinin Türk sinemasına yansması göze çarpmaktadır. Bununla ilgili olarak 1955 yılında Lütfü Akad tarafından çekilmiş olan “*Görünmeyen Adam İstanbul’da*” ve Orhan Elçin tarafından çekilmiş olan “*Uçan Daireler İstanbul’da*” filmleri bilim kurgu türünün ilk örnekleri olarak verilebilmektedir. Filmlere bakıldığında her ne kadar teknik donanım açısından aksaklıklar yansısı da ilk “*hileli yapım*” olma özelliği

dolayısıyla önem arz etmektedir. Fakat Akad'ın bilim kurgu özelliği taşıyan bu filmi içeriğini melodramdan aldığı için nitelikli bir sentez yapılamadığı öne sürülmektedir. Uçan Daireler İstanbul'da filmi ise bilim kurgu türünün özelliklerini yansıtsa da temelini güldürü öğeleri üzerinden tamamladığı görünmektedir. Dolayısıyla 1950'li yıllarda Türk sinemasındaki teknik donanımın eksikliği farklı türlerin denenmesinin önüne geçmekte ve dolayısıyla bilindik, güvenilir alanların tercih edildiğini ortaya çıkarmaktadır (Zengin, 2006:44-45).

Bu dönemde türlerin çeşitliliği anlamında bakıldığında Küçük Hanım serileri dikkat çekicidir. Filmler incelendiğinde kadın erkek ilişkisine yoğunlaşması nedeniyle romantik-komedi özellikleri ile benzerlik gösterdiği ortaya çıkmaktadır. İlk filmi 1961 yılında Nejat Saydam tarafından çekilmiş olan “*Küçük Hanımefendi*” filmi güldürü unsurunu ikili ilişkilerin yaşadığı durumlardan sağlamaktadır. Filmde ilk yıldız oyuncular arasında olan Ayhan Işık, Belgin Doruk gibi isimlerinden de yer aldığı Küçük Hanımefendi filminde daha sonraları romantik komedilerde sıkça yer edinen zengin-fakir çatışması görülmektedir. Birbiriyle zoraki olarak evlenmek zorunda kalan karakterlerin çatışması yine romantik-komedide gösterilen kadın-erkek arasındaki ilişkinin ilk timsallerinden biridir (Tsa.org.tr,.2022).

Küçük hanımefendi film serisinin ortaya çıkışında Türkiye'nin Demokrat Parti iktidarına geçişi ve bu sebeple geçirdiği değişimlerin etkisi göz ardı edilmemelidir. Demokrat Parti ile birlikte ekonominin büyüdüğü ve orta sınıf güruhuna ait olan kişilerin de çoğaldığı görünmektedir. Aynı zamanda 1950'li yıllarda köyden kente göç durumunun arttığı yıllar olarak geçmekte ve İstanbul nüfusunun böylelikle gitgide arttığı görünmektedir. Göç durumu İstanbul'da doğal olarak yeni bir yaşam düzenini beraberinde getirmiştir. Değişim içine giren nüfus, ekonomik durum gibi etmenler kültürde de birtakım dönüşümlere yol açmıştır. Kültürde yaşanan değişimler şehir hayatına ayak uydurma, batılı gelişmeleri takip etme gibi özellikler ile açıklanabilmektedir. Toplum yapısının bir dönüşüm içine girmesi komedi filmlerinin içeriklerinde kendini göstermiştir (Üstündağ, 2018:132).

Bu dönem Küçük Hanımefendi filmleri konusunu kadın-erkek ilişkisi üzerinden kurduğu ve bu ilişkiler üzerinden güldürü unsuru yarattığı için Amerika'da “*screwball comedy*” diye adı geçen tür ile benzerlik göstermektedir. Amerika'da ortaya çıkmış ve bir

komedi türü olarak bilinen “*screwball comedy*” biçimi romantik komedi türünün ilk hali olarak geçmektedir. Amerika’da 1930’lu yıllarda yaşanan ekonomik zorluk sebebiyle, ailelerde muhafazakarlık görüşünün yükselmesi cinsiyet rollerinin değişimi düşüncesini beraberinde getirmiştir. Screwball comedy olarak adı geçen bu filmlerde tıpkı günümüzdeki romantik komedilerdeki gibi ailenin önemi anlatılmakta ve ailenin kutsallığı üzerine birtakım iletiler verilmektedir. Bu iletilerin sebebi olarak toplum yapısının aile kurumu üzerinden şekillendirilmek istenilmesi ve yeni bir düzene geçiş isteği olarak açıklanabilmektedir (Orta ve Ekici, 2017:298).

Romantik-komedinin ilk temsilleri arasında geçen Küçük Hanımefendi serileri İstanbul’un büyük ve nüfuslu bir kent haline gelmiş olmasıyla ilişkili görünmektedir. Dönemin Cumhurbaşkanı Adnan Menderes, sinemayı halk ile bir buluşma noktası olarak görmekte ve güçlü bir ileti aracı olarak kullanmak istediği için sinemaya destek olmuştur. Böylelikle bu dönem filmlerde orta sınıfın zenginliği, İstanbul’un olanakları, kentli olmanın üstünlüğü gibi konulara değinilmiştir. Filmlerde -özellikle aşk hikayesi üzerinden içeriğini oluşturmuş olanlarda- zengin ve fakir ayrımı yapılmakta ve evlilik yoluyla statü atlamının yolları sunulmaktaydı. Yalnızca evlilikle sınırlı kalmayıp aynı zamanda miras, kumar gibi yalnızca talihin devrede olduğu durumlarla da zengin olmanın güzelliği ve çabukluğu gösterilmiştir (Kayhan, 2019:81).

Küçük Hanımefendi filminde de tıpkı sözü edildiği gibi Ömer isimli karakterin kumar sonucu zenginliğini kaybetmesi ve sonrasında zengin bir kız ile evlenmek durumunda kalmasını konu edinmektedir. Aklının yerinde olmadığı düşünülen Neriman karakteri ise İstanbul’a geldikten sonra şehrin getirmiş olduğu faydaları kullanarak kendini baştan yarattığı görünmektedir. Bu noktada Küçük Hanımefendi filminde hem şehirli olmanın artı bir değer olduğu ve kişiye olumlu katkıları sunabildiği mesajı verilmekte hem de Ömer açısından bakıldığında birdenbire, kolaylıkla tekrar zengin olabilmenin yolu gösterilmektedir. Nejat Saydam’ın yönetmiş olduğu ve sonradan devam filmleri olan “*Küçük Hanımın Kısmeti (1962)*, *Küçük Hanım Avrupa’da (1962)*, *Küçük Hanımın Şoförü (1962)*” gibi üretimler ile aynı hikaye farklı şekillerde devam etmiştir. Tüm filmlerde kullanılan mekanların geniş, ferah, bahçeli evler olduğu ise gözden kaçmamakta ve şehir hayatının olanaklarına dair dikkat çekici unsurlara yer verilmiştir (Kayhan, 2019:82). Bu film serisi 1950’li yıllarda üretilmiş olan komedi filmlerinin yapısı hakkında bilgi vermekte ve daha

geniş açıdan incelenmesi romantik-komedi başlığı altında yapılacaktır.

1960'lı yıllara bakıldığında sinemada özgün eserlerin üretilmeye başladığı ve parlak bir dönemin habercisi olduğu görünmektedir. Özellikle yerli filmlerin artması ve izlenmesi bakımından olumlu değişiklikler yaşandığı saptanmaktadır. Bu yıllarda Hollywood'un klasik anlatı yapısını filmlerinde uygulayan "Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Orhon Arıburnu, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Muharrem Gürses, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas" gibi yönetmenler görünürlük kazanarak kendi özgünlükleri içinde film üretme girişiminde bulunmuşlardır. Sinemacılar Dönemi olarak adı geçen bu dönemde Yeşilçam Sineması kendini göstermiş ve tecimsel amaçla çekilen filmler çoğalmaya başlamıştır (Kaba, 2009:56).

Türk sinemasının bu dönemdeki gelişimi 1960 yılında yapılmış olan yeni anayasal düzenlemeler ile ilişkisi bulunmaktadır. Özgürlük, hak, eşitlik gibi konular adına oluşturulan tartışma ortamı sinema dilinin şekillenmesine ön ayak olmuştur. Toplum sorunlarının sinemaya aktarımının gerçekleştiği bu dönem aynı zamanda halk ve sinema arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren bir etmen haline gelmiştir. Seyircinin sinemaya olan ilgisinin artması sinema salonlarının ve koltuklarının çoğaltılmasına sebep olmuştur. Bu da film şirketlerinin ve yapımcıların çoğalmasını sağlamıştır. Sinemanın bir sanat olarak ele alınmasının yanı sıra bu dönemde ticari yönü ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sinemadan elde edilen gelirin verimli bir biçimde kullanılamaması sebebiyle sinema endüstrisinin gelişimini olumsuz yönde etkilediği söylenmektedir. Sinema alanının dışındaki kişilerin yapımcı olarak film çekiyor olması endüstrileşme sorununun bir sebebi olarak gösterilmektedir. Aynı zamanda filmlerin yıldız oyuncular üzerinden ilerliyor olması ve hasılatın büyük kısmının oyunculara veriliyor olması da sinema sektörünü geriye götüren bir etmen olarak gösterilmektedir (Gülçur, 2020: 3-4).

Türk sinemasında Ayhan Işık ile birlikte başlayan yıldız oyuncu kavramı, "Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit, Belgin Doruk, Kartal Tibet" birçok isim ile devam etmiştir. Yıldız oyuncuların oynadığı filmlerin konuları işletmeciler tarafından oluşturulmakta ve ancak ısmarlama filmler yapılmaktaydı (Bıçakçioğlu, 2014:23). 1950'li yıllardan sonra birçok filmin yönetmenliğini yapmış olan Aram Gülyüz verdiği röportajında o dönemde yıldız sisteminin tüm filmlere hâkim olduğundan söz etmektedir. Çok sevilen ve

izlenen filmlerin taklitlerinin çoğaltıldığından ve böylelikle bunun bir özgünlük sorununa dönüştüğünü dile getirmektedir. Aynı zamanda yapımcıların filmin içeriğinden ziyade hangi yıldızın oynayacağını belirlediğini ve bu sebeple oyunculara yüksek miktarlarda ücretler ödendiğini söylemektedir (Erdem,2022).

1960'lı yıllar aynı zamanda Yeşilçam Dönemi'nden ayrılarak toplumsal gerçekçi filmlerin üretilmeye başlanıldığı yıllar olarak kayda geçmektedir. Ülkede yaşanan siyasal sorunlar ve 1960 yılında yapılmış olan darbe girişimi gündemin değişimini etkileyen en büyük etmenler arasında yer almaktadır. İdeolojik düşüncelerde yapılan ayrımın önüne geçilmek üzere çalışmalar yapılmış ve sanatta daha özgür bir tartışma ortamı yaratılmıştır. Gerçekleştirilen festivaller, yarışmalar, *Berlin*, *Edinbourg* gibi ülkelerde gösterime giren Türk filmleri sinemanın gerçekçi yapısını destekleyen bir hal almıştır. Sanayileşme ve göç hareketleri dönemin filmlerinin konusunu oluşturmuşlardır. Nicelik olarak fazla olmasa da Metin Erksan'ın "*Gecelin Ötesi (1960)*, *Yılanların Öcü (1962)*, *Acı Hayat (1973)*" filmleri toplumun birer yarısı olan kent ve köy yaşamının kendine ait sorunlarını ele alan yapıtlar olarak görünmektedir (Atayeter, 2012:25).

Metin Erksan babasının milletvekili olması nedeniyle küçük yaşlardan itibaren siyaset ile bağlantıda kalmış ve toplum ile ilişkisini hiç kaybetmemiştir. Öncelikle eleştirmenlik yaparak girmiş olduğu sinema yaşamına yönetmen olarak devam etmiştir. Edebiyatla da yakından ilgilenen Erksan sinema dilinde edebiyatı kullanmaktan geri durmamıştır. 1960'lı yıllarda edebiyatta yaşanan gerçeklik arayışı sinemaya da aktarılmaya çalışılmış fakat Metin Erksan bu sebeple çoğu kez sansüre maruz kalmıştır. Demokrat Parti'nin vaatleri arasında yer alan "Her Mahallede Bir Milyoner" sloganının Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmine atıf olduğunu görünmektedir. Filmin açılışında " Bu film, 7 gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi," şeklinde bir başlık bulunmaktadır. Bu örnek 1960 ve 1970 yıllarını kapsayan dönemde yönetmenlerin toplumsal konularla ilişkili olarak üretimler yaptığını göstermektedir (Kılınç, 2019:45).

#### **1.4.6. 1960- 1970'lerde Çocuk Yıldızlı Komedi Filmleri**

1970'li yıllarda seks furçasının Türk sinemasını ele geçirmesi ile birlikte sinemada

yalnızca belirli bir gürüha hitap eden filmler üretilmeye başlamıştır. Aynı zamanda o dönem yaşanan ekonomik kriz, televizyonların evlere girmesi, sokakta siyasi sebeplerle yaşanan şiddet olayları gibi durumlar dolayısıyla seyircinin sinemadan uzaklaştığı görünmektedir. Buna istinaden üretilen çocuk oyuncuların oynadığı filmler hem seyirciyi tekrar sinema salonlarına çekmek hem de seks furçasının dışında filmlerin yapıldığını göstermek amacıyla olduğu göze çarpmaktadır. Çünkü çocuk yıldızlı filmler aynı zamanda aile filmleri olarak geçmekte ve genellikle kadın seyirciye yönelik olduğu saptanmaktadır. Bu tezin konusuna bağlı olarak çocuk yıldızların oynadığı yalnızca komedi filmleri referans alınmıştır. Böylelikle çocuk karakterler üzerinden hikâyenin oluşturulduğu ve genelde mutlu sonla biten filmlere odaklanılmıştır (Pamak, 2019:74).

Sinemada özellikle Yeşilçam filmlerinde aile kurumunun önemine dair bir atmosfer oluşturulduğu görünmekte ve Türk kültüründe yaratılmak istenen aile düzeni filmlerde bir temsil olarak gösterilmektedir. Buna benzer bir biçimde sinemada aile kurumunu kutsallaştırmada radikal bir duruş sergileyen film türü de çocuk yıldızların bulunduğu filmleridir. 1960'lı yıllardan itibaren çocuk oyuncular ile çekilen bu filmler 1970'li yıllara dek devamlılık sağlamıştır (Çiçek, 2017:32). Filmlerde çocuk oyuncuların kullanımı Lumiere Kardeşler'in ilk filmi olan "*L'Arroseur Arrose (1895)*" filminde seyirci karşısına çıkmıştır. Bu filmde bahçıvanın işlerini bozan, yaramazlıkları ile sevimli görünmeye çalışan çocuk figürü oluşturulmuştur. Bununla birlikte dünya sinemasında çocuk oyuncular geniş bir alan kaplarken Türk sinemasında bu durum daha sili bir durumda kalmıştır. Çocukların filmlerde diğer ülkelere nazaran daha az kullanılması Türk sinemasının başlamış olduğu yıllarda toplum yapısındaki değişimler ile ilişkilendirilmektedir. (Cingil ve Morsümbül, 2021:55-56).

Türk aile yapısındaki "çocuk" davranışları ile pek de uyum göstermeyen fakat filmlerde yer alan "Ayşecik, Sezercik" gibi karakterler seyirci tarafından beğeniyle izlenmiştir. Türk aile yapısına göre uyum göstermeyen yönlerine bakılacak olursa bu çocukların genellikle kötü duruma düşmüş olan ailelerini kurtarmak, ailede yaşanan sorunları olgunluk ile çözmek gibi görevler edindiği görünmektedir. Türk kültüründeki çocuk yetiştirme tarzında genellikle korumacı bir aile yapısına sahip olduğu göze çarpmaktadır. Türk kültüründe çocuk yetiştirmede bebeklik dönemi sonrasında kuralların çoğaldığı ve özellikle kız çocuklarına karşı bu kuralların katılaştığı görünmektedir. Bu



şartlar altında “Ayşecik” filminde görünen kız çocuğunun kendi başına tehlikeli işler içine girmesi ve böylelikle mevcut sorunların çözülmesi inandırıcılık bakımından tezat noktada durmaktadır (Mangır ve Aral, 1990:12).

1970 yılına gelindiğinde “*Yumurcak Köprü Altında, Yumurcağın Tatlı Rüyalari*” filmleri ile karşılaşılmaktadır. 1971 yılında ise Afacan karakterinin ön planda olduğu “*Afacan Küçük Serseri*” filmi üretilmiştir. 1978 yılına gelindiğinde “İbo ve Güllüşah” filmi öne çıkmakta ve film bir yetişkin ile çocuk arasında gelişebilecek bir dostluğu konu edinmektedir.

Görüldüğü üzere çocuk yıldızlar furçasının olduğu dönemde çocuklar filmlerde yan rol olmaktan çıkmakta ve aileyi bir araya getiren, bağlayıcı bir görev üstlenmektedir. Aile kavramının Türk kültüründe genellikle hem ekonomik hem psikolojik bakımdan bir güç kaynağı olarak görünmektedir. Aynı zamanda filmlerdeki gidişat, aileye sahip olan bireylerin güvenlik bakımından daha sağlam bir noktada durduğu ve bir aileye sahip olmayanların ise korunma ihtiyacının giderilmediği yönünde ilerlemektedir. Bu filmlerde de bu ideolojinin korunduğu ortaya çıkmakta ve anne ya da babası ile birlikte bir yaşam sürmeye çocuklardaki olumsuzluklar gösterilmektedir. Sonrasında ise eksikliği duyulan ebeveynine genellikle bir tesadüf sonucu ulaşan çocuk toplum normlarına uygun hale gelmekte ve çocukluğunu yaşayabilmeye başlamaktadır (Eyce, 2014:229-230).

#### 1.4.7. 1970’li Yıllarda Türk Sinemasında Komedi

1970’li yıllarda yaşanan siyasal dalgalanmalar sebebiyle sinemada politik mesajlar veren filmlerin çoğaldığı göze çarpmaktadır. Bu filmler arasında “*Umudumuz Şaban (1979), Dişi Örümcek (1964), Yarın Bizimdir (1963)*” gibi üretimler bulunmaktadır. Örneğin Kemal Sunal’ın başrolünde yer aldığı ve 1979 yılında çekilmiş olan *Umudumuz Şaban* filminde kovboy filmlerinden özendiği karakteri ile kahvehaneyi işletmek amacıyla geldiği İstanbul’da gecekonduda yaşayan mahallelinin sorunlarını çözen bir kahraman haline gelmesini konu edinmektedir. Sonrasında seçimlere adaylığını koyan Şaban, aynı zamanda halka çeşitli vaatlerde bulunmaktadır. Bu vaatler arasında Süleyman Demirel’in gecekondulara vereceğini söylediği tapu meselesi de bulunmaktadır. *Dişi Örümcek* filmine bakıldığında yine bir seçim teması görünmekte ve bu seçim sürecinin hem özel hayatı nasıl etkilediği hem de psikolojik zorluklarından söz edilmektedir (Nazlıgül, 2022:203-204).

Sözü edilen dönemde yaşanan çalkantılı olaylar sebebiyle siyaset dünyasını konu alan politik filmler çekilmiştir. Fakat bu dönemin filmlerini yalnızca toplumcu gerçekçi filmler kapsamamaktadır. 1970’li yıllarda komedi filmi çekmek isteyen yönetmenler cinsellik konusuna yönelmişler ve böylelikle seks furyası olarak adı geçen dönem oluşmuştur. 1974 yılında Oksak Pekmezoğlu tarafından yönetilmiş olan “*Beş Tavuk Bir Horoz*” filmi ile seks furyası başlamış bulunmaktadır. Yeşilçam dönemini kapatan filmler olarak bahsedilen bu üretimler yalnızca erkek seyirciye yönelik olmakla birlikte ailelerin, kadınların, çocukların sinemadan uzaklaşmasına sebep olduğu söylenmektedir. Bu filmlerde söz konusu olan büyük oranda cinsellik içermesi, karakterlerin çıplak olduğu sahneler çekmek olduğu görülmektedir. Bunun getirisi olarak içeriğin önemli olmaması ve teknik açıdan sorunlu filmler ortaya çıktığı göze çarpmaktadır (Yakın, 2002:212).

Filmlerin çekim aşamasında yaşanan aksaklıkların filmlere yansıdığı ve kimi zaman acemice görüntülere yol açtığından söz edilmektedir. Bu da filmin yalnızca izlenirliği ve cinsellik tarafıyla ilgili olduğunun bir göstergesidir. Aynı zamanda kadın karakterlerin filmlerde birer meta haline gelmesi, filmlerin güldürü unsurunu oluşturması ve yalnızca erkeklerin dikizleyeceği yüzeysel bir görüntüden ibaret olduğu dikkat çekicidir. Bu filmler arasında “*Beş Atış Yirmi Beş (1975), Fırçana Bayıldım Boyacı (1978), Cıvciv Çıkacak Kuş Çıkacak (1976)*” gibi yapımlar bulunmaktadır (Yakın, 2002:207).

1970’li yılların sonuna değin süren seks filmleri komedisini cinsellik üzerinden sürdürmekteydi. Fakat bu yıllarda yalnızca seks komedisi yolu ile filmler çekilmemiş yanı sıra özgün üretimler yapan sanatsal yönü kuvvetli olan yönetmenler de kendilerini göstermişlerdir. Bu yönetmenler arasında adı geçen *Ertem Eğilmez* günümüzde etkisi hala devam eden filmler çekerek başarılı ve nitelikli sonuçlar elde etmiştir. Tarık Akan, Halit Akçatepe ve Kahraman Kıral’ın başrolünü paylaştıkları “*Canım Kardeşim (1973)*” filmi ile ün kazanan Ertem Eğilmez sonraki dönemde güldürü anlayışını değiştirecek buluşlar gerçekleştirmiştir. Ertem Eğilmez o dönem diğer yönetmenlerden farklı olarak kendi oyuncularını yetiştirip eğitebileceği bir alan oluşturmuş ve “*Arzu Film Ekolü*”nü kurmuştur. Arzu Film Ekolünde “Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Metin Akpınar-Zeki Alasya ikilisi, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Ayşen Guruda, Tarık Akan, Münir Özkul, Uğur Yücel ve senaryocu- yönetmen Yavuz Turgul” gibi isimleri bünyesinde barındıran Ertem Eğilmez bu sayede bir ekip kurmuştur (Bıçakçioğlu, 2014:56-57).

Ertem Eğilmez sinemasının ilk yıllarında genellikle aile temeli üzerine kurulu filmler çektiği görünmektedir. “*Mavi Boncuk (1974), Gülen Gözler (1977), Bizim Aile (1975), Neşeli Günler (1978)*” gibi 1970’li yıllarda çekmiş olduğu filmler, sorunlar karşısında birlikte hareket edebilmeyi öğütleyen iletiler içermektedir. Komedi türünde ele aldığı filmlerle bir sinema dili oluşturan Ertem Eğilmez aynı zamanda oyuncularını hemen her filminde Arzu Film ekibinden seçmekteydi (Wikipedia.org, 2022).

Arzu Film Ekolü Ertem Eğilmez’in popülarlığını artıran bir unsur olmakla birlikte seyirci tarafından tanındık öğeleri içinde barındıran filmler üretmekteydi. Bu da 1970’lerin sonuna doğru seyircinin sinemaya olumsuz bakış açısını değiştiren etmenler arasında yer almaktadır. Bu dönemde sinemanın cinsellik üzerine temellendirdiği güldürüyü toplum sorunlarına çekmiş ve aile filmleri ile de seyirci için güvenilir bir alan yaratmıştır. Ertem Eğilmez filmlerinin bu derece beğenilmesi aynı zamanda onun bir yönetmen olarak Türk kültürünü filmlerine yansıtması ile açıklanabilmektedir. İlk dönemlerinde sinema filmlerinde tiyatrodan yararlandığı bilinmekte fakat bu döneme dek bu etkinin azaldığı görünmektedir. Ertem Eğilmez filmlerinde geleneksel Türk tiyatrosu karakterlerinden yararlanmakta ve mizah unsurlarını bu şekilde tamamlamaktadır. Süt Kardeşler filmine bakıldığında tıpkı Karagöz-Hacivat oyunlarındaki gibi İstanbul’un ara sokaklarından birinde

geçtiği, karakterler arasında bilge ve cahil görünenlerin olduğu ve kısa sahnelerin yer aldığı görünmektedir (Sivas, 2020:1-2).

Ertem Eğilmez kurduğu Arzu Film şirketi ile birçok oyuncunun parlamasına alan sağlamıştır. Bu isimlerden biri olan Şener Şen, komedi filmlerinde aranan bir oyuncu haline gelmiştir. 1975 yılından itibaren serinin ilk filmi yayınlanan Hababam Sınıfı'nda ün yakalayan Şener Şen, komik karakterlere trajik bir boyut da kazandırmıştır. Şener Şen, Hababam Sınıfı filminde oynadığı Badi Ekrem karakteri ile hem dramatik hem de komik bir hal içindedir. Şener Şen'in oynadığı karakterler hakkında Scognamillo şu görüşü bildirmektedir: “Hareketlidir, coştığında neredeyse cambazlık yapar, krize girer, cinnet geçirir, kendini yerden yere atar, hoplar, zıplar, koşuşturur, kavgaya tutuştuğunda onu bastırmak zordur ve kimi davranışları, tepkileri sürprizlerle doludur, aynı anda hem sevimli hem de cana yakın bir hinoğlu hindir, fırsatları yaratır ve yararlanmasını bilir.” (Şen, 2019:714-715).

Sinemanın en parlak üretimlerini gerçekleştirdiği söylenen bu dönemde kendi sinema dili ve bakış açısı ile fark yaratan yönetmenlerden biri de Atıf Yılmaz'dır. Özellikle komedi filmlerine getirdiği hiciv barındıran söylemi ile kendinden sonraki yönetmenleri de etkilediği saptanmaktadır. 1951 yılında *Kanlı Feryad* isimli filmini çekerek sinema dünyasına adım atan Atıf Yılmaz, 1960 yılında kurduğu şirket ile yapımcılık da yapmıştır (Uğur, Yavuz ve Akyurt, 2018:806). Atıf Yılmaz genellikle toplumdaki sorunları ele alan ve kadının konumunu irdeleyen filmler çekmiştir. Bu da erotik feryadan sonra sinemada kadının yerinin sorgulanması adına atılmış ilk adımlardan biri olarak görünmektedir. Bunun yanı sıra Atıf Yılmaz'ın sinema adına getirdiği gelişmelerden biri de epik biçimin sinemaya uyarlanmasıdır. Tiyatroda seyirci ile iletişime geçmek adına dördüncü duvarın yıkılması sonucu oluşan epik biçim aynı zamanda illüzyon kırılması da sağlamaktadır. Atıf Yılmaz'ın ele aldığı konularına bakılırsa konvansiyonel yapıya karşıt olarak illüzyon kırıcı özelliğinden dolayı filmlerinde epizodik biçimin verimli biçimde kullandığı görünmektedir.

Bu dönem çektiği filmler ve getirdiği bakış açısıyla ilgi çeken isimlerden biri olan Atıf Yılmaz, kadının perdedeki sunumuna dair farklı bir sunuş gerçekleştirmiştir. Öncesine bakıldığında kadınlar genellikle ya çok iyi, saf, çaresiz, korunmaya muhtaç özellikler ile sinemada görünüyor ya da erkekleri etkilemek üzere “*femme fatale*” olarak tanımlanan kadın

modeli ile filmlerde yer almaktaydı (Uğur, Yavuz ve Akyurt, 2018:805). Atıf Yılmaz film çekmeye başladığı ilk dönemlerde yalnızca ticari amaçlı filmler çektiğini dile getirse de sonraki yıllarda toplumsal gerçeklik bakımından bir anlam taşıyan filmlere yoğunlaştığı görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kadınlara yapılan baskıyı, eş ve anne olarak üstüne yüklenen rolleri, berdel, kan davası gibi töre meselelerini filmlerinde göstermekten çekinmemiştir. Konusunu kadınlar üzerinden anlatan filmler arasında “ *Ah Güzel İstanbul (1966)*, *Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)*, *Dul Bir Kadın (1985)*, *Mine (1983)*” filmleri sayılabilmektedir (Meriç, 2007:77-78).

Atıf Yılmaz filmlerine bakıldığında epik öğeler taşıdığı ve komedisini o noktadan planladığı göze çarpmaktadır. Diğer yönetmenlere kıyasla filmleri toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde ataerkil bir dille değil aksine kadının temsili konusundaki sorunlara rastlanmaktadır. Seyirciyi yaşamdaki eril düzene adapte edebilen bir güce sahip olan beyaz perdede Hollywood’dan itibaren genellikle kadın ikincil bir seviyede gösterilmektedir. Bu bakımdan Atıf Yılmaz “*Aaahh Belinda (1986)*, *Asiye Nasıl Kurtulur (1986)*” gibi filmlerle hem kadının sinemadaki gösteriliş biçimine yönelik sorunu göz önüne çıkarmış hem de mizah unsurunu seyirciyi uyandıracak biçimde kullanmıştır. Bahsedilen filmlerde anlatıcı seyirci ile göz göze gelmiş, gerçek ile düş yer değiştirmiş, zaman doğrusal bir düzlemden çıkarılmıştır. Bu bakımdan bu filmlerde mizah ile eleştiri bir araya gelerek eşitlik, özgürlük, cinsiyet gibi kavramlar üzerinde durulmuştur (Kotan, Hıdıroğlu, 2015:58).

1950’li yıllardan sonra ise Atıf Yılmaz gibi Ertem Eğilmez de halkın beğenisini toplayan Türk filmleri üretmeye başlamıştır. Bu dönemde genellikle köyden kente göç, şehir yaşamının zorlukları gibi konular işlenmiştir (Derse, 2019:113). Ertem Eğilmez sinemasında genellikle güldürü unsurlarını ön planda tutmuş ve komik olanı gölgeye düşürecek ayrıntıları filmlerinde barındırmaktan kaçınmıştır. Ancak son yıllarda aile filmlerini çekerken sınıf çatışmasını konu edinen hikayeler yazmış ve toplumsal sorunları perdeye taşımayı tercih etmiştir. Süt Kardeşler filminde batıl inançlara eleştiri yapmış “*Köyden İndim Şehre (1974)*, *Salak Milyoner (1974)*” gibi filmler ile göç edenlerin şehir hayatı ile uyumsuzlukları gösterilmiştir (Hıdıroğlu, 2011:29).

Bu dönem Türk sinemasında özellikle karakter komedisine yoğunlaşmış ve yıldız oyuncular etrafında ilerleyen senaryolar yazılmıştır. Bu oyuncular ile birlikte hem seyircinin ilgisi üst düzeyde tutulmuş hem de kendine has özellikleri barındıran karakterlerle birden

fazla film çekildiği görünmektedir. Türk sinemasına bakıldığında Sadri Alışık, Turist Ömer karakteri ile tanındığı görünmektedir. Karakter kelimesinin Türkçe anlamına bakıldığında karakter ile ilgili şu tanıma rastlanmaktadır: “Ayırt edici nitelik, bir bireyin kendine özgü yapısı, onu başkalarından ayıran temel belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen, üstün ana özellik, öz yapı, ıra, seciye” (Kelimeler.gen,2022). Sinemada karakter anlatılmak isteneni yansıtmaya yarayan temel taşlardan biridir. Senaryoda seyircinin karşısına çıkan bir diğer kavram ise “tip”tir. Tip kavramının anlamına bakıldığında ise sinemadaki duruşu ile şu şekilde tanımlanmaktadır: “Kendine özgü kişiliği olmayan, genellikle bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi.” (Sozluk.gov.tr, 2022). Görüldüğü üzere karakterin kendine has özellikleri, çok boyutluluğu, çelişkilerinden bahsedilebiliyorken tip olgusunda buna rastlanmamakta ve belirli bir kalıbı üstlenme söz konusudur.

Seri filmlerin ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda “*Adanalı Tayfur*” karakteri ile Öztürk Serengil ünlenmeye başlamakta ve sözü edilen tip ile seyircinin ilgisini çektiği görünmektedir. Bu dönemde ortaya çıkmış olan “*Cilalı İbo, Turist Ömer, Adanalı Tayfur*” tipleri ilk kez “*ayaktakımı*” olarak adı geçen “*lümpen*” karakterler olarak tanımlanmaktadır. Tıpkı Turist Ömer’in kendine has ve başkasında görülemeyen selamı gibi Adanalı Tayfur’da da kelimelerin çarpıtılarak kullanılması üzerinden özgünlük sağlanmaktadır. 1962 yılında “*Ne Şeker Şey*” filminde kullandığı “*Yeşşeee!*” repliğinin Adanalı Tayfur karakterini halk ile buluşturan etmen olduğu söylenmektedir (Türkavcı ve Önk, 2022:4).

Bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri *Turist Ömer, Cilalı İbo* gibi seri komedilerinin üretiliyor olmasıdır. Seyirci tarafından tutulan karakterler üzerine farklı senaryolar yazılmakta ve türleri komedi, melodram olmak üzere tasarlanmaktaydı. Cilalı İbo karakterine bakıldığında komedinin genellikle kendisine verilen görevleri yerine getirmeye çalışırken başına gelen olaylar üzerinden kurulduğu görünmektedir. Aynı zamanda konuşurken “*bazı harfleri söyleyemiyor olması, kılık değiştirme, ikiz şakası*” gibi durumları kullanarak güldürü yaratılmaya çalışılmıştır. Cilalı İbo karakteri üzerinden Avrupa’da çekilen birçok türün parodisine rastlanmaktadır. Korku türünde “*Cilalı İbo Perili Köşkte (1963)*”, Charlie Chaplin’in Büyük Dikdatör filminde esinlenen “*Cilalı İbo Almanya’da (1970)*” filmleri parodi kullanımı bakımından ilgi çekicidir. Cilalı İbo karakterinin genellikle nesnel durumlar üzerine güldürüsünü oluşturduğu ortaya çıkmakta ve genellikle benzer olaylar arasına düştüğü söylenmektedir (Şah, 2018:339-340).

Acılar içinde yoğrulan, halktan biri gibi görünen, düzen bozuculuğuyla ilgi çeken “Turist Ömer” bu doğrultuda ilgi çekici bir karakter olarak görünmektedir. Şarlo karakteri ile benzeştirilen Turist Ömer avareliği ve vurdumduymazlığını seyirci ile paylaşmaktadır. Aynı zamanda bu karakter kapitalist düzenle alakalı fikirlerini şarkılar, şiirler ile dile getirmekte ve serzenişte bulunmaktadır. Bauman modernliği kişinin sürekli olarak kendini aşmak üzere seviye atlamak zorunda hissetmek olarak tanımlamaktadır. Bu noktada aylaklık kendini belirli kararlar eşiğinden kurtarmak anlamına gelmekle birlikte Russell’e göre aylaklık bir direniş ve oyun oynamaya yönelmek anlamına gelmektedir. Buna bağlı olarak Turist Ömer karakteri boş gezentiliği ile düzenin getirdiği çalışmanın erdem olduğu kanısını yıkmaktadır (akt.Akdoğan, 2006:120).

Tiyatro sanatında eğitim görüp oyunculuğunu geliştirmiş olan Sadri Alışık, seyirci tarafından oldukça ilgi görmüştür. Bunun sebebi yönetmenler tarafından sunulan senaryodaki karaktere kendi fikirlerini de katıp zengileşebiliyor olması olarak açıklanmaktadır. Bu yalnızca yerel konuları içeren filmlerde değil yabancı filmlerden uyarlanan yapımlarda da açığa çıkmaktadır. İlk kez Hollywood’da çekilmiş olan ve Türkiye’de uyarlanan “*Fıstık Gibi Maşallah (1964)*” filminde de seyirci tarafından ilgi çekmiş ve böylelikle diğer filmler için talep edilen bir oyuncu haline gelmiştir. Sadri Alışık’ın kendini en çok gösterdiği karakter Turist Ömer’dir. Karakterin özelliklerine bakıldığında dikkat çeken biçimsel bozukluk, toplumdan ayrıksı hal Charlie Chaplin’in “Şarlo” karakteri ile benzerlik gösterdiği söylenmektedir. İsminden anlaşılacağı üzere “turist” lakabı ile yersizlik, yurtsuzluk ile bağdaşım kurulmakta ve Şarlo’nun nazik halinin tersi bir imaj çizdiği görünmektedir (Bayrak, 2014:115-119).

Sadri Alışık’ın diğer komedi oyuncularından ayıran en temel özelliklerinden biri hem komedi hem de dram filmlerinde seyirci karşısına çıkıyor ve beğeni alıyor olmasıdır. Turist Ömer karakterinin ilk kez görüldüğü ve 1964 yılında çekilmiş olan “*Helal Olsun Ali Abi*” filminde normalde yan karakter olarak var olan Sadri Alışık gördüğü ilgi ile Turist Ömer serisi başlamıştır. Aynı zamanda 1940’lı yıllardan itibaren oyuncu olarak filmlerde yer alıp hiçbir kalıbın içine girmeden yeniliklere ayak uydurarak oyuncu kimliğine nitelikler kazandırdığı görünmektedir. Uzun yıllar filmlerde yer alması onun sınırlı bir yapıda olmadığını ve sürekli kendini yenileyen bir oyunculuk anlayışının olduğunu göstermektedir. Turist Ömer karakterini diğer komedi karakterlerinden ayıran özellik ise

sınıf atlama isteğine rastlanmıyor oluşudur (Alptekin, 2017:12-17). Fransızcada “*flaneur*” Türk edebiyatında ise “*aylak*” tanımı ile benzerlik gösteren Turist Ömer karakteri sokaklarda başıboş biçimde gezerek modern dünyanın getirilerine de karşı çıkar (Kaman, 2020:149).

1970’li yıllarda komedi filmlerinin popülerlik kazanmasının yanı sıra Yılmaz Güney gibi toplumsal eleştirileri barındıran filmler de çekilmiştir. Beraberinde Atıf Yılmaz’ın getirdiği kendine has sinema biçimi ve Yücel Çakmaklı gibi yönetmenlerin milli duyguları barındıran ve dini içeriğe sahip olan filmleri de dikkat çekicidir. Bu çeşitliliğin arasında masallardan yola çıkılarak çekilen filmler de bulunmaktadır. Bu filmler arasında “*Alaeddin’in Lambası (1971), Altın Prens Devler Ülkesinde (1971), Binbir Gece Masalları (1971),*” ve “*Keloğlan Aramızda (1971), Keloğlan ve Yedi Cüceler (1971)*” gibi filmlerin olduğu Keloğlan serisi yer almaktadır. Bu noktada masal formatında çekilen filmlerde Keloğlan, halk tarafından beğenilen, güldürü yönü yüksek bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır (Koyuncu, 2018:26).

Türk sinemasında komedi, 1970’li yıllarda geldiği noktada Metin Akpınar, Zeki Alasya ikilisini sinema ile buluşturmuştur. Komedi filmlerinde ün yakalayan iki isim genellikle filmlerde ikili karakter olarak yer almıştır. Birlikte oynadıkları filmler arasında “*Nereye Bakıyor Bu Adamlar, Davetsiz Misafir, Patron Duymasın, Köyden İndim Şehre, Petrol Kralları*” filmleri bulunmaktadır (Irgaç, Bayat, 2021:170). Bu filmlerin en önemli özelliklerinden biri de dönemin koşullarını yansıtıyor olmasıdır. Bunun yanı sıra Türk kültürüne ait yansımaların Metin Akpınar ve Zeki Alasya’nın bulunduğu filmlerde sıklıkla kullanılıyor olması seyirci tarafından alışıldık yaratmakta ve güvenilir bir ortam timsali sunmaktadır. Kız isteme, sünnet, evlilik, kız kaçırma gibi olayların filmlerde güldürü unsuru ile harmanlanarak sunulduğu görünmektedir (Bayat, 2021:172- 173).

Bu dönemde komedi oyuncusu olarak en dikkat çeken isimlerden biri de Kemal Sunal olarak görünmektedir. Tıpkı Sadri Alışık gibi karakter komedisi üzerine çalışmış olan Kemal Sunal aynı karakter özelliklerini içeren rolde birçok farklı filmde oynamıştır. 1972 yılında Ertem Eğilmez’in kendisini tiyatro oyunları ile keşfetmesi ile ilk filmi olan “*Tatlı Dillim*” filminde oynamış olan Kemal Sunal kariyer hayatında birçok başarılı üretimin içinde bulunmuştur (Sunal, 1998:140).



Türk Sineması'nda kendine özgü bir komedi alanı yaratan Kemal Sunal filmleri 1980'li yıllarda kendini göstermiştir. Hababam Sınıfı serileriyle ün yakalayan Kemal Sunal daha sonraki filmlerinde de düzenin sorunlarını konu alan birçok filmde yer almıştır. Ertem Eğilmez Hababam Sınıfı filmlerini çekerken hem ortaoyunu öğelerinden yararlanmış hem de Cumhuriyet'in getirmiş olduğu Türk yazınında görünen mizahı filmleriyle harmanlamıştır. Şekerpare, Şabanoğlu Şaban, Tosun Paşa filmleri buna örnek verilebilecek komedi filmleridir. Bu filmlere bakıldığında Ertem Eğilmez'in Karagöz-Hacivat'tan, tuluattan, Keloğlan masallarından yararlandığı görülmektedir (Makal, 2017:489).

1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan ekonomik buhran elbette ki sinema salonlarının ticari kalkınmasını olumsuz noktada etkilemiştir. Halk bilet alıp sinemada film izlemektense televizyonlardan program ve filmleri takip etmeye istekli hale gelmişlerdir. 1980 ve öncesinde yaşanan siyasi olaylar sebebiyle de çekilen filmler komedi ağırlıklı olmakla birlikte seyirci günlük sorunlardan uzaklaşmak adına televizyon izlemeye başlamıştır. Dönemin yönetmenlerinin toplumsal-gerçekçi yapısı ile birlikte Kemal Sunal'ın oynadığı filmler yalnızca güldürü unsuru taşımaktan çıkmış aynı zamanda iletileri olan üretimler haline gelmiştir. Halkın mustarip olduğu meselelerin filmlerde açıkça gösteriyor olması izlenme seviyesini artıran en büyük etmenlerden biri olarak görülmektedir (Sunall, 1998:41).

Kemal Sunal filmlerinin çekildiği dönem ve hala ilgi görmesinin sebeplerinden biri de folklorik unsurların filmlerinde bulunuyor olması olarak açıklanmaktadır. Tıpkı Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın yer aldığı sinema filmlerindeki gibi Kemal Sunal filmlerinde de komedi ile bezeli Türk kültürüne ait motiflere rastlanmaktadır. Bununla ilgili olarak "Tokatçı filmde eşeğe ters binmesi, Üçkağıtçı ve Yedi bela Hüsnü filmlerinde hazırcevap bir tip olması" gibi özellikler Nasrettin Hoca karakterine atıfta bulunduğunu göstermektedir. Aynı zamanda "Çarıklı Milyoner (1983)" filmde yanlış anlaşılmalara ile Karagöz Hacivat'ı ve "Tokatçı (1983), Gurbetçi Şaban (1985), Katma Değer Şaban (1985)" filmlerinde karakterinin saflığı ile Keloğlan'ı anımsatmaktadır. Türk kültürüne ait bu motiflerin Şaban karakteri ile hatırlatılması ve bu yol ile seyirciyle bağ kurulması söz konusudur (Abalı, 2015:231).

Kemal Sunal genellikle görüldüğü Şaban karakteri ile saf, temiz, içinde kötülük olmayan olarak tabir edilen bir karakter ile seyirci karşısına çıkmıştır. Yaratılan bu karakter ile yalnızca güldürü unsuru olarak ekranlarda görünmemiş aksine ülkede yaşanan sorunların

halk ile buluşmasını sağlamıştır. Örneğin 1985 yılında Kartal Tibet'in yönetmiş olduğu "Katma Değer Şaban" filminde 1980'li yıllarda getirilen yüksek vergilerin eleştirisi görünmektedir. Kemal Sunal oynayacağı filmlere kendi karar verirken aynı zamanda halkın sorunlarını göstermek gibi bir misyon da edinmiştir (Yaman, 2020:109).

Bir karakter komedisi sanatçısı olan Kemal Sunal oynadığı filmlerde kadın sorununa da değinmekten geri durmamaktadır. Atıf Yılmaz'ın yönetmiş olduğu "Kibar Feyzo (1978)" filminde başlık parası istenen Gülo için çare arayan Feyzo'nun başından geçen olayları hikâye etmektedir. Bu noktada kadının nesneleştirilerek paha biçilmesi, ağalık düzeni, ezen-ezilen gibi kavramlar eleştirel bir gözle işlenmektedir. Aynı zamanda henüz 1970 yıllarında gündem olmuş olan işçi hakları meselesi de filmde ağalık düzenine yaklaşım ile eleştirilmektedir. Filmin açılışının Kibar Feyzo karakteri ile yapılması ve film boyunca anlatıcının Feyzo olması da seyircinin ezilenin gözünden filmi izlemesine olanak sağlamaktadır. Böylelikle Kemal Sunal edindiği misyonunu yerine getirmekte ve sevilen bir oyuncu olarak halk ile filmde geçen ezilen karakterler yoluyla kontak kurmakta ve belirtilen sorunlara çözüm aramaktadır (Çetin,2019:88,89).

Kemal Sunal filmlerinden söz ederken elbette ki Ertem Eğilmez'in yönetmiş olduğu Hababam Sınıfı serileri de göz önünde bulundurulmalıdır. İlk kez 1975 yılından çekilmiş olan ilk Hababam sınıfı filminde "Tarık Akan, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe" gibi önemli oyuncular da yer almaktaydı. Aynı zamanda Ertem Eğilmez'in Arzu Film ekolünde bulunan bu isimlerin hep birlikte bir projede yer alması Hababam Sınıfı'nın seyirci tarafından ilgiyle karşılanmasını sağlamaktaydı. Sonrasında "Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (1976), Hababam Sınıfı Uyanıyor (1977), Hababam Sınıfı Tatilde (1978)" filmleri ile serinin devamı gelmiş ve genellikle seride aynı oyuncular ile farklı konular işlenmiştir. Hababam sınıfında seyirci tarafından çok beğenilen "İnek Şaban" karakteri daha sonra "Şabanoğlu Şaban (1977)" gibi filmlerde tekrar perdede görünmüştür. Ertem Eğilmez'in çekmiş olduğu bu filmler ile Türk komedisi şekillenmiş, keşfedilen oyuncular ile başarılı işlere imza atılmış ve komedinin temeli bu yıllarda oluşturulmuştur (Sunall, 1998:69-73).

Komedinin tam da bu yıllarda gelişmiş olmasının sebeplerinden biri elbette ki teknik gelişmelerin ilerlemesinin yanı sıra toplumun içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik durumdur. Komedi çeşitli türler ile biçimlendiği 1.Dünya Savaşı sonrası yıllarda dahi

dünyanın bulunduğu korkunç halin üstünden gelebilmek ya da anlam bulabilmek adına kendini göstermiştir. Türkiye’de 1960’lı yıllardan itibaren özellikle sinemadaki gelişimi de halkı sorunlardan uzaklaştırmak ve aynı zamanda gerçeklerin gün yüzüne çıkarılması adına bir araç olarak kullanılmasına bağlanabilmektedir. Bununla ilgili olarak araştırmacı ve yazar olan Rıdvan Şentürk bir röportajında komedinin kendi içinde bir hayat anlayışı ve dünya görüşü olduğundan söz etmektedir. Dramdaki gibi karşıtlıklardan oluşan mutlak bir dünya sunmadığından ve dolayısıyla bir tek kahramanın doğrusu üzerinden ilerlemeyeceğini dile getirmektedir. Aynı zamanda komedinin felsefi olarak kuvvetli ve ontolojik olarak soru soran bir tür olduğunu savunmaktadır (Demir, 2017:2). Sözü edilen filmlerde geçen konulara bakılacak olursa komedinin insanın çelişkisinden ve toplumdaki ayrı tutulamayacağı göze çarpmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde durum komiği, söz komiği, hareket komiği, karakter komiği gibi birçok farklı etmeden yararlanılmaktadır. Örneğin toplum normlarına uymakta zorlanan karakterler olarak “*Tarzan Rıfki, Sakar Şakir*” gibi isimler sayılabilmektedir. İkisinde de toplumdaki ayrı özellikleri ile gülünç duruma düşen Kemal Sunal aynı zamanda “*Umudumuz Şaban*” gibi filmlerde Bülent Ecevit’e atıfta bulunarak güncel siyasi karakterleri de gösterebilmektedir. Söz komiği olarak incelendiğinde “*Kibar Feyzo*”nun inşaatta çalışırken, haftalığını eksik veren ustabaşı ile arasında geçen “*Benimki niye onlardan eskik / Onlar sendikalı / Ben de Harranlıyam / Yürü git işine / Patron da sendikalı herhalde, hemşerisini korigi*” repliği söz komiği yaratımı açısından dikkat çekici görünmektedir (Dinç, 2018:279-284). Durum komiği ise *Sakar Şakir* filminde “*Eve gelerek yatak odasına yatan Şakir’in banyodaki şaşkınlığı, tuvaletin sifonunu devirmesi, Sevda’nın eve geldiğinde buzdolabından çıkardığı tavuğu ondan habersiz şekilde Şakir’in yemesi...*” örnekleri ile ele alınabilmektedir (Dinç, 2018:279-284).

Kemal Sunal Türk filmlerinde genellikle komedi türünde üretimlerde yer alsa da “*Düttürü Dünya (1988)*” filmi gibi kara mizah türündeki filmlerde de oyunculuk yapmıştır. Bir pavyonda klarnet çalarak ailesinin geçimini sağlamaya çalışan bir adamın hikayesini anlatan bu film gecekondu mahallesinde geçmektedir. Dönemin yerleşim yapısına bakıldığında köylerden kentlere yapılan göçlerin, şehirlerde izinsiz bir şekilde kurulan gecekonduların yoğunlukta olduğu göze çarpmaktadır. Sinemanın toplumla doğrudan ilişkisi *Düttürü Dünya* filminin mekân seçimi ile açığa çıkmaktadır. Filmin konusu da tam olarak gecekondu çevresi etrafında dönmekte ve gecekonduyun yıkılıp yerine daha büyük bir bina

yapılacağı gerekçesiyle Mehmet karakteri kendine ek işler aramakta ve aynı zamanda kendi sanat kişiliğine ters düşen bu yaşam üzerine sorgulamalar yapmaktadır. 1988 yılında çekilmiş olan bu film ne kadar uğraşsa da evinin yıkılmasına engel olamayan bir adam ve onun çaresiz ve komik direnişini anlatmaktadır (Yakın, 2009:520-521).

Bu dönem sinema filmleri konularını toplumsal olaylardan ayrı tutmamakta ve buna örnek olarak verilebilecek filmler arasında “Züğürt Ağa” bulunmaktadır. 1985 yılında çekilmiş olan ve başrolünde Şener Şen’in yer aldığı bu film komedi türünde yer almakla birlikte içinde trajik öğeleri de barındırmaktadır. Filmle otorite, baskı, ağalık gibi unsurlar göze çarpmakta ve çeşitli ikonografilerle bu unsurlar desteklenmektedir. Otoritenin göstergelerinden biri olan “çizme” ile filmin ilk sahneleri tamamlanmakta ve bu noktada Şener Şen’in canlandığı karakterin “ağa” rolünde olduğu görünmektedir. Aynı zamanda iş istemeye gelen kişilerin çizmeyi öpmeye başlaması da bu görüşü destekler nitelikte görünmektedir. Efendi ve köle ilişkisini de sorgular yapıda olan bu filmde Züğürt Ağa’yı işçiler terk ettiğinde “*Marabasız Ağa olur mu*” cümlesi ile ancak onlar sayesinde ağalık statüsünde olabileceğinin altı çizilmektedir. Aynı zamanda filmde şehirli-köylü üzerinden bir tezatlık yaratılmakta ve yine dönemin gündemi arasında yer alan konuları film içinde işlemektedir. Buna benzer olarak köyde işler kötüye gittiğinde şehirde zengin olacaklarını düşünen köylüler şehre gitmeleri yönünde özendirilmektedir. Filmde maddi varlığı ile birlikte statü kaybına uğrayan Züğürt Ağa, şehirdeki yaşama ayak uydurmakta zorluk yaşamakta ve kaybettiği gücünü geri alacağına dair umutlar içinde gittiği bu yerde yaşadığı olumsuzluklar güldürüyü oluşturmaktadır (Özer ve Yarar, 2018:6-11).

1980’li yıllarda adı geçen yönetmen ve oyuncular ile değişen sinema yapısı ve seyircinin filmleri televizyondan takibi 1990’lı yıllarda seyircinin ilgisi çekmek adına gerçekçilik boyutuna geçiş yapmıştır. Yeni Popüler Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde devletin mali olarak destek vermemesi ve televizyon, video gibi aygıtların sinemanın yerini almaya çalışması ile sinemanın tökezlediği dönem olarak geçmektedir. Sinan Çetin’in “*Berlin in Berlin (1993)*” filmi ve Ertem Eğilmez’in sinemadaki keşifleri ile bu durumun aşılması adına ilk adımlar atılmıştır. Sonrasında 1993 yılında Şerif Gören’in “*Amerikalı*” filmi ile sinema dili Batılı yönde ilerlemeye ve klasik akımın dışına çıkılmaya çalışılmıştır (Arslan, 2004:96).

Bu dönemde Türk Sinemasının yeniden canlanmasının en büyük etmenlerinden biri de Avrupa tarafından maliyet, dağıtım, gösterim desteği yapan bir kurum olan Eurimages'e Kültür Bakanlığının üye olmasıdır. Böylelikle yönetmenler diğer ülkelerdeki yapımlar ile ortaklık kurabilmekte ve teknik ayrıcalıklardan yararlanabilme olanağı sağlanmaktadır (Birincioğlu, 2019:89). Eurimages üyeliği ile birlikte devletin sinemaya vermiş olduğu destek sayesinde film çekmek ekonomik açıdan eskiye nazaran daha kolay olmakta ve yönetmenlerin kendi sinema dilini yarattığı göze çarpmaktadır. Ülkenin önceki yıllardan itibaren siyasi çalkantılardan ötürü sürekli değişen sinema yapısı 1990'lı yıllarda klasik anlatı yapısından ayrılmakta ve yeni bir yol sunmaktadır. Bu dönem sanatsal çalışmalar yapan auteur sanatçılar doğmuş ve deneysel işler ortaya çıkmıştır. Zeki Demirkubuz gibi sinemada minimalist yapısını gösteren ve gerçekliğe farklı boyutlar getiren yönetmenler kendini göstermişlerdir (Karaca, 2020:5).

Türkiye'de yaşanan ekonomik buhran sebebiyle Almanya'ya göç eden insanların hikayelerini konu edinen filmler de çekilmiştir. 1992 yılında Tunç Okan tarafından çekilmiş olan ve içinde İlyas Salman'ın başrol olarak yer aldığı "*Sarı Mercedes*" filminde Almanya'ya çalışmak için gitmiş olan Bayram'ın Türkiye'ye dönerken yaşadıklarını konu edinmektedir. Sınıf atlama hedefi ile yurtdışına giden insanların yaşadığı zorluklardan bahseden bu gibi göç konulu filmlerde aynı zamanda gidilen ülkenin yaşam düzenine bir uyum sağlama söz konusudur. Fakat genel olarak bakıldığında bu adaptasyon bir süre sonra kaybedilir ve karakterlerde yeniden kendi alışkanlıklarına ve ülkesine geri dönme isteği sezilmektedir (Agocuk, Kanlı ve Kasap, 2017:519).

Bu dönem dikkat çekici filmler ile kendini gösteren bir diğer yönetmen ise Yavuz Turgul'dur. Hem komedi hem de dram türünde çektiği filmler ile toplum sorunlarına değinen bir sinema anlayışı olduğu bilinmektedir. Bu dönem ülkenin de konusu olan eski ve yeni çatışması Yavuz Turgul'un filmlerinde sıklıkla görünmektedir. Filmlerinde mekan olarak özellikle İstanbul'u tercih eden Yavuz Turgul bu değişimin en çok hissedildiği bölge olması ile de çatışmasını desteklemektedir. Bu filmler arasında "*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990), Gölge Oyunu (1992), Eşkıya (1996), Muhsin Bey (1987)*" filmleri bulunmaktadır. Bu filmlerde geçen karakterlerin bu karşıtlıklar içinde kendini araması ve kimlik bunalımları seyirciye aktarılmaktadır (Dabbağoğlu, 2014:87).

1990'lı yıllardan sonra sinemada görülen en büyük değişimlerden biri de seyircinin Yeşilçam alışkanlıklarını devam ettirmiyor ve bu tip filmleri tercih etmiyor oluşudur. Yeşilçam döneminde klişeleşmiş bir şekilde sunulan “ zengin kız-fakir oğlan, kör şarkıcı-onurlu ama fakir müzisyen” gibi konular bu dönemde seyirciyi tatmin etmeyen bir boyuttadır. Bu bakımdan 90'lı yıllara bakıldığında “edebiyat uyarlamaları, komediler, dini filmler, tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, marjinal yaşamlar, politik sinema örnekleri, çocuklar” gibi temalar filmlerde işlenmeye başlamıştır. Bu da elbette ki yönetmenler arasında özgün yapımları ortaya çıkarmış ve sanatsal çalışmaların sayısını artırmıştır (Aksakal, 2018:757).

1990'lı yıllarda adı geçen yönetmenler gibi kendi biçimlerini sinemaya yansıtan yönetmenler çoğalmış ve bunun sonunda bağımsız Türk sineması dönemi başlamıştır. Bu akımın ortaya çıkma sebepleri olarak sinemaya ayrılan ekonomik yetersizlik, geleneksel yerine modern yöntemler ile film çekme isteği, televizyondaki özel kanallarda tekdüze programların yayınlanması gibi durumlar sayılabilmektedir. Aynı zamanda bu dönem televizyonda gösterime giren Amerikan film ve dizileri dolayısıyla seyircinin yerli filmleri tercih etmiyor oluşu da göz önünde bulundurulmalıdır. Tıpkı televizyon gibi video kayıtlarının sinemanın yerini almaya çalışması durumu da seyircinin sinemaya gitmek yerine evden film izlemek alışkanlığını edinmesine sebep olmuştur. Buna karşıt olarak bağımsız yönetmenler eski yöntemleri, çalışma biçimini, oyuncu seçimlerini reddederek riske girmişler ve kendi sinema anlayışlarını bağımsız Türk sineması başlığı altında kabul ettirmişlerdir (Şimşek, 2018:32-34).

Bağımsız Türk sineması döneminde kendini gösteren ve filmlerinde sanat yönünü kuvvetlendiren yönetmenler arasında “Derviş Zaim, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu” gibi isimler bulunmaktadır. Bu isimler kendilerinden önceki sinema anlayışının tam tersi bir noktada durmakta ve sinemanın tecimsel yönünden ziyade üretim aşamasını bir motivasyon kaynağı olarak görmekteydiler. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmi olan Kasaba Adana ve Antalya Film Festival'lerinde ödül almış ve filmin içeriğinde reklam içeren hiçbir unsura rastlanmadığı görülmüştür. Bu bakımdan filme ticari getiri olarak bakmadığı ve aynı zamanda yapımcı ve reklam sektörünün de bu filmleri o anlamda görmediği sonucu ortaya çıkmaktadır (Ergün, 2004:491-493).

Yeşilçam geleneğinin getirmiş olduğu kalıplar bu yıllarda yıkılmış önceki dönemden

yönetmenler film çekememeye başlamış ve her tür kendi içinde benzer değişiklikler yaşamıştır. 1990'lı yıllarda komedi filmlerine bakıldığında seyircinin ilgisini çekmek ve sinemaya yeniden bağlanması amacıyla üretildiği göze çarpmaktadır. Örnek vermek gerekirse “*Amerikalı*” (Şerif Gören, 1993), “*Her Şey Çok Güzel Olacak*” (Ömer Vargı, 1998), “*Komser Şekspir*” (Sinan Çetin, 2001), “*Abuzer Kadayıf*” (Tunç Başaran, 2000), “*Oyun Bozan*” filmleri komedi türünde yapılan üretimler arasında sayılabilmektedir (Negiz,2019:77). Aynı zamanda 90'lı yılların bir diğer özelliği ise yurtdışında yaşayan Türk yönetmenlerin oryantalist bir bakış açısı ile “*Hamam* (1997), *Hamam Suaresi* (1999)” gibi filmleri çekmesidir (Akdaş,2015:72). Bu filmlerin yönetmeni olan Ferzan Özpetek küçük yaşlardan itibaren İtalya'da yaşamının vermiş olduğu bir dış göz ile Türkiye'yi konu alan filmler çekmiş ve kendi kimliğinden de sıyrılmadan evrensel bir dil oluşturmaya çalışmıştır (Yüksel,2006:205).

90'ların ikinci yarısından sonra sinemada yeni bir dönemin açıldığından söz edilmektedir. Bu dönem film çeken yönetmenlerin kendi sinema dilini yarattığından ve Yeşilçam etkilerinin giderek yok olduğu savunulmaktadır. Sinemada yaşanan teknik donanım, sesin, görüntünün, kurgunun en verimli şekilde kullanılıyor olması, yıldız oyuncuların parlatılması yerine senaryonun karakterlere eşit biçimde dağıtılıyor olması gibi sebepler ile sinema sanatı yeni halini almıştır. 90'lı yıllarda komedi türünün diğer türlere nazaran daha az üretildiği ve melodram türünün ağır bastığı görünmektedir. Fakat 2000'li yıllara doğru parodinin de içine girdiği güldürü unsurları keşfedilmekte ve komedi filmleri biçimini oluşturmaya başlamıştır.

Parodi olarak ele alındığında komedi filmleri arasında Yeşilçam ile alay eden konusu ile dikkat çeken “*Arabesk* (1989)” filmi ilgi çekicidir. Aynı zamanda “*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990)” filmi de geçmiş sinema anlayışına ironik bir biçimde yaklaşmaktadır. Parodi olarak ele alınan ve 1999 yılında çekilmiş olan “*Kahpe Bizans*” filmi de komedi türünde dikkat çekici bir noktada durmaktadır. 90'lı yıllar edebi uyarlamaların perdeye yansıtıldığı dönem olarak görünmekte ve Orhan Kemal'in eseri olan “*Tersine*

*Dünya (1993)*” eseri film olarak seyirci ile buluşmuştur. Bu gibi farklılıklar Türk sinemasının yeni bir arayış içinde olduğunun göstergesi haline gelmektedir (Özçelik,2017:70-71).

#### **1.4.8. 2000’li Yıllarda Türk Komedi Sineması**

Bu yıllarda film yapımcılarının en çok yöneldiği türlerden biri komedi olarak görünmektedir. Seyirci tarafından talep edilmesi ve komedi filmlerinin ekonomik olarak olumlu etkisi dolayısıyla daha çok üretilmeye başlanmıştır. Recep İvedik serisi 2000’li yıllarda en çok dikkat çeken komedi filmleri arasında yer almaktadır. Recep İvedik karakteri Şahan Gökbağar’ın komedi türünde çektiği skeçlerden ortaya çıkmış bir tip olduğu görünmektedir. TV8 kanalında yayınlanmaya başlayan “*Dikkat Şahan Çıkabilir*” programındaki Recep İvedik karakteri bir internet haberinden esinlenerek yaratılmıştır. İlk olarak TV8 kanalının diğer kanallara oranla az maliyetli ekonomik yöntemler ile program ürettiği olması “*Dikkat Şahan Çıkabilir*” in üretim sürecini de etkilemiştir. Minimal düzeyde kullanılan dekor ve kostümler, kamera aygıtları gibi özellikler, programın ATV’ye geçişi ile birlikte değişiklik göstermiştir. ATV’ye geçiş sürecinden sonra kameraya bakarak oynamayı bırakan Şahan Gökbağar, eskiye nazaran daha fazla ünlünün taklitlerini yapmaya ve bazı programların parodisini çıkarmaya başlamıştır (Tüzün, 2011:154).

Bu karakterin Türk sinemasının komedi türünde bu derece dikkat çekici tarafı bu vakte kadar filmlerde yer edinen “batılı olma ve yanı sıra modernleşme algısının” tam tersi yönünde davranışlar sergilemesidir. Türkiye’de modernleşme hareketleri Tanzimat Dönemi itibariyle başlamakla birlikte askeri alanda ve yönetim biçiminde ciddi değişikliklere gidildiği görünmektedir. Bu modernleşme hareketleri Fransız İhtilali’nden de etkilenmekle birlikte devrimden sonra yaşanan yenilikler Osmanlı devletinde de gerçekleştirilmiştir. Bu yeniliklerin arasında “idari yapının yenilenmesi, cadde ve sokak isimlerinin değiştirilmesi, dış görünüme yönelik değişimler” gibi etmenler bulunmaktaydı. Bu dönem yaşanan modernleşme hareketi halkı yeni bir düzen oluşturmaya itmiş ve dolayısıyla bazı konularda temelleri kuvvetli olmayan değişimler yaşanmıştır (Oğuzhan, 2007:114). Bu konuyla ilgili olarak 1950’li yıllara kadar batılı olmanın modernizm haline gelmesini Tanpınar, modernleşmek olarak değil “eşikte kalma hali” olarak yorumlamaktadır (Gürsoy ve Altunış, 2015:52).



Modernleşme kavramının geçmişine bakıldığında da batılı olma ile bir bağlantı içinde olduğu görünmektedir. Recep İvedik karakteri ilk ortaya çıktığı andan film serilerinin yapıldığı döneme dek modern dünyanın dışında davranışlar sergilemekte, normun dışına çıkmakta hatta çoğu zaman “kaba” olarak nitelendirilebilecek durumlar içinde kalmaktadır. Bu noktada Recep İvedik karakterinin yalnızca modern dünya ile değil bulunduğu coğrafyanın kültürü ile de bir çatışma içinde olduğu göze çarpmaktadır. Kültür kavramı olarak bakıldığında “belirli bir topluluğun sahip olduğu ortak davranış, gelenek, alışkanlıklar, yaşayış biçimi” olarak açıklanmaktadır. Bununla birlikte alt kültür ise belirtilen topluluk ile hemen hemen aynı yaşayış biçiminde olan fakat bazı noktalarda ayrılan noktalar gösteren bir kavram olarak doğmaktadır. Türk sinemasına bakıldığında alt kültürün genelde “taşralı olmak” ile ilişkili olduğu gösterilmekte ve şehirde olanın modern ve modern olanın ise batılı olduğu savunulmaktadır. Bu bağlamda Recep İvedik İstanbul’da doğsa da taşralı bir kökene sahip olduğu görünmektedir (Yılmaz, 2018:60-61).

Recep İvedik karakteri modernizm düşüncesini reddeden ve aynı zamanda “*anti-entelektüel*” olarak tanımlanan bir karakter olarak yansımaktadır. Aydın karşıtlığı olarak da geçen bu kavram elitizme karşı çıkmaktadır. Bununla birlikte eğitim, bilim, sanat gibi konuların yalnızca özel bir statüye sahip insanların eriştiği için entelektüel bilgiye eleştiri ile bakmaktadırlar. Recep İvedik film serilerine bakılacak olduğunda Recep İvedik karakterinin kendinden statü olarak üstte olan kişilere ya da entelektüel sayılabilecek alanlarla ilgili olanlara kaba davranışlar sergilediği görünmektedir (Geçgin, 2018:187).

Entelektüel alan olarak ifade edilen yer şu şekilde tanımlanmaktadır: “ Sanatçıların, yazarların, araştırmacıların ve akademisyenlerin, sanatsal, edebi, akademik veya bilimsel çalışmalarının meşru olarak tanınmasını sağlamak üzere, değerli kaynaklar için rekabet ettikleri kurumlar ve piyasalar ilişkisidir.” (Akkaya Yaralı, 2012:163). Entelektüelleri kapitalist sistem içinde değerlendiren Baurdieu onları sınıfsal anlamda hem hâkim, hem de tahakküm altında bir konumda görmektedir. Entelektüellerin arada kalmış durumu ise kültürel birikimlerinden dolayı iktidara yakın olduklarını fakat ekonomik olarak iktidar sahipleri ile aynı güce sahip olmamaları olarak açıklanmaktadır. Kendi aralarında da bir rekabet geliştirdiklerini ve kendilerini en iyi konumda tutabilmek için sahip oldukları yetenek ve bilgiyi sürekli üst seviyeye taşımak için çalıştıklarından bahsedilmektedir (akt.Akkaya Yaralı, 2012:163).

Anti-entelektüel kavram ile bağlantısına bakıldığında ise Recep İvedik'in kendini aydın olarak tanımlayan güruh ile bir çatışma halinde olduğu görünmektedir. Aynı zamanda onların yaptığı meşgaleleri gereksiz bulmakta ve güldürü unsuru bu alandan da oluşturulmaktadır. Çünkü Baurdie'nin tanımlamış olduğu entel güruhun sahip olduğu ayrıcalıklar Türk kültüründe bir halktan uzaklaşma unsuru olarak görünmektedir. Hatta “entel” tanımı çoğu kez “ekonomik olarak gücü yerinde olan, robdöşambr giyen, pipo içen” görünümüyle sunulmaktadır. Dolayısıyla Recep İvedik film serisinde de özelliklere bu tipleri ötekileştirme söz konusudur (Irmalı, 2019:108).

Recep İvedik serisinin bazı izleyici kitlesi tarafından çok sevilmesi bazılarının tarafından ise eleştiriye maruz kalmasının sebeplerinden biri 2000'li yıllarda popüler film ve sanat filmi ayrımının keskinleşmiş olmasından ileri gelmektedir. 2000 yılı sonrasında en çok izlenen film listesinde “*Kahpe Bizans (2000)*” filminin olması komedi filmlerinin bu dönem yükselişte olduğunu göstermekte ve devamında ise “*G.O.R.A (2004)*, *Eyvah Eyvah (2010)*, *Düğün Dernek (2013)*, *Aile Arasında (2017)*” gibi filmler takip etmektedir. Recep İvedik filmi de Avrupa'da ve Türkiye'de en çok izlenen film arasında yer almaktadır. Popüler sinema ve seyirci ilişkisine bakıldığında tecimsel açıdan daha fazla getiriye sahip olduğu için bu filmlerin devam serileri çekilmiş ve seyircinin talep ettiği türden üretimler yapılmıştır (Gide, 2019:61-62).

Recep İvedik serilerinin devam filmleri çekildiği yıllarda kimi yazarlar tarafından yoğun şekilde eleştiriye uğramıştır. Bununla ilgili olarak Atilla Dorsay bir röportajında şu yorumda bulunmuştur: “O dizinin özelliği oldukça grotesk (kaba) olması, bol küfür kullanması gibi şeylerdi. Bunlara da karşı değilim: ahlak bekçiliği yapacak halim yok! Ama gittikçe gerçek mizahtan (ki buna zekâ da diyebiliriz) uzaklaştığı da bir gerçek. O zaman ben de bıraktım (Çalışkan, 2022).

Bu konudaki fikrine bakılırsa bu tarz komedi filmlerinin yalnızca ticari menfaat uğruna çekildiğinden söz etmekte ve bu durumun mizahın gücünü düşürdüğünü dile getirmektedir (Çalışkan,2022). Gazeteci ve yazar olan Şenay Aydemir ise Recep İvedik filmlerinin çok izlenmesinin ardındaki sebebi sosyolojik olarak içinde bulunan durum ile birlikte değerlendirmektedir. Bununla ilgili olarak şu yorumda bulunmuştur: “Birincisi, bunu küçümsemek için söylemiyorum ama memleketin genel kültürel atmosferini göstermesi

açısından gişe başarısı yakalayan bir film 'Recep İvedik'. Günlük hayata bakış, günlük hayatın nasıl işlediğinin yoğunlaştırılmış bir karikatürü” (milliyetsanat.com).

Komedi filmlerinde görünen en büyük tehlikelerden biri de şiddetin güldürü unsurları ile birlikte meşrulaştırılıyor olmasıdır. Buna örnek olarak 1995 yılında komedi programı olarak gösterilen “*İnce İnce Yasemince*” programı verilebilmektedir. Komedi skeçleri ile süren programda İtilmiş karakterinin karısı olan Kakılmış’a bir bahane uydurarak şiddet uygulaması güldürü ögesi olarak sunulmaktadır. Şiddetin meşrulaştırılması her türde ortaya çıkabileceği gibi komedi türünde seyircinin kabule daha fazla açık olduğu saptanmıştır. Bu anlamda seyircinin komedi film, dizi ya da programlar ile zihnen rahatladığında verilen iletileri sindirmesinin kolaylaştığı söylenmektedir. Bu anlamda Recep İvedik filmlerinde şiddet üzerinden verilen komedi unsurları tehlikeli bir noktada durmaktadır (Ünür, 2015:205).

Recep İvedik gibi popüler sinemaya hizmet eden komedi filmlerinin ortak yanı aynı zamanda tüketim kültürü alışkanlıkları ile de ilişkili görünmektedir. Recep İvedik’in filmi gösterilmeden önce seyircinin tanınması amacıyla Youtube kanalı aracılığıyla fragmanı yayınlanmış ve otobüs durakları, reklam tabelaların bulunduğu kalabalık alanlarda afişleri yayınlanmıştır. Bunun sonucunda Youtube üzerinden aktarılan fragman bir hafta içerisinde bir milyon civarında izlenme seviyesine ulaşmıştır. Recep İvedik karakterinin gösterildiği ilk filmde kullanılan “tatil köyü, sauna, diskotek, aerobik dalış mekanları” gibi yerler tüketimin yoğun olarak gerçekleştiği mekanlar olarak görünmektedir. Recep İvedik serilerinde cinsellik üzerinden yapılan şakalar da tüketim kültürü alışkanlıkları içinde yer almaktadır.

1980’li yılların sonuna doğru ortaya çıkmış bir tanım olan “tüketim meraklı gençlik” kavramı ilk olarak dergilerde kendini göstermeye başlamıştır. “Maganda” kavramının ilk kez ortaya çıktığı mizah dergilerinde kullanılan tipler “ kendi yontulmamış ve saldırgan erkekliğinden tamamen bihaber —bu nedenle de dönemin ahlaki söylemine "bulaşarak" yetişkin dünyasının görgü kurallarını sarsıp iç yüzünü gösteren- alay konusu naif bir tip” olarak sunulmaktaydı. Mizah dergilerinde ortaya çıkmış olan maganda tipi “kaba kuvvete, kıllı bir vücuda, doyurulması imkânsız cinsel iştaha sahip bir tiptir, gösterildiği ortam neresi olursa olsun- ev,park,disko,plaj vs. “iğrençliği”nden tanınır” olarak tanımlanabilmektedir

(Öncü, 2003:8). Maganda tipinin ortaya çıkmasının en büyük sebeplerinden biri de İstanbul'daki şehir yaşamının gittikçe taşra yaşamı ile karşıtlık içindeymiş gibi algılanması ile ilişkilidir. 1990'lı yıllarda gençliğin cinselliği açıkça mizah unsuru olarak kullanması ve bunun "bir tür gösteri olarak ticarileşmesi" maganda tipinin yalnızca bir güldürü ögesi olmadığını aynı zamanda bu tipin kent yaşamında ve kamusal alanlarda Recep İvedik gibi üretimlerde görüldüğü gibi kendini meşrulaştırmasını teyit etmektedir (Öncü, 2003:17).

Recep İvedik'in tüketim kültürü ile ilişkisine filmin gösterime girdiği tarihten sonra karakterin reklamlarda kullanılması örnek olarak gösterilebilmektedir. Filmden sonra Turkcell reklamında seyirci karşısına çıkan Recep İvedik birçok eleştirmen tarafından markanın eleştirilmesine sebep olmuştur. Turkcell'in bir marka olarak neden Recep İvedik gibi kaba bir karakteri tercih ettiği üzerine sorgulamalar yapılmıştır. Böylesi nezaketten uzak, şiddetle yakından bağlantılı olan bir karakterin markanın niteliğine zarar verdiği yönünde görüşler belirmiştir. Film üreticileri açısından bakılacak olursa ise Recep İvedik karakterinin reklamlarda görünüyorsa filmin devam serilerinde ilgiyi üzerine çekmekle birlikte tanınırlığını da artırmaktadır (Tüzün ve Pekman, 2012:20-22).

Recep İvedik film serisi bu derece beğeniyle takip edilip izlenme seviyesine ulaştığında bu karakter "İnek Şaban" gibi toplumun dışında kalmış bir karakter ile benzerlik gösterdiğine dair yorumlar yapılmıştır. Fakat buna karşın Cumhuriyet Gazetesi'nde yazdığı bir köşe yazısında Tayfun Akar şu görüşünü bildirmiştir: "Recep İvedik'e gülen "kentsoylu" (ya da "Beyaz Türkler" diyelim!) insanlarda ise bir acımadan ziyade karakterin (fiziksel olmaktan öte "kültürel" anlamda) saldırganlığı, pervasızlığı, yırtıcılığı karşısında bir acizlik hissinden belki daha fazla dem vurulabilir. (Atay, 2022).

Tayfun Akay'ın belirttiği görüşten de anlaşılacağı üzere Türk halkının uzun yıllar bir komedi ikonu olarak gördüğü Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban karakteri ile Recep İvedik'in nitelik bakımından farklar bulunduğu söylenmektedir (Atay, 2022).

Sinemaya neden gidilir sorusu sosyalleşmek, vakit geçirmek, sanatsal bir faaliyet içinde bulunmak gibi sebepler ile açıklanabilmektedir. Recep İvedik'in neden bu derece ilgi gördüğü sorusuna "reklamlar, haberler, fragmanlar, köşe yazıları, kişiler arası popülerleşme" gibi cevaplar verilebilmektedir. Örneğin bu haberler arasında *turizmaktuel* tarafından yazılmış olan bir habere göre Recep İvedik'in filmde kaldığı otel odasına ilginin yoğun

olduğu söylenmektedir. Bu konuyla alakalı olarak Nashira Resort Hotel&SPA Genel Müdürü Süleyman Gürpınar, “Recep İvedik filmi yıllar önce otelimizde çekilmesine rağmen hala büyük ilgi ile karşılanıyor. Şu anda kadar özellikle Türk misafirlerimizden, Recep İvedik’in 1307 numaralı odasında kalıp tatil yapmak isteyen çok sayıda misafirimiz rezervasyonlarını bizlere iletiyorlar.” yorumunda bulunmuştur (Öncü,2022).

2000’li yıllarda Türk komedi filmleri başlığı altında bakılacak olursa Recep İvedik’in çeşitli reklam yollarının da katkısıyla birçok izleyici tarafından tercih edilmesi izleyici kitlesinin popüler kültür ile bağıyla ilişkilidir. Buna göre popüler kültür ürünlerini tüketme yönünde eğilim gösteren izleyici “yaşamın zorluklar, ekonomik sorunlar, işsizlik, gelecek kaygısı, kadına yönelik şiddet” gibi konular üzerine yoğunlaşmak yerine bu sorunlardan kaçma eğilimi göstermektedir. Bunun sonucunda ise 2000’li yıllarda iyice birbirinden ayrılmış olan sanat filmleri ve popüler filmler arasında en çok izlenen filmler popüler kültüre uygun olarak üretimler olarak görünmektedir. Fakat bunun sonucunda ise şiddet, cinsiyetçilik, nezaket kurallarının hiçe sayılması gibi olumsuz durumlar meşrulaştırılmak üzere seyirciye sunulmaktadır. Bu da sinema gibi büyük kitlelere ulaşan bir aygıt ile toplum yapısını geriye doğru götüren bir çizgi çizmektedir (Alp ve Turan, 2019:32).

Komedi filmlerinin çoğaldığı bu yıllarda dikkat çeken yapımlara imza atan isimlerden biri de Cem Yılmaz olarak görünmektedir. Özellikle “*G.O.R.A. (2004)* ve *A.R.O.G (2008)*” gibi parodi yapımlar ile seyircinin ilgisini çekmiş olan Cem Yılmaz sinemadaki melodram, bilim kurgu gibi birçok farklı türün parodilerini çekerek seyircinin beğenisini toplamıştır. Örneğin *G.O.R.A* filminde Antalya’da bir halı satıcısı olarak hayatını geçiren Arif’in dünya dışı varlıklar tarafından *G.O.R.A* isimli gezegene kaçırılışını konu edinmektedir. *G.O.R.A* filmi aynı zamanda döneminin en büyük film setini oluşturmuş ve en yüksek bütçeli yapımları arasında yer almıştır. Cem Yılmaz bu filmi çekerken “*Turist Ömer Uzay Yolunda (1973)*” filminden esinlendiğini dile getirmekte ve tıpkı o filmde görüldüğü gibi evrensel bir konuya geleneksel unsurlar ile eşlik etmektedir. Buna örnek olarak filmin kısa bir sahnesinde *G.O.R.A*’nın başkanının “İzmit Pişmaniye” yiyor olması örnek olarak verilebilmektedir (Güler, 2010:90).

Bu dönemde üretilen *G.O.R.A* filminin teknolojinin yaygınlaşmaya başladığı döneme denk gelmesi filmlerde yapılan reklam unsurunu artırmıştır. Dünya dışı bir

gezegende dahi kullanılıyor olarak gösterilen markaların lokal bir yer edinmesinden ziyade evrensel gücü olduğunun mesajı verilmektedir. Ürün yerleştirme düzeni her ne kadar filmin reklam seviyesiyle ilişkili görünse de aynı zamanda bir güldürü unsurunu da beraberinde getirmektedir. Seyircinin günlük yaşamda kullandığı ve hakim olduğu araçların G.O.R.A gezegeninde görülmesi bir tanıdıklık hissi yaratmaktadır. Aynı zamanda dünya ve dünya dışı gezegen mekanlarının yaratmış olduğu tezatlıkla gülme için “uyumsuzluk” ortamı oluşturulmuştur. Bu uyumsuzluğa dahil olan ürünler arasında “Yedigün” içeceğinin makineden alınması, “Samsung” markaları televizyon ve telefonların G.O.R.A’ da kullanılıyor olması gibi markalar sıralanabilmektedir (Güler, 2010:91).

Bu dönem “*Vizontele (2001)*, *Vizontele Tuuba (2004)*, *Hükümet Kadın (2013)*” gibi taşranın hayatını yansıtan komedi filmleri çekildiği görünmektedir. Bu filmlerin ortak noktası filmlerde bir anlatıcıdan yararlanılıyor olmasıdır. Aynı zamanda *Vizontele Tuuba* filminde 12 Eylül darbesi zamanına gidilmekte ve bir nostalji havası yaratılarak o dönem yaşanan olayların taşrada yaşayanlar üzerindeki baskısından söz edilmektedir (Kırel, Değirmen ve Kırel, 2021:478). 2013 yılında çekilmiş olan *Hükümet Kadın* filminde bu kez Mardin’in bir köyünde geçen bir hikâyeden söz edilmektedir. Sermiyan Midyat tarafından çekilmiş olan bu film, güldürüsünü köy yaşamının getirdiği zorluklar ve üzerine üretilen çözümlerden oluşturmaktadır. Sermiyan Midyat’ın komedi olarak çektiği “*Hükümet Kadın 2 (2013)* ve *Ay Lav Yu (2010)*” filmleri de köyde geçmekte ve taşranın imkansızlıkları gün yüzüne çıkarılmaktadır. Sermiyan Midyat’ın yönetmenliğini yaptığı bu filmlerin ortak özellikleri taşrada yaşanan beşik kertmesi, başlık parası, kız çocuklarını okula göndermeme, kadınları bir birey olarak görmeme gibi durumlara eleştirel bir bakış açısı sunmasıdır. Bu bağlamda komedi türünde filmler çekmiş olsa da içinde sosyolojik bir gönderme de bulunduğu görünmektedir (Uluç, 2018:123).

Her ne kadar bu yıllarda çekilmiş olan kimi komedi filmlerinin belirli bir ideolojisi ya da eleştirisi bulunsa da genellikle en çok izlenen filmlerde şiddet, küfür, argo gibi olumsuz öğelerin sıklıkla kullanıldığı görünmektedir. Örneğin G.O.R.A. filminde eşcinsellik üzerinden güldürü ögesi oluşturulmakta ve buna dair homofobik şakalar yer almaktadır. Filmin hikayesini oluşturan ana etmen “tecavüz olayı” olarak gösterilmekte buradan bir güldürü unsuru yakalanmakta ve film boyunca “dövme, zorlama, küfür, hakaret, bağırma, tehdit, aşağılama, tecavüz, cinsel içerikli şakalar ve el şakaları gibi pek çok fiziksel, duygusal

ve sözel şiddet” gibi olumsuz öğelere rastlanmaktadır. Cem Yılmaz’ın bir başka filmi olan “*Arif V 216 (2018)*” filmine bakıldığında da aynı özelliklere rastlanıldığı görülmektedir. Çoğu kez kaba bir üslup kullanan Arif karakteri bu özelliği ile hem kendi hakkında bilgi vermekte hem de bu haliyle seyircide gülme yaratması beklenilmektedir (Orta, 2020:369-370).

Bu dönem şiddet ve argo içerikli filmlerin çoğalmasının yanı sıra suç kavramını meşrulaştıran konular içeren filmlerin üretildiği de görülmektedir. Örneğin 2005 yılında çekilmiş olan “*Organize İşler*” filminde kapkaççılık, hırsızlık gibi işler ile geçimini sağlayan bir çete ve bu çete tarafından dolandırılan kişilerin çatışması konu edinilmektedir. Filmde bu çeteye mensup olan kişilerin birbirlerine dayak yedikleri sahneyi uzun uzadıya anlatması ve buradan bir komedi yaratılması şiddetin sıradanlaşmasına bir örnek olarak gösterilebilmektedir. Bunun gibi suçu hafifleterek gösteren filmlerden biri de “*Maskeli Beşler İntikam Peşinde (2005)*” yapımı olarak görülmektedir. Bu filmde de bir çocuğun hayatını kurtarmak üzere banka soygununa girişen beş arkadaşın hikayesi konu edinilmektedir. Bu soygun gerçekleştirilirken düştükleri durum ise güldürü unsuru olarak yer almaktadır. İki film örneğinde de toplum ve yasa tarafından suç olarak kabul edilen durumlar nedenselleştirilmekte ve komik öğelerle desteklendiği görülmektedir (Sevimli ve Bektaş, 2019:205).

Bu dönem en çok izlenen tür arasında yer edinen komedi aynı zamanda “aksiyon-komedi, korku-komedi, romantik-komedi, trajik-komedi” gibi melez türlere ayrılmıştır. Örneğin traji-komedi filmler arasında “*Beynelminel (2006), Vizontele serileri, Organize İşler (2005), Hokkabaz (2006)*” gibi filmler yer alırken korku-komedi filmlerine bakıldığında “*Kutsal Damacana İtmen (2010), Destere (2008), Mumya Firarda (2002), Hababam Sınıfı Üç Buçuk (2006)*” gibi filmler yer almaktadır. Komedi türünün melez türlere ayrılması beraberinde metinler arasılık kavramını da getirmiştir. Bu anlamda ilk olarak 2007’de üretilmiş olan “*Kutsal Damacana*” filmi dikkat çekicidir. Sahte bir papazın bir kadının içindeki şeytanı çıkarması için görevlendirilmesi üzerine ilerleyen film 1973’te çekilmiş olan “*Şeytan*” filmine gönderme yapmaktadır (Şen, 2019:88).

2000’li yıllarda komedi üretilirken aksiliklerin getirdiği olaylardan oluşan güldürü ögesinden sıklıkla yararlanıldığı görülmektedir. “*Çılgın Dershanes (2007), Avanak Kuzenler*

(2008), *Plajda* (2008), *Kadrinin Götürdüğü Yere Git* (2009), *Sümela'nın Şifresi Temel'den* (2011) gibi filmlerde argo sözler söylenen ve bu yolla güldürü sağlanan sahnelere rastlanmaktadır. Örneğin bir gençlik filmi olarak sunulan *Çılgın Dershane* filminde felsefe öğretmenin anlattığı derse gençlerin verdiği tepki komik unsur olarak sunulmaktadır. Öğretmen ve sınıf arasında geçen diyalog öğretmenin “*bugünkü dersimizin konusu seks ve aşk*” demesi ile başlamaktadır. Öğrenciler ise buna karşılık olarak “*oooo*” tepkisini vermektedir. Bu sahne ile cinselliğin yaşamdan ayrı tutulan, gizlenmiş, bastırılmış yanı ortaya çıkarılmaktadır. Aynı zamanda öğrencilerin bekçi ile yaşadıkları diyalog da benzer bir argo içermektedir. Bekçi dershaneye girmeye çalışan öğrencilere “*Kerhaneye gidiyinizde yolunuzu mu şaşırdınız*” sorusunu sormakta ve karşılığında ise “*He anayı aramaya gelmişiz*” cevabı ile karşılaşmaktadır. Bu diyalog ile argonun komedi filmlerindeki yerleşik hali görünmekte ve bekçiye çizilmiş olan taşralı görüntü ile de bir kültürel kalıp sunulmaktadır (Bulut, 2021:47-52).

2000’li yıllarda bu tezin konusu olan tür romantik-komedi türünün de yükselişe geçtiği görünmektedir. “*Romantik Komedi* (2010), *Kocan Kadar Konuş* (2015), *Öldür Beni Sevgilim* (2019), *Patron Mutlu Son İstiyor* (2014)” gibi filmler romantik-komedi kategorisinde yer almaktadır. Tıpkı bu dönem üretilen diğer komedi filmleri gibi bu türdeki filmler de seyircinin vakit geçirmesi adına yapılmış yapımlar olarak görünmektedir. Fakat tıpkı diğer türdeki komediler gibi oluşturduğu iletiler bakımından olumsuz noktaları göze çarpmaktadır. Romantik-komedi filmlerinde özellikle kadın-erkek cinsiyetlerinin sunumları, kadına ve erkeğe yüklenen sorumluluklar, toplumsal normlar etrafında şekillenmiş olan cinsiyetlerin davranış biçimleri gibi konular üzerine tartışmalı sahneler yer almaktadır. Belirtilen bu başlıklar tezin film inceleme bölümünde seçilen filmler eşliğinde incelenecektir.

2000’li yıllarda seyircinin sinemaya yönelmesinin sebeplerinden biri de kuşkusuz sinemaya ulaşmadaki zorluğun ortadan kalkması, alışveriş merkezilerinin kurulması denebilmektedir. Fakat artan seyirci sayısı onların taleplerini de belirlemiş ve filmlerin ticari ya da sanat filmleri olması arasındaki ayrım giderek belirgin hale gelmiştir. Bu bakımdan komedi filmleri açısından 2000’li yıllarda geçmişteki toplumun sorunlarını ele alan komedi anlayışından ziyade seyircinin vakit geçirmesi adına üretilen filmler çoğalmıştır. 2000’li yıllarda kapitalizmin iyiden iyiye kendini göstermesiyle birlikte sinema bir sanat olmaktan



ziyade bir tüketim aracına dönüşmüş ve filmlerin yapısında da değişikliğe gidilmiştir. Önceki dönemlerin aksine karakterler yüzeysel hale gelmiş, hikayeler tekdüzeleşmiş ve bir anlam oluşturmaktan ziyade kaba yalnızca harekete dayalı bir komedi anlayışı oluşmuştur (Uğur ve Kapıcı,2019:64).

90'lı yıllarda Yeşilçam etkisinden çıktıktan sonra yönetmenler film türlerinde melodramdan farklı türlere doğru geçiş sağlamıştır. 90'lı yıllarda köyden kente ya da yurtdışına yaşanan göçler sonucunda gelişen arabesk kültürün etkileri filmlerde de görünmekteydi. Çile çekmek, acı çekmenin kutsallığı temalı filmler çoğalmakla birlikte Orhan Gencebay gibi sanatçılar filmlerde yıldız oyuncu olarak yer almaktaydılar. Bu arabesk filmlerde “hor görülme, kara sevda, yakınma, umutsuzluk, acınma duygularının eşlik ettiği, amansız hastalıklar, namus cinayetleri, hapisaneler, kötü yola düşmüş anne ve kız kardeşler, uyuşturucu batağına saplanmış gençler” gibi konuların yer aldığı görünmekte ve seyirci sevdiği sanatçıları beyaz perdede görmekten keyif almaktaydı (Tezgören, 2018:50). 2000’li yıllara gelindiğinde bu etkinin yıkılmış olduğu görünmekte ve hatta bir tür kendine acıma hali olan “arabesk” kültür ile eğlenme seviyesine gelinmiştir.

Bu dönemde yönetmenlerin melodramdan ziyade komedi filmlerine yönelmesinin sebebi komedi filmlerinin 2000’li yıllara ait gişe rakamlarıdır. Özellikle devam filmlerinde gişe gittikçe artan bir hareket ile yükselmekte ve komedi filmleri ilgi çekmektedir. Bu filmler arasında “*Recep İvedik (2008), Gora (2004), Maskeli Beşler (2005), Hababam Sınıfı Askerde (2005)*” gibi üretimler bulunmaktadır. Genellikle parodi, hiciv gibi anlatım biçimleri bu dönemin komedi anlayışını şekillendirmekte ve romantik-komedi, absürt-komedi gibi alt türlere ayrılmaktadır (Tezgören, 2018:56-57). Komedi filmlerinin çekildiği ilk yıllardan itibaren salt güldürünün yerine sınıfsal çatışmalar, göç, ekonomik zorluklar, şehir yaşamı gibi konular üzerinden iletiler verilmekteydi (Sevinç, 2014:114). Fakat 2000’li yıllardan sonra bu anlamda daha az üretim yapılmış ve çoğunlukla apolitik konular ve karakterler yazılmıştır. Bu filmler toplumsal sorunlara komedi yolu ile çözüm arayan ya da seyirciye soru soran yapımlara benzememekle birlikte önceki dönem komedi filmleri gibi derinlik aramanın peşinde değildirler. Bu bakımdan toplumun hemen her kesimine hitap etmekle birlikte kolayca anlaşılabilir ve takip edilebilir olma özelliği taşımaktadırlar.

2000’li yıllar aynı zamanda modern ve eski arasındaki çatışmanın en belirgin olduğu

yıllar olarak geçmektedir. Batılı anlamda gelen yeniliklerin Türk kültüründeki etkisini konu edinen filmler çekilmiştir. Recep İvedik bu anlamda batının getirdiği yenilik anlayışına karşı çıkan karakterlerden biri olmakla birlikte Vizonte Tuuba filmi de bu yenilikleri tartışan yapımlar arasında yer almaktadır. Vizonte Tuuba filminde her ne kadar daha eski bir dönem olan 1980’li yıllarda televizyonun evlere girişi ve sonrasında yaşanan değişimlerden söz etse de 2004 yılında çekilmiş olması yaşanan kültür çatışmasının belirgin örneklerinden biridir (Şentürk, 2006:79).

Bu yıllarda komedide devam filmleri ortaya çıkmış ve seyircinin beğenisini kazanan filmlerin yenisi çekilmiştir. Bu filmler arasında “*Çakallarla Dans (2010), Maskeli Beşler (2005), Eyvah Eyvah (2010), Recep İvedik (2008), Kutsal Damacana (2007), Düğün Dernek (2013), Deliha (2014), Ay Lav Yu (2010)*” gibi üretimler sayılabilmektedir. Bu filmlerden en çok ilgi çekeni Recep İvedik olmak üzere tüm zamanların en çok izlenen filmi olarak kayıtlara geçmiştir. Karakterin içeriğine bakıldığında bulunduğu toplumun kurallarına uymakta zorluk çeken, dolayısıyla başına gelen durumların kimi zaman farkında olmayan genellikle normun dışında yaşayan özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bir anlamda Recep İvedik karakteri popüler kültürün de beraberinde getirdiği “elit” görünümünün dışında kalır. Sahip olduğu bu özellikleri ve karşı çıkışı ile seyircinin ilgisini çekmeyi başaran Recep İvedik, televizyon ve reklam sektöründe de yer edinmiştir (Uğur ve Kapıcı, 2019:65).

Yeni ile eski arasındaki çatışmanın anlatıldığı ve komedi türünde üretilmiş olan bir diğer film ise “*Dondurmam Gaymak (2006)*” filmidir. Bu filmde büyük üretim şirketleri ile yarışan motosikletiyle dondurma satıp kazanç elde eden bir adamın hikayesini konu edinmektedir. Kapitalizmin kendini gösterdiği bu dönemde filmlerde bu tip yeni ekonomik değişimler yer almaktadır (Ulusal, 2014:62). Bu dönemde genellikle yazılan senaryolarda duyarsız, maço, öfkeli özellikleri barındıran tipler bulunduğu gibi nadir sıklıkla da olsa toplumsal bir önem taşıyan komediler de yazılmıştır (Teksoy, 2015:14).

Bu dönem içinde eleştiri barındıran komedi yapımları arasında “*G.O.R.A, A.R.O.G*” serileri ve “*Yahşi Batı (2010)*” filmleri gelmektedir. Cem Yılmaz’ın hem yönetmen hem de oyuncu olarak yer aldığı bu filmlerde parodi kullanarak güldürü unsurları sağlanmıştır. Bu dönem popüler filmler ve sanat filmleri olarak bir ayırım yaşanmakta ve “*Kahpe Bizans (2000)*” gibi kimi yapımlar Türk kültürüne ait özellikler ile seyirci ile buluşsa da tür olarak

Hollywood'dan etkilenmiştir. Bu anlamda G.O.R.A ve A.R.O.G filmleri de bilim-kurgu türünün birer parodisi olarak ele alınabilmektedir. Bu seri filminde “*Yıldız Savaşları, Beşinci Element, Matrix*” gibi yapımlar ile bir filmlerarasılık bulunmaktadır. Bu bakımdan G.O.R.A ve A.R.O.G filmleri yüzeysel komedi anlayışını aştığı görünmektedir (Ulusal, 2014:65-66).

2000’li yılların ortasına doğru komedi filmlerinin işleyişinde komedyenlerin sıklıkla başrolde bulunduğu görünmektedir. Bu anlamda 2000’li yıllarda komedyen merkezli komedi filmlerinin çekildiği ve bu filmlerde oyuncu olarak Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Ata Demirel gibi isimlerin yer aldığı göze çarpmaktadır. Örneğin “*Eyyvah Eyvah (2010)*” film serisine bakıldığında ismi birçok başarılı işin içinde geçen Demet Akbağ gibi oyuncuların da komedi oyuncusu olarak kendini gösterdiği ortaya çıkmaktadır (Gencelli, 2015:101). Yalnızca oyuncu olarak değil Gürsel Birsel gibi hem televizyonda hem de sinemada komedi türünde sevilen filmlere imza atan yönetmenler de dikkat çekicidir. Durum komedisi bağlamında uzun yıllar üretim içinde olan Gürsel Birsel 2000’li yıllarda “*Avrupa Yakası (2004), Yalan Dünya (2012), Jet Sosyete (2018)*” gibi televizyon dizilerinin yanı sıra “*Aile Arasında (2017), Yedi Kocalı Hürmüz (2009)*” gibi komedi filmleri çekmiştir (Şimşek, 2020:118).

### **1.5. Türk Sinemasında Romantik Komedi ve Tematik Özellikleri**

Romantik komediler Hollywood’da üretilmeye başlandığı dönemden itibaren “Screwball, Seks komedisi, Gümüş Sinema, Yeniden Evlenme” gibi farklı temalar etrafında şekillendiği görünmektedir. Bu biçimsel özellikler belirlenirken hiçbir zaman kadın-erkek ilişkisi çerçevesinin dışına çıkılmamakta ve ekonomik hedefler göz ardı edilmemektedir. Hollywood’da ilk örnekleri ile üretilen ve sonrasında farklı kültürlerde karşılık bulan romantik komedi Türkiye’de de yoğun bir izleyici kitlesine sahiptir. Hollywood için bakılacak olursa sözü edilen temalara göre farklı film üretimlerine rastlanabiliyorken Türk romantik komedilerinde genellikle seçili bir tema üzerine yoğunlaşıldığı görünmektedir.

Türk romantik komedisinin temel teması 1910-1920 yılları arasında ortaya çıktığı düşünülen “Screwball Komedi” olarak görünmektedir. Bu temaya göre kadın ve erkek arasında kaçma kovalama, yanlış anlaşılma, hareket komiği, diyalogların uyumsuzluğu gibi özelliklere rastlanmaktadır. Türk romantik komedi üretiminin Yeşilçam döneminde 1960’li

yıllardan itibaren başladığı düşünülürse günümüze dek bakıldığında en sık tercih edilen temanın “Screwball” olduğu göze çarpmaktadır (Mortimer, 2010:10).

Screwball temasının tercih edildiği Türk romantik komedilerine bakılacak olursa Yeşilçam dönemi filmlerinden 1961 yılında çekilen Tatlı Bela filmi karakterleri örnek gösterilebilmektedir. Aralarındaki diyaloglara göre Osman ve Naciye’nin birbiriyle sürekli didiştiği görünmekte ve bu durum onların ilişkisinin kaynağını oluşturmaktadır. Hollywood’da çekilen Screwball komedilerinden “*It Happened One Night (1934)*, *His Girl Friday (1940)*” bu özelliği teyit eden karakterler barındırmaktadır (Sharf, 2015).

Screwball komedi üretiminin denk geldiği döneme bağlı olarak maruz kaldığı sansür sonucu cinselliğe bakış açısı da Türk romantik komedilerinde açığa çıkmaktadır (Penney, 2010:62). Cinselliğin Screwball komedisinde açıkça gösterilmiyor oluşu Yeşilçam romantik komedilerinde de görünmekte ve kadın erkek arasındaki cinsel bağ yalnızca birer imadan ibaret kalmaktadır. Bu ima kimi zaman el ele tutuşma kimi zaman öpüşme ile gösteriliyorken evlilik, cinselliğin özgürlüğü için açılan bir kapı gibidir. 1966 yılında çekilmiş olan “*Bar Kızı*” filminden de görüleceği üzere açıklığın bir ahlaksızlık olarak algılandığı ve kadınların her daim usturuplu olmaları gerektiğine yönelik iletiler mevcuttur.

Yeşilçam döneminde Screwball komedisi örnekleri bu biçimde kendini gösteriyorken 2000’li yıllara gelindiğinde de romantik komedi şemasında belirgin bir değişime rastlanmamaktadır. Örneğin yaşlı çiftlerin aşklarını komedi biçiminde konu edinen romantik komediler Türkiye’de neredeyse hiç yokken kariyer kadın komedisi teması da daha nadir görünmektedir. Kariyer kadın komedilerinde genç ve eğitimli kadınların hayatta tatmin olabilmeleri ancak evlilik yolu ile sağlanmakta aksi durumda ise kadınlar başarısız konumuna düşürülmektedir. Bununla ilgili olarak kadınlar Türk romantik komedilerinde çoğunlukla eğitimli fakat kariyerlerinden bağımsız bir biçimde resmedilmektedirler.

Türk romantik komedisi 2000’li yıllarda yaptığı üretimlerde kadın karakterlerin tıpkı Screwball komedisindeki gibi açık sözlü, özgürlükçü yapıları ile sergilenmektedir (Mizejewski,2007:2). Bu açısı ile de benzerlik göstermekle birlikte bu özelliklere sahip kadınların filmin sonunda genellikle erkekler tarafından ehlileştirildiği ve norma uygun hale getirildiği saptanmaktadır. Örneğin 2008 yılında çekilmiş olan “*Aşk Tutulması*” filmindeki

kadın karakter her ne kadar kariyer yapmak isteyen ve evlilik taraftarı olmayan bir kadın olsa da filmin sonunda geleneğe uygun hale gelmektedir.

Screwball komedinin ortaya çıktığı savaş dönemine bağlı olarak da çocuk yapmanın ve aile kurmanın kutsallığı üzerine iletiler çizilen filmler olduğu söylenebilmektedir. Türk romantik komedisi içinde bulunan “*Bebek Geliyorum Demez (2018)*” filmine bakıldığında hamile kalan bir kadının tüm kariyerinden vazgeçmesi ve kendini çocuğa adanması bu benzerlikler arasında gösterilebilir. Dolayısıyla Türk romantik komedilerinde cinselliğin açıkça gösterilmemesi, aileye ve çocuğa karşı biçilen kutsal görünüm, kadın-erkek diyalogunun çekişmeli ilerlemesi, çiftlerin genellikle gençlerden oluşması sebepleri ile Screwball komedinin genel tema olarak seçildiği saptanmıştır.

### **1.5.1. Türk Sinemasında Romantik Komedi-Yeşilçam Dönemi**

Türk sinemasında Yeşilçam dönemi 1950’li yıllardan itibaren başlamakla birlikte ismini İstanbul’un Taksim semtindeki bulunan ve çoğunlukla yapım şirketlerinin olduğu sokaktan almaktadır. Bu dönem sinemanın tiyatral yapısından yavaş yavaş uzaklaştığı, özgün filmlerin çekilmeye başladığı zaman dilimini oluşturmaktadır. Genel olarak bakıldığında tür hakimiyeti melodramda olmakla birlikte seyircinin de sinemaya en çok ilgi gösterdiği yıllar olarak bilinmektedir. Sinemanın seyircinin talebine göre şekillenmesi, yıldız oyuncu sistemi gibi yollar ile fazla sayıda film çekilmiş ve sinema üretim alanı olmaktan çıkıp ticari bir noktaya taşınmaya başlamıştır (Öztürk, 2019:223).

Yeşilçam sinemasının üretimi ya aile filmi ya da kadınlara hitap edecek filmler üzerine şekillenmiştir. Böylelikle film türleri oluşmuş ve seyircinin beğendiği oyuncular filmlerde oynatılmıştır. Yıldız sisteminin oluşmuş olması sonucunda yıldız oyuncuların kazancı artırmış ve dolayısıyla film yapımcıları oyunculara verdikleri ücreti karşılamak amacıyla filmi estetize eden araçlardan kesinti yapmışlardır. Bu da Yeşilçam filmlerinde kimi zaman gerçeklikten uzak, eklettik görüntülere yol açmıştır. Sinemada yaşanan ekonomik zorlukların sebebi incelenirken elbette ki 1970’li yıllarda yaşanan enflasyon da göz ardı edilmemelidir. Yanı sıra ülkenin tek partili dönemden çok partili döneme geçişinin yarattığı düzen değişikliği de sinemanın ekonomik koşullarını oluşturan etmenler arasında yer almaktaydı (Koncavar, 2000:73).

Bu dönem melodramın yanı sıra komedi türünde de seyirci tarafından sevilen filmler çekilmiş ve bu tezin de konusu olan romantik-komedi türünün ilk örnekleri verilmiştir. Melodramlarda kullanılan aşıkların kavuşamaması, platonik aşk, kadın ve erkeğin birbirine duyduğu ihtiyaç, aile kurumunun değeri gibi konular romantik-komedi türü filmlerde rastlanmaktadır. Bu dönemde çekilen komedi filmlerinde dahi görünen melodram havası, melodram türünün aynı zamanda her tür içinde kendini gösterebilen bir yapısının olduğunu da göstermektedir. Örneğin 1960 yılında çekilmiş olan “*Şoför Nebahat (1960)*” filminde babasının ölümünün üzerine taksi şoförlüğü yapan kızının hikayesini anlatmaktadır (Girgin ve Tohumcu, 2013:99). Nebahat’ın bu meslekte edineceği deneyimler ise komedi unsurlarını oluşturmaktadır.

Nebahat’ın geçimini sağlamak üzere başına geçtiği taksi şoförlüğüne nişanlısının karşı çıkması sonucu Nebahat kendi başına işe girişmekte ve ilk kadın-erkek çatışması bu sahnelerde görünmektedir. Aynı zamanda şoförlüğün kadın işi olmadığını dile getiren karakterler ile de romantik komedilerde görünen kadınların erkeklerle kıyaslanması durumuna rastlanmaktadır. Taksicilik yaparken karşılaştığı yolcuların Nebahat’ı rahatsız etmeleri ve onu bir taksi şoförü olarak değil de cinsel kimliği üzerinden değerlendirip taciz edici bir biçimde yaklaşımları da Nebahat’ın mücadele ettiği konulardan biri olarak gösterilmektedir.

Yeşilçam sinemasında romantik komedi türünün ikonografik anlamda izlerine rastlanmakla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinin de dikkat çekici olduğu göze çarpmaktadır. Filmlerdeki toplumsal cinsiyet rollerine bakılacak olursa belirli noktalarla bir ideolojik düşünceyi yansıttıkları göze çarpmaktadır. Şoför Nebahat filminde babası öldükten sonra şoförlük yaparak geçinmek istemesine nişanlısı tepki göstermekte ve onu tehdit etmektedir. Nebahat’ın nişanlısının isteklerine göre yaşadığı takdirde onunla nişanlılığının devam edebileceği yönünde bir ısrar görünmektedir. Her ne kadar Nebahat bunu kabul etmese ve kendi bildiğini okusa da bu durum Türk kültürüne uzak bir noktada durmamaktadır.

Nebahat’ın bu tavrıyla nişanlısından ayrılması bireysel kararı olsa da taksicilik yaparken müşterilerin tacizine uğraması da onun bir kadın olarak şoförlük yapmasının

önünde engel olarak durmaktadır. Nebahat ise bu engeli aşmak amacıyla erkek kıyafetleri giymekte ve davranışlarını erkeksi bir tutumla sergilemektedir. Geniş bir şapka ile yüzünü kapatmakta, bedenine bol gelen bir deri ceket giymekte ve diğer erkek taksicilerin jargonuna hâkim olmaya çalışmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde ancak bu şekilde giyinir ve davranırsa kötü niyetli kişilerden korunabileceğinin iletisi verilmektedir.

Türk sinemasındaki kadın imgelerine bakıldığında oldukça radikal çizgilerle kadın tiplerinin birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Eğer kadın iyiye anaç özellikler de göstermekte, kötü biriyse muhakkak erkeği baştan çıkaran bir tavırda olmaktadır. Evlilik öncesindeyken kadınların erkekler ile cinsel münasebetleri hoş görülmemekte ve ancak kendilerini erkeklerden koruyabildikleri takdirde “namuslu” sıfatına layık görülmekteydiler. Aynı zamanda evlendikleri vakit de hiç zaman kaybetmeden annelik görevini üstlenmek zorunda ve bu kalıplar çerçevesinde yaşamlarına devam etmelidirler. Bunun dışında kalanlar ise Şoför Nebahat gibi erkek kılığına giren karakterler olarak görülmektedir. Başlangıçta herkes tarafından bir kadının şoförlük yapmasının yadırganma durumu ancak Nebahat’ın erkeksi özellikleri ile ve kadın kimliğinden sıyrıldığı vakit son bulmaktadır. Buna benzer olarak ise kadınların ancak yaşlandıklarında ve cinsel kimlikleri yok olduğunda belirli konularda söz sahibi olabildikleri görülmektedir (Yücel,2011:45).

Bu vakte kadar melodram öğeleri ile ilerleyen film Kenan’ın Nebahat ile karşılaşması sonucu güldürü öğeleri kendini göstermeye başlamıştır. Tıpkı günümüzdeki romantik-komedilerin genel yapısında olduğu gibi tesadüf eseri karşılaşır bir tartışma yaşayan Nebahat ve Kenan’ın arasında bir aşk doğmaktadır. Genel olarak bakıldığında romantik-komedilerde sık rastlanan statü farklılıkları bu filmde de yer edinmektedir. Çiftin arasına giren farklı kişiler dolayısıyla birliktelikleri önünde engeller oluşmakta fakat karakterler bu zorlu durumu birlikte atlattıklarıdır. Aynı zamanda Kenan’ın Nebahat’ı kötü adamların elinden kurtarması, yaşam farklılıklarının altının çizilmesine rağmen Nebahat’ın peşinden gitmesi de romantik-komedilerde görünen masalsi formu anımsatmaktadır. Sonunda ise masalsi atmosfer devam etmekte ve iyilerin mutlu olduğu bir son ile evlilik sahnesi beraberinde film sonlanmaktadır. Yeşilçam dönemi -özellikle 1960’lardan sonraki yıllarda çekilen bu gibi filmlerde temelini melodramdan alsa da romantik-komedi etkilerinin yoğun olduğu film örnekleri ortaya çıkmaktadır.

Romantik-komedi türünün özelliklerini gösteren bir diğer film ise 1961 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilmiş olan “*Tatlı Bela*” filmidir (tr.wikipedia.org, 2022). Filmin girişinde bir ailenin bostanında çalışan Osman karakteri ile Naciye’nin atışması görünür. Naciye Osman’a dilediği gibi davranabilmekte ve ona “korkuluk” ismi ile seslenmektedir. İlişkileri çoğunlukla bir çatışma içinde geçse de Naciye’nin Osman’a olan ilgisi ona sataşmaları içinde kendini belli etmektedir. Romantik-komedilerde görünen sınıf çatışması temelinde ilerleyen bu film Osman’ın ev sahibinin teklifi üzerine zengin hayatına geçiş yapmasıyla şekillenmektedir.

Komedi unsuru olarak bakıldığında Osman’ın cemiyete girişiyle kadınlarla olan ilişkilerini kıskanan ve bunları engelleyen Naciye karakteri ile karşılaşmaktadır. Bir sahnesinde Naciye gizlice yatağın altına saklanmakta ve Osman’ı bu sırada bir kadınla yakalamakta ve yakınlaşmalarını engellemek amacıyla Osman’ın bacağını çekmektedir. Sonrasında ise tesadüfen orada olduğunu belirtmekte ve kıskançlığını saklamak için yalan söylemektedir. Naciye çocuksu duyguları ile Osman’a ilgisini belli etmeye çalışsa da evin hanımı ile Osman arasında ilişki başlamıştır. Fakat Osman sonunda zengin evinde çalıştığı sırada arkasından dönen kötü emellerin farkına varmakta ve Naciye ile evlenmek istemektedir. Osman kötü kişilerden kurtulmak için onlarla kavga etmekte ve sonunda ise Naciye’ye kavuşmaktadır. Böylelikle bu filmde de başlarına gelen kötü olaylarla birlikte bir araya gelemeyen Naciye ve Osman hem Osman’ın kahramanlıkları hem de birbirlerine duydukları aşk sayesinde evlenmişlerdir.

Romantik komedi etkilerinin gün yüzüne çıktığı bir diğer film ise “*Küçük Hanımefendi (1961)*” filmidir. Küçük Hanımefendi filminden sonra 1962 yılında Küçük Hanımın Şoförü filmi ile seri haline gelmiştir (Biryıldız,1993:16). Küçük Hanımefendi, Nejat Saydam tarafından 1961 yılında çekilmiştir. Aynı zamanda serinin diğer filmlerinde de rastlanan Belgin Doruk, Sadri Alışık, Ayhan Işık gibi isimler başrolde yer almıştır. Bu yıllarda çekilen filmlerde “*erkeksi kadın*” ve “*hanımefendi kadın*” olarak tanımlanan dikkat çekici tipler üretilmiştir. Erkeksi kadın tipinde bastırılmış bir ataerkillik görülmekteyken hanımefendi kadın tipinde Neriman karakterinde de görüldüğü gibi kadınlar için yapay bir dünya yaratılmıştır (Biryıldız, 1993:17).



Neriman yaşadığı değişimle birlikte oynadığı oyunların yanı sıra Ömer ve Bülent'e karşı aynı anda ilgi göstermekte böylelikle ikisi de gülünç duruma düşmektedir. Telefon numarasını verdiği erkek karakterler sırayla Neriman ile konuşmakta ve onunla birlikte olabilmek için çaba göstermektedir. Yalnızca telefon görüşmesi ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda Ömer ve Bülent'e aynı gün, saat ve yerde randevu vermekte üzerine başka bir erkekle aynı mekâna gitmektedir. İki adamı da kandırıyor olmasının dışındaki gülünç yan ise Ömer'in Neriman'ın değişiminden dolayı tanımıyor oluşu ve sonrasında düştüğü durum olarak görünmektedir. Ömer çirkinliği dolayısıyla beğenmediği ve zorunlu olarak evlendiği Neriman'ı tanımamakta ve ona âşık olmaktadır. Sonunda ise her şey açığa çıkmakta Ömer yaptıklarından dolayı pişman olmakta ve film mutlu sonla bitmektedir.

Bu dönem çekilen romantik-komedi türündeki filmlerin hemen hepsi herkesi memnun edecek biçimde sona ermektedir. Böylelikle seyircinin film boyunca hem keyifli vakit geçirmesi sağlanmakta hem de sinemadan mutlu şekilde ayrılması hedeflenmektedir. Özellikle seyircinin taleplerine göre bu dönemde film çekildiği düşünülecek olursa bu serinin bu kurala uygun davrandığı ortaya çıkmaktadır. Aynı durum serinin diğer filmi olan *"Küçük Hanımın Şoförü"* filminde de görünmektedir. Yine Ayhan Işık ve Belgin Doruk'un başrolünde yer aldığı bu filmde savurgan bir hayat süren Ömer için bir düzen kurulmakta ve ekonomik durumu yerinde olmasına rağmen ondan şoförlük yapması istenmektedir. Ailesine verdiği sözü yerine getirebilmek adına işe girişen Ömer, bu süreçte Neriman isimli kadına âşık olmakta ve film bu ilişki üzerinden ilerlemektedir.

Ömer'in işe başlamasıyla birlikte komedi sahneleri yer almaya başlamakta ve Ömer'in deneyimsizliği dolayısıyla aralarındaki çatışma artmaktadır. Ömer bu vakte kadar rahat bir hayat sürdüğü için emir almakta zorluk çektiği görünmekte ve Neriman'ın da aynı sürede şoföre olan ilgisi artmaktadır. İkisi arasında hem sınıf farkı dolayısıyla artan çatışma hem de Ömer'in yalnızca ailesinin isteği üzerine giriştiği bu işte deneyimsizliği dolayısıyla güldürü yaratan durumlar çoğalmaktadır. Bu sahnelerde yalnızca Ömer ve Neriman karakterleri üzerinden değil Neriman'ın hizmetçilerinin arasında geçen diyaloglardan da romantik-komedi izlerine rastlanmaktadır. Kadın hizmetçinin aşk romanları okurken bundan etkilenmesi ve sonrasında evdeki yardımcı erkek ile flört ettiği sahneler görünmektedir. Dolayısıyla yalnızca başrolde bulunan karakterler üzerinden değil, filmin bütününde romantik-komedi atmosferi yaratıldığı söylenebilmektedir.

Bu filmde de benzer şekilde birbirini tanıyan ama tanımazdan gelen Ömer ve arkadaşı üzerinden komik sahneler yaratılmıştır. Aynı kadına ilgileri olduğu belli olan iki kişi kendilerini saklamak ve Küçük Hanım ile birlikte olabilmek adına uğraşmaktadırlar. Küçük Hanım ile arkadaşının randevulaştıkları sırada eski sevgilisinden kendini gizlemek için gerçekleştirdiği oyunlar ile komedi unsurlarının çoğaldığı görülmektedir. İlişkiler ağı üzerinden dönen komedi Ömer ve Neriman'ın yakınlaşmaları ile devam etmektedir. Sonunda ise tüm yalanların ortaya çıkması sonucunda aşıklar buluşmakta, ailelerinin önlerine koyduğu engeller ortadan kaldırılmakta ve film iki aşğın birlikteliği ile son bulmaktadır.

1963 yılında siyah beyaz olarak çekilmiş olan ve Nevzat Pesen tarafından yönetilen “*Genç Kızlar*” filminde Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit ile Ediz Hun başrolde görülmektedir (sinematurk.com). Filmin temelini oyunculuk eğitimi gören kızların bulunduğu okula bir diksiyon öğretmeninin gelmesi ve aralarında oluşan ilişki oluşturmaktadır. Bu defa zengin-fakir ayrımı yerine statü farkı yoluyla bir alt-üst kategorisi gösterilmektedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde öğrenci ve öğretmen arasında gelişecek olan iletişim Behlül karakterinin evine gitmesi ve öğretmenin ona eşlik etmesiyle oluşmakta ve romantik bir mana kazanmaktadır. Oya'nın da öğretmene aşık olması dramatik bir ölçüde ilerlese de sınıftaki diğer kızların ilgisini öğretmene belli etmemeye çalışması güldürüyü yaratmaktadır. Filmin sonu ise evlilik ile bitmese de İskender, kızı ve Oya'nın el ele yürümesi ile sonlanmakta ve seyirciye birlikteliklerinin ipucu verilmektedir.

1966 yapımı “*Kolejli Kızın Aşkı*” filminde ise tıpkı Küçükhanımın Şoförü filmindeki gibi şoför ve zengin ailenin kızı arasında geçen bir içeriğe sahiptir (tsa.org). Filmin açılışı nezarethaneye düşen şoför ile açılmakta ve sonrasında bunun sebebinin Filiz'in oynadığı bir oyun olduğu ortaya çıkmaktadır. Henüz ilk sahnede kızın, şoföre oynadığı oyundan itibaren romantik-komedi havası verilmektedir. Sonraki sahnelerde Filiz'in şımarıkça davranışlarının devam ettiği görünmekte ve şoförünün ilgisini çekmek için arabayı bataklığa sürmekte, başını derde sokmakta sonrasında ise ona karşı ilgisini dile getirmektedir. Şoförü ise aralarındaki yaşam standardının farklılıklarından dolayı bu ilişkinin olmayacağını açıklamaktadır. Bu sahnede kadın ve erkek arasında duvar örülmekte ve bir araya gelebilmeleri adına bir mücadelenin başlayacağı görünmektedir. Filiz'in hem henüz öğrencilik hayatına devam etmesi hem de ailesinin vereceği tepki gibi konular bu ilişkinin

ilerlemesinin önünde durmaktadır. Filmin başlangıç noktası romantik komedi etkilerini gösterse de sonraki bölümleri melodram ağırlıklı ilerlediği görünmektedir. Fakat yine çiftin aşkı uğruna çeşitli savaşımlardan geçtiği ve sonunda kavuştukları vurgulanmaktadır.

1966 yılında Türker İnanoğlu tarafından siyah beyaz çekilmiş olan ve romantik-komedi izlerini taşıyan film örneklerinden biri de Bar Kızı filmidir (sinematurk.com). Filmin henüz ilk sahnesinde uçak yolculuğunda tanışmış olan karakterlerin diyalogu duyulmaktadır. Engin karakterinin o yolculukta tanıştığı Deniz'e iltifat etmesi ve onunla görüşmek istemesiyle aralarında bir romantik ilişki başlamıştır. Bu filmdeki çatışma ise Deniz'in bir barda çalışmasına rağmen Engin'e daha ilk cümlesinde ailesinin mutaassıp bir yapıda olduğunu ve onu abisinin beklediği yalanını söylemesiyle başlamaktadır. Bu filmde aynı zamanda Şoför Nebahat'ta olduğu gibi kadınların yapabilecekleri meslekler için bir sınır oluşturulmakta ve bunun dışına çıkıldığında ise "ahlaksız" olarak tanımlanmaktadır. Bu filmde komedi yönü hafif olarak görülse de kadına ve erkeğe çizilen roller bakımından önem taşımaktadır. Engin, başlangıçta Deniz'in yaptığı işi kabul edemese ve onu reddetse de sonunda gerçekler ortaya çıkarılmakta ve film mutlu son ile sonlanmaktadır.

İkel zamanlardan itibaren kadın ve erkeğin yaptığı işler üzerine belirli ayrımlar görünmekte ve bu düzen yerleşik hayatla birlikte farklı görünüme sahip olarak devam etmektedir. Tarihsel olarak bakıldığında kadınlar genellikle ev içi görevlerde kendilerini gösterebilmiş ve para kazanma, dışarıdaki hayat ile iletişimde olma gibi ihtiyaçları erkeğin yapması gerekliliği duyulmuştur. Dolayısıyla kadınların sanayi devrimiyle birlikte iş yaşamına atıldıktan sonra dahi yalnızca belirli meslekleri seçebildikleri göze çarpmaktadır. Kültürden kültüre meslek ayrımları farklılık gözetse de yapılan bir araştırmada Türkiye'deki kadın ve erkeklerin meslek seçimindeki farklılık göze çarpmaktadır. TÜİK'in yaptığı bir istatistiğe göre erkek polislerin kadınlardan 16 kat fazla olurken okul öncesi öğretmeni sayısında ise kadınların 18 kat fazla sayıda oldukları görünmektedir. Buna istinaden yalnızca eğitim sektörüne bakıldığında kadınlara ilkökul ve anaokulu gibi kurumlarda daha fazla sayıda rastlanırken okullardaki yönetim kolunda genellikle erkekler bulunmaktadır (Gökcan, Kavas, 2018:49-50).

Araştırmadan yola çıkılarak iş yaşamında kadın ve erkeklerin birbirinden ayrıldığı ve bu durumun konuşulmadan ortak karara varılan bir tür yasa görevi gördüğü ortaya

çıkılmaktadır. Toplumsal yaşamın neredeyse birebir kurallarını işleyen tür filmlerinde yazılan hikayelerde de kadın ve erkeklere yönelik belirli çizilmiş kalıplar bulunmaktadır. Tür filmlerinin bu kadar takip edilmesi aynı zamanda bu iletilerin daha fazla seyirci ile buluşmasına yol açmaktadır. Sinemada ticari kaygıların artması tür filmlerinin oluşmasını sağlarken aynı zamanda melodram, korku, komedi gibi türlerle farklı perspektiflerden seyirciye belirli bir düzen anlayışı sunmaktadır. Romantik komediler de bu iletileri taşıyan türler olmakla birlikte, bulunduğu kültüre göre şekillenen bir yapıya sahip olduğu görünmektedir. Bu noktada kadınların para kazandıkları meslekler, cinsel kimlikleri, aile bireyleri ile ilişkileri, evliliğe bakış açıları gibi konularda ataerkil bir yapı sergilendiği göze çarpmaktadır.

Mesleklerde ahlak üzerine kadına çizilen sınırlardan söz edilirken 1969 yılında çekilmiş olan “Cilveli Kız” filminin bu konuda bir örnek temsil ettiği görünmektedir (tsa.org). İş adamı Hayrullah beyin oğlu Aydın, Okşan isimli kişiye aşiktir ve onunla evlenmek istemektedir. Hayrullah bey ise barda çalıştığı için Okşan’la değil de karşılığında para teklif ettiği Kiraz ile evlenmesini istemektedir. Film, sokak satıcısı olduğu görünen ve belediye memurlarından kaçan Kiraz’ın kaçtığı sahne ile açılmaktadır. Filmin başında hareketli bir müzik tercih edildiği görünmekte ve sonrasında kendini belediye memuru olarak tanıtan kişilerin esnaftan bedava yiyecek talep ettiği sahneler gösterilmektedir. Bu sahneler güldürü unsuru olarak sunulmakta ve böylelikle filmin komedi unsurları ile başladığı söylenebilmektedir.

Yeşilçam sinemasında iyi ve kötü arasında çizilen sınır kadın karakterlerde belirgin şekilde kendini göstermektedir. Aydın karakterinin âşık olduğu Okşan, yaptığı meslek dolayısıyla Aydın’ın babası tarafından reddedilmektedir. Kötü kadın tipine sahip olan kadınlar, eğlence mekanlarında takılır, içki ve sigara kullanır, dans etmekten hoşlanırlar. Bu kadınlar yüksek sesli kahkahalarıyla tanınmakla birlikte cinsellik konusunda da bir çekince hissetmemekte olarak gösterilmektedir. Örneğin iyi kız ile sevgilisi arasındaki yakınlaşmalar el ele tutuşmaktan öte gitmezken kötü kadın imajında gösterilen kadınların yatakta erkek ile birlikte olduğu sahneler ima edilmektedir. Seyircinin kimle özdeşim kuracağı ise bu tip ayrımcılık yapılan sahneler aracılığıyla ilerlemektedir. Bu bakımdan bu tip kötü imajlı kadınların toplum kurallarına uygun görünmedikleri için evlenmek hedefinin gerçekleşemediği göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bu tipteki kadın karakterlerin de bir

kısının evlenmek gibi bir hayalleri zaten bulunmamaktadır (Kaymal,2020:290).

Buna karşıt olarak ise Kiraz gibi kadın karakterler ise çevreleri tarafından sevilen, saf, sevdikleri için her şeyi yapabilecek kuvvette olan özellikler yüklenmektedir. Kadın karakterlerde iyi olanlar da kendi içlerinde ayırım yaşamaktadırlar. Örneğin Kiraz gibi kırsal kesime ait olduğu belli olan iyi tipler bulunabiliyorken bir de zengin ama şımarık iyi kızlara rastlanmaktadır. Fakat her zengin kız şımarık niteliklere sahip olmamakla birlikte kendini geliştirmiş, kültürlü ve mütevazı kadınlar da iyi kadın imajı içinde bulunmaktadır. Buradaki dikkat çekici unsur ise kadın hangi karakterde olursa hangi statüye ve yaşam seviyesine sahip olursa olsun tek hayali evlenmek olarak gösterilmektedir (Kaymal,2020:291). Özellikle romantik-komedilerde romantize edilen aşk ilişkisi uğruna evini terk eden, ailesinden vazgeçen, gizlice evlenen, mesleğini bırakan birçok kadın karakter bulunmaktadır. Bu coşkulu evlilik isteğinde olan kadınların bireysel olarak kendilerini geliştirme uğruna hiçbir adım atmadığı ve sanki evlilik hayatlarının nihai amacıymış gibi davrandıkları görülmektedir.

Kiraz karakterine bakılacak olursa Aydın'a oyun oynama teklifini kabul etmesinin sebebi ise babasının sağlığını düzeltmek istemesi olarak görülmektedir. Bu ayrıntı ile Kiraz'ın böylesi bir oyuna yalnızca babasına iyilik yapması amacıyla girdiği ve masumane tarafı gösterilmektedir. Aydın ve Kiraz arasındaki güldürü öğeleri Kiraz'ın başlangıçta oyun gereği Aydın'ı etkilemeye çalışması ve başarısızlıkla sonuçlanması üzerine kurulmuştur. Aynı zamanda Okşan'ı Aydın'dan uzaklaştırmak için giriştikleri oyunlarda da gülünç durumlar oluşturulmaktadır. Okşan ve Kiraz'ın Aydın için kavga etmeleri de komik bir durum olarak gösterilerek Kiraz'ın arkadaşları da ellerindeki enstrümanlarıyla kavgaya eşlik etmektedirler.

Filmin çatışması Okşan'ın aradan çekilmesiyle hafiflemekte fakat Kiraz'a evlenme teklifi edildikten sonra yeni bir sorun ile karşılaşmaktadır. Bu defa söylediği yalanın ortaya çıkmasını istemeyen Kiraz aynı zamanda Aydın'ın babasından da olumlu bir karşılık alamamaktadır. Bu durumda romantik-komedilerde sıklıkla rastlanan kavuşamama durumu doğmaktadır. Filmin sonuna doğru hasta olan baba iyileşmekte, Kiraz'ın gerçek kimliği ortaya çıkmakta, Aydın ise Kiraz'ı her haliyle kabul etmektedir. Kiraz mahallelinin dedikodusu üzerine babasına durumları açıklayamamakta ve tam bulunduğu yeri terk

edecekken her şey düzelmektedir. Sevgililer birbirine kavuşmakta ve seyirci bu filmde de salonu içi rahat ve memnun bir biçimde terk etmektedir.

Romantik-komedi türündeki filmlere bakıldığında Türker İnanoğlu'nun bu anlamda fazla sayıda film ürettiği göze çarpmaktadır. 1960 yılında kurduğu “*Erler Film*” yapım şirketi ile genç yaşlardan itibaren film çekmeye başlayan Türker İnanoğlu sözü edilen yıllarda romantik ilişkiler üzerinde durmuş ve Kartal Tibet, Filiz Akın, Ediz Hun gibi oyuncular başta olmak üzere birçok yıldız oyuncu ile birlikte çalışmıştır. Yukarıda verilen örneklerin dışında romantik-komedi izleri taşıyan filmler arasında “*İstanbul Tatili (1968)*, *Cambazhane Gülü (1971)*, *Yaz Bekarı (1974)*” gibi yapımlar bulunmaktadır. (www.erlerfilm.com, 2022) Tıpkı Türker İnanoğlu gibi kendine ait bir yapım şirketi olan “*Arzu Film*” i kuran Ertem Eğilmez de özellikle 1970’li yıllardan sonra romantik komedi türünün niteliklerini belirgin şekilde gösteren filmler üretmiştir. Bu filmler arasında 1972 yapımı ve oyuncuların arasında Tarık Akan ve Hülya Koçyiğit’in de bulunduğu “*Sev Kardeşim (1972)*” filmi yer almaktadır (Halis,2017:50).

Sev Kardeşim filminin konusuna bakıldığında seyircinin uzun zamandır hakim olduğu klişe bir konu olan patron ve işçi arasındaki aşk anlatılmaktadır. Bu dönem üretilen filmlerin çoğunluğunda fakir olan kişilerin aşk bağlantısı ile zengin kişilere ve zengin hayata erişilebileceğinin iletisinin verildiği görünmektedir. Özellikle köyden kente göç durumunun yoğun şekilde yaşandığı bu dönemde izleyiciye her şeyin mümkün olabileceği anlatılmaktadır. Günümüze bakıldığında ise bu durumun değişmediği ve hatta televizyon dizileri ile birlikte zengin yaşamın özendirici etkisinin çoğaldığı göze çarpmaktadır. Televizyondaki hemen her dizide şehir görünümünün içinde rezidanslar, lüks otomobiller, yatlar, yalılar bulunduğu yadsınamaz bir durumdur (Aksoy ve Çabuk,2019:551). Fakat bu görünüm elbette ki suni bir resimden öteye gidememekte, yaşamın gerçek zorlukları ile bir bağlantısı bulunmamakta ve seyirciyi yine de etkilemekten geri durmamaktadır.

Filmin ilk sahnesi patronun oğlunun fabrikadaki kadınlar arasından geçmesi ve kadınların oğlanın ilgisini çekmek için süslenmeleri gösterilmektedir. Arkadaşlarının ceketine Ferit’in ağzından yazdıkları bir mektup koyması ile Alev, rüyalara dalmakta ve Ferit’in kendisine âşık olduğunu düşünmektedir. Fakat buluşma yerine Ferit yerine arkadaşları geldiğinde Alev gerçeği öğrenmektedir. Böylelikle romantik-komedinin içinde

bulunan oyun oynama, platonik aşk gibi durumlar bu sahne ile ilk kez gösterilmektedir. Başlangıçta Alev'in düştüğü bu hal dramatik olarak ele alınsa da filmin diğer karakterleri komediyi oluşturmaktadır. Kekeme olan Ali'nin de bir kıza âşık olması ve onunla alakalı hayaller kurması, çocukluk yaşını geçmesine rağmen sünnet olması, anneleri Mesude'nin her şeyi yanlış anlaması ve buradan doğan kelime şakaları ile filmin güldürü havasının yükseldiği göze çarpmaktadır.

Alev'e oynanan oyun dramatik olarak ele alınsa da bu defa Alev'in Ferit'i kendine aşık etme iddiası üzerine bir oyun kurulmaktadır. Farklı kılıklara bürünerek kendine aşık etme ve sonrasında gerçeği açıklayarak mutlu bir sona ulaşma romantik-komedilerin genel uyuşmaları arasında bulunmaktadır. Çiftlerin birbirine âşık olmasından sonra söylenen yalanların hiçbir önemi kalmamakta ve aşkları bulunduğu yerden devam etmektedir. Bu filmde de Alev'in fabrikada işçi olması aşklarına bir engel olacağı düşünülmüş olmalı ki ancak kimliğini gizleyerek Ferit'e ulaşacağını düşünmektedir. Ferit'le aynı otobüse binen Alev ona kendini göstermek için ayakkabısına basmakta, ceketiyle oynamakta, onu iteklemektedir. Romantik komedilerde görünen tesadüfi tanışma bu defa Alev'in bilinçli şekilde gerçekleştirdiği bir rastlantı olayı ile gerçekleşmiş ve kendini başka bir kimlik ile Ferit'e tanıtmayı başarmıştır.

Ferit elbette ki Alev ile olayların farkında olmadan geçirdiği süre boyunca ona aşık olmaktadır. Bu dönem üretilen romantik-komedi filmlerine bakıldığında karakterlerin aşka her daim hazır olduğu ve aşkı için her şeye katlanabileceği izlenimi verilmektedir. Bu da aşk kavramını yüceleştirmekte ve hayatta her değerın üstünde olduğu iletisini vermektedir. Aşk, hali yüzyıllar boyunca farklı biçimlerde yorumlansa da biyolojik olarak bakıldığında insanın yok olacağı bu dünyada soyunu devam ettirmek ve bir iz bırakmak istemesi ile ilişkilendirilmektedir (Korkmaz,2008:28). Dolayısıyla filmlerde, masalarda anlatılan aşk hikayeleri bu bilinçdışı isteğin romantize edilmiş bir illüzyonundan başkası değildir. Fakat yine de seyirci bu bilgiyi bilse de bilmese de izlediği aşk hikayelerinde bir kavuşma beklemekte belki de özdeşim kurduğu karakter ile kendi izlerini dünyaya bırakmanın yollarını aramaktadır.

Türk sinemasında kadınlara biçilen roller olduğu gibi erkeklere de iyi, kötü çatışması altında birtakım kalıplar yaratıldığı görülmektedir. Ferit'in Alev ile vakit geçirdikten sonra

sorgusuzca onu kabul etmesi ve vakit kaybetmeden âşık olması ona biçilen erkek modelini yansıtmaktadır. Örneğin Türk sinemasındaki erkek rollerine bakıldığında “Cüneyt Arkın, Yılmaz Güney, Orhan Günşiray, Kadir İnanır, Ayhan Işık” gibi karakterler Türk erkeği kalıbına uymakta ve genellikle “sert erkek” halleri ile filmlerde görünmektedirler. Bunun dışında “İzzet Günay, Göksel Arsoy, Ediz Hun” gibi karakterler ise “romantik delikanlı” kalıbı içindedirler (Karadaş, 2020:7). Tarık Akan’ın canlandığı Ferit karakteri de bu kalıbın içinde bulunmakla birlikte filmin sonraki sahnelerinde Alev’in yanında durarak korumacı, aileye değer veren, duygusal bir yapıda olduğu da gösterilmektedir.

Alev, kendi kimliğini saklayarak vakit geçirdiği fabrikada Ferit ile karşılaştığı sıralarda zor duruma düşmekte ve çeşitli yalanlar ile bulunduğu mekanı terk etmektedir. Alev’in bu süreçte düştüğü durumlar komedi unsuru olarak sunulmaktadır. Komediye oluşturan bir diğer sahne ise Alev’in ailesi ile iş konuşmak amacı ile gelen Ferit’in yanlış anlaşılıp kız istemeye geldiğinin sanılmasıdır. Filmin sonu ise paranın öneminin olmadığı vurgulanmakta ve Ferit’in babasının ikna olması sonucu gençler birbirlerine kavuşmakta ve film mutlu bir son ile bitmektedir.

Romantik komedilerin hemen hepsinde bulunan “mutlu son” Amerikan sinemasında sıklıkla görünen her şeyin mümkün olabileceği düşüncesinden ileri gelmektedir. Amerikan sinemasının bu özelliği masallarda görünen Külkedisi gibi karakterlerin yoksul ve kimsesiz bir ailede yetişse dahi sonunda bir prensin onu kurtarması sonucu istediği hayata kavuşması olasılığı ile benzerlik göstermektedir (Yılmaz, 2011:27). Yalnızca bir masal olan bu olayda dahi istemediği bir hayat süren kadınların ancak bir erkekle yaşanacak aşk dolayısıyla rahat bir hayata kavuşacağı mesajı görünmektedir. Romantik komedi filmlerine bakıldığında kurtarıcı aşk figürü özellikle 1960’lı yıllardan sonra yapılan filmlerde rastlanmakta ve bilhassa zengin-fakir ayrımının altı çizilmektedir. Fakat yaşamsal bu farklılık dramatik bir hava ile gösterilmemekte yalnızca şekilsel ve üstesinden gelinebilir bir çatışma olarak yansıtılmaktadır. Böylelikle sinemaya gelen seyirci filmdeki karakterlerle kolaylıkla özdeşim kurabilmekte ve ortadaki sorunların çözümüne inanmaktadır.

Seyircinin kurduğu özdeşim esasında hem filmlerin daha fazla izlenmesine olanak sağlamak hem de zengin yaşamın olanakları özendirilmekte ve esas düzenin bu olduğu iletisi verilmektedir (Yılmaz,2011:29). O dönemdeki Türk sineması romantik komedilerde



genellikle ekonomik düzeyi yerinde olmayan karakterler zengin biri tarafından kurtarılmayı bekleyen kişiler olarak yansıtılmaktadır. Bu durum Hollywood filmlerinde görünen hayatın değişebilir olduğu ve statü atlamanın kolaylığı üzerine kurulan hikayelerle benzerlik göstermektedir. Bunun asıl amacı seyirciye hem yaşamın sıkıntısından uzaklaşabilmesi adına alan açmak hem de mevcut düzenin devamlılığını sağlamak adına gerçek dışı umutlar sunmaktadır. Türk sinemasında romantik-komedi türünde verilen örnek filmlere bakılacak olursa şoförleri hanımları ile fabrika işçisi patronun oğlu ile öğrenci öğretmen ile aşk yaşayabiliyor ve film bu birleşme ile ancak mutlu sona ulaşabilmektedir.

Bu dönem dikkat çekici durumlardan biri de çocuk oyuncular furyasında yer alan ve Ayşecik karakterini canlandıran Zeynep Değirmencioglu'nun genç kız olduğu dönem oynadığı filmlerdeki karakterine yansıyan büyük değişimlerdir. Çocukluk yıllarında oynadığı "Ayşecik Ateş parçası (1962), Ayşecik Canımın İçi (1963)" filmlerinde kız çocuk için çizilen asi, güçlü, hedefine ulaşmada istikrarlı özelliklerinin aksine bir yetişkin olarak görüldüğü filmlerde edindiği rol bambaşkadır. Küçükken zorlu durumların üstesinden gelebilen, yaşına rağmen büyük işlere kalkışan, herkese kafa tutan ve kendi bildiğinden şaşmayan Ayşecik karakteri örneğin "İlk Aşk (1972)" filminde platonik bir aşka tutulmasının ardından tamamen değişmiştir. 1972 yılında Osman S. Feden tarafından çekilmiş olan İlk Aşk filminde romantik komedi etkilerinin olduğu görülmektedir. Öncelikle Ali'nin arabasının bisiklet süren Ayşe'ye çarpması ile gerçekleşen rastgele tanışma, hastane odasında iyileşmeye çalışan Ayşe'nin Ali'ye âşık olmasına sebep olmaktadır. Hastanede yattığı için ona çiçek yollayan Ali'nin bu davranışı üzerine çok sevinen Ayşe, Ali'den etkilenmektedir.

Tıpkı günümüz romantik filmlerinde gerçekleşen tanışmalar gibi karakterlerin dışında gelişen olaylar sonucu Ayşe platonik olarak Ali'ye aşkını sürdürmekte ve saf niyetlerle Ali'yi tanımaya çalışmaktadır. Fakat Ali'nin yaşamı oldukça serkeş, sürekli farklı kişilerle birlikte olan ve safiyane duygudan yoksun bir karakterde olduğu gösterilmektedir. Bu tezat yaşam aynı zamanda Ayşe'nin ve Ali'nin farklı ekonomik durumları ile de oluşturulmaktadır. Ayşe sosyoekonomik olarak daha düşük seviyeye sahip bir ailede yaşıyorken Ali, her şeyi para ile satın alabilecek kuvvettedir. Bu bakımdan bu aşk hikayesine iki karakter de farklı noktalardan bakmaktadır. Ayşe eve geldiğinde âşık olmanın etkisiyle cansız bir mankenle dans etmekte ve duygularının etkisiyle komik duruma düşürülmektedir.

Ayşe'nin çocuk yıldızlar furçasına karşı olarak kendini kolaylıkla kaptırabilen, karşılık almasa da kendini bu aşk masalının içinde mutlu zanneden bir konumda gösterilmesi bu karakterin toplumsal normları kabulünün ispatıdır.

Toplumsal cinsiyet rolleri özellikle kız çocukları üzerinde erken yaştan itibaren sınır çizmeye başlarken bu sınırlandırmalar Ayşe'nin yaşamında, yanında kız arkadaşı olmadan dışarı çıkamaması, hiç erkek arkadaşı olmamasından övünerek bahsetmesi, Ali ile iletişimini mektuplar ile sağlaması ve bunu gizlice yapması gibi durumlarda görülebilmektedir. Bu bakımdan Ayşe'nin kendini keşfetmek, potansiyelini gerçekleştirmek, eğitimine devam etmek yerine neredeyse hiçbir gerçek karşılık alamasa da Ali ile mutlu bir geleceğin hayalini kurması, cinsiyet rollerindeki normatif yapının Ayşe üzerindeki etkisine işaret etmektedir.

Bir diğer sorunlu yapı ise Ali'nin kadınlarla olan ilişkisinin annesinin ölümüne bağlanmasıdır. Bu özelliği ile de erkeklerin yaşamlarında sergiledikleri olumsuz davranışların sebebi yine bir kadın karakter üzerine atılmıştır. Romantik komedilerde özellikle kadınlar ile bağlanma sorunu yaşayan erkek karakterlerde genellikle görülen bu tutum, toplum içinde kadına, erkeği yetiştirme adına büyük bir sorumluluk yüklediğinin altını çizmektedir.

Ayşecik karakteri olarak tanınan Zeynep Değirmencioglu'nun gençlik yıllarında oynamış olduğu filmlerden biri de Atıf Yılmaz tarafından yönetilen "*Gelinlik Kızlar(1972)*" filmidir. Bu filmde annelerinin hapse girmesi sonucunda babalarıyla zorlu bir hayatın içine giren kız kardeşlerin hikayesi anlatılmaktadır. Gelinlik Kızlar filminin açılışı dramatik bir hikayeye başlasa da Ayşe ve Ali'nin romantik çatışmaları ve kızların babalarına olan oyunları dolayısıyla güldürü unsurları ile renklendirilmektedir. Örneğin ilk sahnelerde erkeklerin, kız kardeşlere olan ilgisi görünmekte fakat Ayşe kız kardeşlerinin erkekler ile görüşmelerine müsaade etmemektedir. Kızların diğer erkeklerle iletişime geçmesinde oluşan Ayşe engeli, aralarında komik çatışmalara sebep olmaktadır. Aynı zamanda Ali'nin Ayşe'yi görünce heyecanlanması ve elini ayağını birbirine karıştırması da komedi sahnelerini oluşturduğu görünmektedir. Ayşe ise buna karşılık Ali'ye ters davranmakta ve onu her seferinde kovmaktadır.

Gelinlik Kızlar filminde İlk Aşk filminin aksine Ayşe daha baskın bir karakterdedir.

Fakat buradaki problemlili nokta ise Ayşe'nin dişi özelliklerinin ortadan kaldırılmasıdır. Filmin ilk anından itibaren ablalarının erkekler ile flört etmesini yasaklayan Ayşe'nin kendisi de erkeklere karşı tepkilidir. Bu durum cinsiyet stereotipini yıkan bir tasvir gibi dursa da geleneksel kodlara bağılı olarak zayıf, bağımlı olarak yaratılan kadın karakterin güçlü olduğu söz konusu olan bu filmde erkeksi ve otoriter olarak resmedilmektedir. Bu da kadın karakterlerin kendi cinsiyet niteliklerini taşıyarak baskın olamayacağı ancak erkeksi davranışlar içindeyken güçlenebileceğı imajını yaratmaktadır.

Ayşe'nin film evreninde kendi cinsiyetini yok sayması, feminist eleştiriye göre kadın dayanışmasını olumsuz yönde etkileyen, aynı zamanda toplumsal cinsiyet konusundaki mücadeleyi zayıflatan bir davranış olarak sayılmaktadır. Ayşe karakteri kız kardeşlerine yaptığı baskı ile ataerkil düşünceyi taklit edip bir saygınlık uyandırmak ya da otorite sahibi olmak isteğıyle bu davranışı gerçekleştirse de aynı zamanda kendi cinsiyetine olan değeri yok saymaktadır. Bu durum Ali'ye olan duygularındaki bastırılmışlıkla, ablalarına yaptığı ikazlarında ve babasının başka bir kadınla evlenmemesi için kurduğu oyunlar yoluyla ortaya çıkmaktadır. Böylelikle Zeynep Değirmencioğlu'nun çocukluk yıllarında oynadığı karakterlerdeki güçlü yapının aksine genç kızlık dönemindeki karakterlerde toplumsal cinsiyet normlarının öğrenildiğı veya kadınlar için çizilmiş olan kırılğan ve zayıf rolünün ya da kendi cinsiyetini yok sayan erkeksi özellikleri kabullenmiş bir Ayşe karakteri yaratılmıştır.

1972 yılında Ertem Eğılmez tarafından çekilen ve romantik komedi izleri görünen film örneklerinden biri de "*Tatlı Dillim (1972)*" filmidir (sinematurk.com). Başrolünde Filiz Akın ve Tarık Akın'ın bulunduğu bu filmde köyde öğretmenlik yapan Emine'ye bir basketbolcu olan ve İstanbul'dan gelen Ferit'in aşkı işlenmektedir. Bu aşkın doğuşundan önce Ferit'in hareketli bir yaşama sahip olduğu ve kadınlarla oldukça yakın olduğu görünmektedir. Komedi unsuru olarak ise ilk olarak Zeki Alasya'nın canlandırdığı hoca rolü ile sağlanmaktadır. Ferit'in eğlenceden dönmemesi sonucu hocanın verdiği tepki ve köy yolunda karşılaştığı dilsiz tipi gibi kişilerle girdiğı diyaloglar güldürü sahneleri olarak yer almaktadır. Aynı zamanda hocanın köye vardığında karşısına çıkan kişiye "*efendim*" demesiyle köy halkının defalarca "*merhabayın*" ile karşılık vermesi ve en sonunda hocanın bunu düdüğü ile sonlandırması da komik unsurlar arasında görünmektedir.

Hoca ve basketbol ekibi köy halkıyla kaynaştığı sırada Ferit'in de arabasının at arabasına çarpması sonucu Emine ile karşılaştığı göze çarpmaktadır. Araba kazası gibi dramatik bir durum, Emine'nin zarar görmemesi ve birden samanların altından çıkması ile komedi etmenine dönüştürülmüştür. Daha sonra hocanın ve basketbol grubunun okulda konaklamak isteği üzerine Ferit ve Emine tekrar karşılaşmakta ve Ferit açıkça Emine'ye ilgisini belli etmektedir. Sonrasında Emine'nin ilgisini çekmek için onun evinin camına çıkmakta ve gece yarısı Emine'ye çiçek vermektedir. Ferit'in altından merdivenin kayması sonucu ile Ferit düşmekte ve güldürü oluşturulmaktadır. Zamanla ikisi arasında buluşmaları sonucu bir aşk doğmakta ve Ferit Emine'yi İstanbul'a götürmek için ikna etmeye çalışmaktadır.

Ferit ile Emine'nin evlenmeleri hiç vakit kaybetmeden gerçekleşmekte ve köyün geleneklerine göre evliliklerinin gerçekleştiği görünmektedir. Emine'ye kına gecesi yapılmakta, at üstünde eve getirilmekte, gelinin ağzına bal sürülmekte, damada eve girerken dayak atılmaktadır. Sonrasında ise Ferit İstanbul'a gitmekte ve Emine ona ulaşabilmek için kendisini ikizi olarak tanıtmakta ve başka bir kılıkla Ferit'in karşısına çıkmaktadır. Emine Ferit'i kıskandırmak için başkalarıyla flört etmekte ve amacını gerçekleştirmektedir. En sonunda ise Emine'nin yanına dönen Ferit, sözde ikizi olan Mine'ye değil gerçekte Emine'ye aşık olduğunu fark etmektedir. Sonunda ise Mine eşarbını başına bağlamakta ve Emine olduğunu açıklamaktadır. Her şeyin farkına varan Ferit ile birlikte el ele mutlu yaşamlarına geri dönmektedirler.

Arzu Film yapım şirketinde Ertem Eğilmez tarafından yönetilen ve 1974 yılında vizyona girmiş olan "*Oh Olsun (1974)*" filmine bakıldığında ekonomik düzeyleri farklı olan iki kişinin aşkı arasındaki engeller konu edinilmektedir (wikipedia.org, 2022). Bu filmde ilgi çekici kısım ise çiftin Ferit'in babasından onay alamaması sonucu hızlıca bir nikah organize edip evlenmeleri olarak görünmektedir. Esasında tanışmalarının üstünden henüz kısa bir vakit geçtiği gösterilse de ancak gizlice kıydıkları nikahtan sonra ikisinin cinsel olarak yaklaşabildikleri göze çarpmaktadır. Bu durumda ikisinin de birlikteliklerini yaşayabilmeleri açısından nikahın önemli bir rol oynadığı görünmektedir. Filmde gösterilen evlilikten önce cinsel yaşamın olamaması durumu Türk kültüründe büyük bir çoğunluk tarafından kabul görünen bir tutumdur.

Araştırmalara göre evlilik öncesi cinsel yaşama sıcak bakılmadığı ve yalnızca büyükşehirlerde ve kampüslerde evlilik öncesi cinsel yaşam kurulabildiğine rastlanmaktadır. Cinsel yaşam özgürlüğü konusunda erkekler için büyük bir engel bulunmadığı ve hatta erkeklerin bu konuda motive edildiği göze çarpmaktadır. Kadınlarda ise cinsel yaşam evlilik sürecine dek yalnızca birer tabu olarak anlatılmakta ve cinselliğin yaşanmaması ahlaklı olmak ile bir tutulmaktadır. 1999 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmaya göre evlilik öncesi cinsel deneyim yaşayan kadınların oranı %45,23 iken erkeklerde bu oran %86,66 oranında görünmektedir. Elbette ki aradaki zaman farkına göre günümüzde bu oranda değişiklik olabilmekle birlikte yine de kadınların bu konuda baskı altında olmaları tamamen ortadan kalkmış olduğu söylenememektedir. (Sakallı, Karakurt ve Uğurlu, 2012:18).

Sinema büyük kitlelere erişebilme özelliği ile aynı zamanda bir düşünceyi kısa bir zaman diliminde seyirciye aktarma ve kanıksatma yeteneğini de sergilemektedir. Özellikle tür filmlerine bakıldığında mevcut ideolojik düzenin devamlılığını sağlamak amacıyla belirli iletiler verildiği göze çarpmaktadır. Komedi filmleri seyircinin kendini en rahat hissettiği ve gevşediği tür olarak ele alınırsa bu filmlerdeki mesajlar kolaylıkla seyirciye ulaşabilmektedir. Oh Olsun filmindeki Ferit ve Alev'in birlikte eve gittikleri sahnede Alev evdeki eşyaların güzelliği ve rahatlığından bahsetmektedir. Alev'in zengin bir yaşamdan gelmiyor oluşu Ferit'in evine gider gitmez eşyalar hakkında yaptığı yorumlar ile iyice belirgin hale gelmektedir. "*Kral koltuğu gibi, pek de rahatmış*" gibi ifadeler ile bu durumun altı çizilmektedir.

Tüketime olan ilginin filmlerde gösteriliyor olması 1970'li yıllarda Türkiye ekonomisinin bulunduğu durum ile de ilgili görünmektedir. Bu yıllarda açılan alışveriş merkezleri, insanların vitrin gezme alışkanlığını ortaya çıkarmıştır. Özellikle büyük kentlerde eğlence anlayışının değişmesi tüketim kültürünü destekleyen bir etmen haline gelmiştir. Bu dönemde batıda oldukça moda haline gelen " radyo, buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrikli süpürge, televizyon, otomobil, modern büro, mutfak ve ev eşyaları" gibi eşyalar üzerine özendirici reklamlar yapılmaktaydı (Velioğlu, 2010:207-208). Bu bakımdan yukarıda verilen romantik-komedi türündeki film örneklerinde de görüldüğü gibi zenginlik yeni üretilen eşyalara sahip olma ile tanımlanırken ekonomik olarak düşük durumda olanlar ise bu eşyalara kavuşabilmenin hayalini kurmaktadırlar.

Alev ve Ferit'in evdeki sahnesinde dikkat çekici bir diğer unsur ise Ferit'in babasının eşyaları ile olan ilişkisi olarak görünmektedir. Ferit eşyalar hakkında konuşurken dahi saygısını korumakta ve babası evde yokken bile onun yerine otururken korku yaşamaktadır. Bunun sebebi oğullarını sürekli belirli kurallar etrafında yetiştirmek için çabalayan babanın onlardan pek de memnun olmamasıdır. Oğulları hakkında her kararı kendi vermek isteyen baba bu konuda Ferit'in üzerinde de bir baskı oluşturmakta ve onun evlenmesinden bihaber bir biçimde başka biriyle nişanlamak istemektedir. Özgürlüklerin kısıtlanması bakımından kız çocuklarına olan yaklaşım Türk kültüründe baskın bir rol oynarken aynı durum erkek çocuklarına da gösterilebilmektedir.

Bu filmde fiziksel şiddetten ziyade psikolojik şiddet olarak ortaya çıkan bu durum çocukların babaları tarafından sürekli istediği biçimde konumlandırılması, aşağılanması, hor görülmesi, onların yerine karar verilmesi gibi yaklaşımlar ile kendini göstermektedir. Buna karşıt olarak filmde babanın yanı sıra annenin neredeyse hiç söz hakkı bulunmadığı ve yalnızca ortalığı yatıştırma görevi edindiği göze çarpmaktadır. Bu ortamda yetişen çocukların ise çoğunlukla içe kapanık, yalnızlık hisseden, mutsuz, özgüveni düşük karakter özelliklerini taşıdığı saptanmaktadır (Kartal ve Bilgin, 2009:232). Filmin komedisini oluşturan bu aşağılama sahneleri aslında psikolojik şiddeti olumlayan ve meşrulaştıran bir noktada durmaktadır. Bu bakımdan Ferit'in filmin sonu haricinde film boyunca edindiği çekinik tutum tanımadığı biriyle nişanlanmasına kadar ilerlemektedir.

Ertem Eğilmez'in romantik komedi izlerini taşıdığı bir diğer film ise 1974 yılında üretilmiş olan "*Mavi Boncuk (1974)*" filmidir (sinematurk.com). Bu filmde de Arzu Film ekolünde yer alan Tarık Akan, Halit Akçatepe, Münir Özkul gibi isimler oyuncu ekibini oluşturmaktadır. Filmin konusuna bakıldığında Emel Sayın'ın sanatçı olarak sahne aldığı bir gazinoda eğlenmeye gidenlerin hesabı ödeyemeyince gazinodan kovulmalarıyla başlar. Hesabı ödeyemeyen ve sonrasında dayak yiyen kişiler intikam almak amacıyla Emel Sayın'ı kaçırmayı planını gerçekleştirmektedirler. Bu filmde ilgi çekici nokta ise Emel Sayın'ın kendisini kaçıran kişilerden birine âşık olmasıdır. Başlangıçta kaçırıldığı için korksa da sonrasında onların samimi yaklaşımları ve iyilikleri sebebiyle tekrar aralarına dönmektedir.

Bu filmde Amerikan rüyası kavramı ünlü bir sanatçı olan Emel Sayın'ın kendisini kaçıran kişilerden Yakışıklı karakterine âşık olması ise gerçekleştirilmektedir. Bu noktada

birini kaçırmak ve alıkoymak yasalara göre bir suç iken filmde komedi unsuru olarak kullanıldığı gösterilmektedir. Aynı zamanda Emel Sayın'ın âşık olması ise “Stockholm Sendromu” olarak bilinen durum ile benzerlik göstermektedir. Stockholm Sendromu, Nils Bejerot tarafından ilk kez ortaya konmakta ve şu şekilde tanımlanmaktadır: “Rehinelerin kendisini rehin alan kişiye duygusal anlamda bağlanması, onların duygularını anlamaya, onlara sadakat göstermeye ve yardımcı olma noktasına gelmelerine “Stockholm Sendromu” denmektedir” (Garip, 2017:2).

Bakıldığında hür iradesine engel koyulan Emel Sayın karakterinin Yakışıklı'ya âşık olması olumsuz bir durumken filmde çeşitli sebeplerle temellendirilmektedir. Bu sebepler arasında Emel Sayın'ın sevgi görmesi, sıcak bir ortamda olduğunu hissetmesi, iyi insanlar arasında olması, onlara güven duyması gibi etmenler yer almaktadır. Bu durumda seyirciye verilen iletide hem bir suç olumlama hem de ünlü kişilerin o kadar da ulaşılmaz olmadığı görüşü bulunmaktadır. Ve hatta Yakışıklının bunu kabul etmese de Emel Sayın'ın gazinodan çıkıp kendi isteği ile onların evlerine dönmesi bu görüşü kanıtlamaktadır.

Gerçek dünya ile bağlantısı oldukça zayıf olan buna benzer kurgular, romantik-komedi filmlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Fakat seyircinin hoşça vakit geçirebilmesi, dertlerini unutmaya adına çekilen bu filmlerin seyirci ile bağlantısı yalnızca zaman doldurmak olarak sınırlı görülmemesi gerekmektedir. Hayal dünyasına oldukça hitap eden 1929-1939 yıllarında Amerikan sinemasına bakıldığında buhranlı dönemlerine karşıt bir kaçış yolu olarak süper kahramanları devreye koyduğu görünmektedir. Bu süper kahramanlar Amerika için savaşmakta, toplum düzenini sağlamakta ve her daim iyinin kazanacağı bir son hazırlamaktadırlar (Çelik ve Kırel, 2019:2). Amerika yaşamakta olduğu buhranlı dönemi süper kahramanların büyülü dünyası ile atlatırken Türkiye'de 1970'li yıllardan itibaren yaşanan ekonomik krizlerin etkisinin sinemaya bu şekilde yansıdığı göze çarpmaktadır (Darıcan, 2013: 43). Filmlerde gösterilen hikayelerle fakirlerin belirli sebepler ile ekonomilerinin düzelebilmesi, zengin olmanın uzak olmaması, şöhret sahibi insanların halkla ilişki kurabilmesi gibi umutlar verilmektedir.

Yeşilçam sineması seyircinin çoğunluk kesimini kendisine çekebilmek amacıyla yazılan hikayeleri halkın beğeneceği biçimde kurgulamıştır. Bu da 1960'lı yıllardan itibaren yerli film üretimindeki artışı getirmiş ve seyirci ve sinema arasındaki bağın kuvvetlenmesine

yol açmıştır. Böyle olmasının en büyük sebeplerinden biri sinema sektörüne devlet elinden bir destek gelmemesi ve ekonomik olarak ihtiyaçların seyirci gelirleri ile karşılanacak olmasıdır. Bu bakımdan tecimsel filmlerin bu dönemde arttığı, sermayenin ise seyirciden karşılandığı göze çarpmaktadır (Gülpınar, 2021:105).

Tüm bunların sonucundan “Halk Sineması” tanımı ortaya çıkmakta ve Yeşilçam sinemasında halkın büyük kesimine yönelik filmler üretilmektedir (Çilingir, 2017:237). Filmlerde kullanılan halktan insanların üst statüdeki insanlara ulaşabilmesi, ünlülerin halktan insanlarla irtibata geçmesi, yaşam koşulları fark etmeksizin aşkların yaşanabilirliği gibi olasılıklar sinema endüstrisinin sermayesini seyirciden kazanma zorunluluğundan ileri gelmektedir. Romantik komedi türü de bu hikayelere oldukça elverişli bir tür olduğundan fazla sayıda bu türde üretim yapıldığı göze çarpmaktadır.

Bu dönemde çekilen romantik-komedi türündeki filmlerde dikkat çekici bir özellik ise suç sayılabilecek unsurların bir aşk hikayesine dönüştürülerek durumun hafifletilmesidir. Çocuk yıldızlı filmlerde de çocukların organize bir şekilde işledikleri hırsızlık, kapkaççılık gibi suçların komedi unsurları ile birleştirilip seyirciye sunulduğu göze çarpmaktaydı. Romantik komedide ise kişinin kendi kimliğini saklaması ve yalan bir kimlik ile kendini tanıtmaması, kız kaçırma gibi olayların sonu hep tatlıya bağlanmakta ve bu olumsuz davranışlar çeşitli sebepler ile olumlu bir biçimde temellendirilmektedir. Günümüzde de komedi-suç filmlerinde sıklıkla rastlanan bu durum 1970’li yıllarda da kendini gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Yeşilçam sinemasında 1975 yılında Orhan Aksoy tarafından çekilen “*Ah Nerede (1975)*” filminde de bu suç unsurlarından birine rastlanmaktadır (sinematurk.com, 2022). Ferit birçok kadınla birlikte aynı anda ilişkisinin sürdürmekte ve sonunda söylediği yalanlar ortaya çıkınca kadınlar onu bir akşam kaçırmaktadırlar. Filmde bu durum Ferit’e bir ders vermek amacıyla yapılsa da yine de bir insanın hürriyetine el koydukları gerçeğini değiştirmemektedir.

Filmde ataerkil sistemin erkekler üzerindeki yansımaları dikkat çekicidir. Ferit ve kardeşlerinin ailesi tarafından maruz kaldığı baskı ve hayatlarını kendi istedikleri gibi şekillendirememeleri söz konusudur. Ferit karakteri yine babası tarafından tanımadığı bir kızla nişanlanmakta ve bunun haricinde ise her gün başka bir kadınla olduğu bir yaşam sürmektedir. Filmde üç kardeşin de babalarından gizli bir şekilde sanıldığından bambaşka



bir hayat yaşıyor olmaları ataerkil sistemin aile kurumundaki etkisinin yalnızca kadınlar üzerinde olmadığını altını çizmektedir. Aynı zamanda bu baskı sonucunda birinin kumara başladığı, diğerinin sokak eylemlerine katıldığı, en büyüklerinin ise duygusal ilişkilerinde çarpık durumlar yaşadığı gözlemlenmektedir.

Filmin henüz ilk sahnelerinde Ferit tarafından kandırılan iki kız kardeşten birinin diğerine “Ferit evlenmekten falan bahsetti mi” sorusu ile karşılaşılmağa diğeri ise üzülenek “hayır” cevabını vermektedir. Aynı zamanda Huriye karakterinin her daim sızlanarak bir flörtünün olmasının istemesi, yoldan geçen satıcıya dahi flörtöz yaklaşımı gibi durumlar gösterilerek de ilerleyen yaşlarda bekar kalan kadınların olumsuz bir durumda olacağıın iletisi verilmektedir. Huriye’nin abisinin kendi hayatı üzerindeki yaptırımları da Huriye’nin bulunduğu mutsuzluğa zemin hazırlamaktadır. Aile kurumunda ataerkil sistemi koruyan kişi genellikle baba olmakla birlikte onun olmadığı zamanlarda ise abi ya da erkek kardeş devreye girmektedir. Huriye’nin abisinin evlerinde gördüğü Ferit’i kovalaması ve onu vurmak istemesi namusunu koruma gayretinden ileri geldiği görünmektedir.

Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu’nun rol aldığı ve romantik komedi türünün etkilerinin görüldüğü bir film olan “*Evcilik Oyunu*” filmi 1975 yılında çekilmiştir (wikipedia.com, 2022). Filmin konusuna bakıldığında Nazlı ve Adnan karakterlerinin yıllar önce babaları tarafından beşik kertmesi yapılmaları ve zorunlu olarak birbirleriyle evlenmeleri planlanmaktadır. Nazlı karakteri bu haberi duyduğunda Adnan’ın bulunduğu yere gider ve farklı bir kılıkla karşısına çıkar. Süreç bu şekilde ilerlerken Nazlı, Adnan’ı hırsızlık yaptığı an zor bir durumun içinden kurtarmakta ve karşılığında ise Adnan’dan evlilik konusunu çözmesini beklemektedir. Nazlı Adnan’a otuz günlük bir evcilik oyunu teklif etmekte ve karşılığında para vereceğini söylemektedir.

Filmin komedi unsurları başlangıçta Nazlı’nın turist taklidi ve Adnan’ın hırsızlık yaparken düştüğü durumlar etrafında toplanmakta sonrasında ise aralarındaki evcilik oyunu ilişkisinde de komik unsurlar görünmektedir. İkisinin hayatları arasındaki ekonomik farklılıklar aralarında çatışmaya sebep olmakta ve bu çatışmalardan da komedi doğmaktadır. Örneğin Nazlı, daha görgülü olabilmesi için Adnan’a ders vermekte fakat Adnan ise bu davranışları yerine getirememekte ve kendi kültürünü devam ettirmektedir. Bunun yanı sıra Nazlı’nın evinde verdiği partide Adnan’ın halasının dikkat çekici bir biçimde oynaması diğeri

davetlileri şaşırtmakta ve Nazlı'nın gerilmesine sebep olmaktadır. Nazlı gerilirken babasının hala ile eğlenmesi ve ona eşlik etmesi ise eğlenceli sahneleri yaratmaktadır. Aynı zamanda yalnızken hiç anlayamayıp diğerlerinin yanında iyi geçiniyormuş oyunu oynayan çift, bu sahnelerde komik duruma düşmektedir. Sonraki sahnelerde Nazlı'nın babası ile Adnan'ın halası arasında olan yakınlaşma da eğlenceli kareleri beraberinde getirmektedir.

Tüm bunlar yaşanırken Nazlı, Adnan'ı kıskanmaya başlamakta ve ona olan tavrının değiştiği görünmektedir. Adnan ve Nazlı'nın arası bozulduğunda Adnan onun peşinden koşmakta ve birbirlerinden hoşlanarak babalarına oynadıkları oyunun içine düşmektedirler. Nazlı Adnan'ın bulunduğu semte gitmekte ve onun ailesi gibi yaşamaya çalışmaktadır. Fakat sonrasında anlaştıkları üzere boşanmaya karar vermişler sonrasında tekrar tesadüfen bir araya gelmişlerdir. Birbirlerini sevdiklerini anlayan çift yeniden kavuşmuştur.

1975 yılının romantik komedi türünde dikkat çekici bir diğer üretimi ise “Çapkın Hırsız” filmidir (sinematurk.com). Atıf Yılmaz tarafından yönetilmiş olan bu filmde arkadaşının yalısını soymaya çalışan bir kişinin başından geçenleri ve beraberinde aşk hikayesini konu edinmektedir. Film bir striptiz sahnesi ile açılmaktadır. Orhan ile Celal bu kulüpte eğlenirken yabancı bir kadın evine davet etmektedir. İki hırsız arkadaş kadının bu davetini kullanarak eve girmekte fakat hırsızlık yapıp çıkmaktadırlar. Filmin bu sahnelerinde kadının birlikte olmak amacıyla çağırdığı karakter çıplak bir şekilde pardösü giymiş olarak görünmektedir. Hırsızların kapıdaki güvenliği ve kadını bayıltıp evden değerli eşyaları alıp kaçmaları ise komedi unsuru olarak gösterilmektedir.

Sonrasında polis paşasının evinin soyulması sahnesi ile hırsızların girdikleri kılıklar ortaya çıkmaktadır. Birinin alman polisi kılığına girdiği diğerininse üzerinde geleneksel kıyafetler ile görünmektedir. Kadınların erkekler ile münasebetine bakıldığında ise Celal'in bir kadına evlenme vaadinde bulunduğu fakat kadın ile aynı zamanda yüzeysel bir ilişkide olduğu göze çarpmaktadır. Celal ise sonraki sahnede iki kadın ile birlikte uyanmaktadır. Kendilerini hırsızlık işine vermiş olan Orhan ve Celal filmin başlarında yalnızca eğlence mekanlarında vakit geçiren tipler olarak yansıtılmaktadırlar.

Ancak Orhan İstanbul'a döndüğünde sevdiği kızın başkasıyla nişanlandığını görünce hayal kırıklığına uğramıştır. Orhan ve kız arasında böylelikle romantik ve komedi

unsurlarının bulunduğu sahneler çoğalmaktadır. İlk olarak Orhan kızını öğretmenlik yaptığı okula gidip kendini ailesini kaybeden biri olarak tanıtır çocuklara hediye getirmektedir. Sonrasında ise Orhan kızının nişanlısı olan ve polislik yapan kişinin otomobilini çalmakta ve onu zor duruma düşürmektedir. Bu unsurlar ile hem Orhan kızının ilgisini çekmekte hem de seyirci için güldürü sahneleri oluşturulmaktadır. Sonrasında oğlan ve kız arasında yaşanan diyalog ile yüzleşme gerçekleştirilmekte ve birbirlerine hala ilgilerinin olduğu ortaya çıkmaktadır. Orhan, Nesrin'i elde etmek ve polis nişanlısından soğutmak için de polislerin birer işkenceci olduğuna dair haberler yazan gazeteleri vermektedir. Bu haberleri okuyan Nesrin ise nişanlısıyla evlenmekten vazgeçmekte ve Orhan bu oyunda başarılı olmaktadır.

Nesrin ile yakınlaşan Orhan, Celal'in ailesini kandırmak ve hırsızlık yapmak için onun yerine geçmeyi planlamaktadır. Yalıya gidip büyük anne ve büyük baba ile tanıştıktan sonra kendilerini karı koca olarak tanıştıran Orhan ve Nesrin aynı odada kalmak zorunda kalınca Nesrin Orhan'ı küvete kilitlemektedir. Yalıda geçirdikleri süre boyunca hem Nesrin ile Orhan hem de evde bulunan kişiler ile yakınlık kurulmaktadır. Fakat Orhan buraya gelmeden önce gece soygun yapmaları için hırsız arkadaşları ile görüşmüştür. Hırsız arkadaşları yalıyı soymak için geldiklerinde ise Orhan onlara vazgeçtiğini söylemektedir. Hırsızlar ise parayı Orhan'ın yalnız başına yiyeceğini düşündükleri için onu ele vermişlerdir.

Orhan, Nesrin'in sevgisi ile hırsızlık planından vazgeçmiş ve Nesrin'e evlenme teklifi etmiştir. Fakat tam bu sırada Celal ortaya çıkmakta ve gerçekler Nesrin için karmaşık hale gelmiştir. Nesrin evlenmekten vazgeçecekken büyükanne ve büyükbaba, yalından da olsa torunlarını görebildikleri için mutlu olmakta ve Nesrin'i bu yüzden ikna etmektedirler. Sonrasında Nesrin ikna olmakta fakat tanıştıkları büyükbaba ve büyükannenin aslında evi soymaya çalışan hırsızlar oldukları anlaşılacaktır. Filmin sonunda ise evin gerçek sahipleri ortaya çıkmakta ve film Nesrin, Orhan ve Celal'in birlikte kaçtıkları sahne ile sona ermektedir. Filmin güldürü unsurları bu dolambaçlı hırsızlık hikayesi ile sağlanırken ikilinin sonunda kavuşması ile romantizm parçası tamamlanmış sayılmaktadır.

Tarık Akan'ın Necla Nazır ile birlikte başrolünde yer aldığı ve romantik-komedi etkilerinin görüldüğü bir diğer film ise 1975 yılında Ergin Orbey'in yazıp yönettiği "Delisin" filmidir (filmler.com). Filmin konusuna bakılacak olursa Ferit karakterine gayri resmi babası olan Yunus Efendi'den bir miras kalmaktadır. Fakat yerini söyleyemeden ölen

Yunus Efendi'den kalan izleri takip etmek zorunda kalan Ferit, fotoğrafçılık işine başladığı sırada amcasının kızına aşık olmaktadır. Hem Yunus'un kardeşlerinin Ferit'in mirasa ulaşmasında önüne koydukları engeller hem de aşık olduğu kız ile yaşananlar filmin çatışmasını oluşturan unsurlar olarak görünmektedir.

Ferit ile Alev'in tanışması ilk kez okulda Ferit'in öğrencilerin fotoğraflarını çekmeye gelmesi ile gerçekleşmektedir. Alev fotoğrafları çekilirken sabit durmamakta ve arkadaşlarına tavşan işareti yapmaktadır. Bu bahaneyle Alev, Ferit'in ilgisini çekmekte ve tanışma sağlanmaktadır. Romantik komedilerde genellikle kadın ve erkek çatışmasına rastlanmakla birlikte güldürü unsurları da bu noktalardan yakalanmaktadır. Alev'in kişisel fotoğrafları çekilirken Ferit ile girdiği diyaloglar itibariyle seyircide tebessüm oluşturan sahnelerin hedeflendiği görünmektedir. Ferit'in "Hadi kardeşim uğraştırma çekiyorum" repliğine karşılık Alev "Allah çektirmesin" cevabını vermekte ve diğerleri de eğlenmektedir.

Filmin romantik sahneleri oluşturulurken okuldaki müsamerede kullanılan şarkıların da buna yönelik seçildiği göze çarpmaktadır. Filmin ismini de taşıyan "Delisin" şarkısı ile dans eden kızlar görünmekte ve şarkının bir kısmını Alev'e bakarak söylemeleri ve Ferit ile yakınlaşmalarına atıf yaptıkları dikkat çekicidir. Sonrasında arkadaşları Alev ile Ferit'i yan yana getirmek için bir tuzak kurmuş ve ikisine el ele tutup göz göze bakmak suretiyle oyun oynamışlardır. Bu oyunla birlikte Alev ve Ferit sohbet etmeye ve yakınlaşmaya başlamışlardır.

Alev'in kuşlara duyduğu özlem sebebiyle Ferit Alev'e kuş getirmekte ve o istediği için gözlüklerini çıkardığı görünmektedir. Bu sahnede Ferit'in çektiği fotoğraflardan birinde Alev'i kırmızı bir kalem ile kalp içine aldığını göstermektedir. Alev aşık olmanın verdiği coşku ile koşmakta ve böylelikle Ferit ile aralarında oluşacak olan romantik ilişkinin izleri belirgin şekilde görünmeye başlamaktadır. Fakat aralarındaki ilişki diğer tüm romantik komedilerde de olduğu gibi bir engele takılmaktadır. Alev'in babası kızının fotoğraflarını Ferit'in çalıştığı fotoğrafçıda görünce sinirlenmekte ve ilişkisinin kesmesi gerektiğini söylemektedir. Aynı zamanda Alev de Ferit'in kendisine oyun oynadığını düşünmekte ve sırf mirasa ulaşmak için kendisiyle birlikte olduğunu düşünmektedir.

Filmde güldürü sahnelerini oluşturan bir diğer ayrıntı ise siyah şemsiyenin hayır

getirdiğine, adam dirilttiğine inanılmasıdır. Önce bayılan sonra da Ferit'in şemsiyenin altında ayılan adam kasabada bulunan herkese şemsiyenin kendisini dirilttiğinden söz etmesiyle şemsiye ün kazanmakta ve herkes şemsiyenin peşine düşmektedir. Ayşen Gruda'nın canlandığı karakter şemsiyeyi alır almaz kendisine görücü geldiğini görünce dili tutulmaktadır. Şemsiye dolayısıyla komedi unsurları çoğalmakta şemsiyeye ulaşmak için insanlar yol boyu koşmakta, düğünde elektrikler kesilmekte ve herkes şemsiyeyi elde etmeye çalışmaktadır. Sonuna doğru ise şemsiyeyi bulmak maksadıyla Ferit ile Alev bir araya gelmekte ve yüzleşme yaşamaktadırlar. Şemsiye yalnızca kişilere uğur getirmemekte aynı zamanda Ferit'in mirası da şemsiyenin içinde gizli olduğu ortaya çıkmaktadır. Fakat sonunda kendisine inanmayan Alev' gerçekleri göstermek için Ferit mirastan vazgeçmekte, amcalarıyla barışmakta ve Alev'i babasından istemektedir. Filmin sonunda ise aşkın para ile kıyaslanamayacak derecede kutsal olduğunun iletisi verilmektedir.

1975 yılında romantik komedi türünün etkilerinin görüldüğü bir diğer film örneği ise "Ateş Böceği" filmidir (sinemalar.com). Film Tarık karakterinin kendi oyununa eşlik etmesi için bir hırsız araması ile başlamaktadır. Hırsız olarak seçtiği Necla için parasını ödemekte fakat Necla görevini yerine getirmemektedir. Halkı etrafına toplayıp onlara bir ürünü tanıtırken, para çalan Necla'yı Tarık yakalamakta ve böylelikle hem kahraman olmakta hem de böylelikle parasını kurtardığı kişiden harçlık almaktadır. Fakat ilk oyunu gerçekleştirirken Necla gerekeni yapmamakta ve parayı kendisine değil de başkasına verdiği için Tarık'ı suçlamaktadır. Böylelikle ikisi arasında tatlı bir sürtüşme başlamaktadır.

Filmin güldürü bölümleri başlangıçta Necla'nın uyanık tavırları ile sağlanmakta ve hırsızlık olayına sanki ciddi bir meslek gibi mesai sistemi ile yaklaştığı görünmektedir. Aynı zamanda ikisinin hırsızlık düzeneğini kurduğu sahneler de "Ateş Böceği" şarkısı etrafında gerçekleştirilmekte ve hareketli sekanslar göze çarpmaktadır. Sonrasında Necla'nın parasını alamadığı gerekçesiyle çocuk gibi ağlaması, restoranda bulunan herkesi başına toplaması, parasını zorla aldıktan sonra ise çocuk gibi sevinmesi, yiyecekler bedava olduğu için sonuna dek yemesi, araba bozulduğunda Tarık'a yardım etmeyip arabanın önünde gitmesi gibi durumlar güldürü unsurları olarak görünmektedir. Bu vakte kadar aralarında romantik bir an bulunmazken Tarık'ı otelede bir başka kadınla gördükten sonra Necla'nın kıskandığı göze çarpmaktadır.

İkisi arasında başlayan romantik etkilerle birlikte çatışmalarına şahit olunmakta ve yolda giderlerken yabancı bir ekibi arabalarına almaları da komedi unsuru içinde gösterilmektedir. Bu durumda ise Tarık yabancı erkekleri kıskanmakta ve arabadan inmeleri gerektiğini söylemektedir. Birbirlerine verdikleri borçlar dolayısıyla sürekli atışan ikili sonunda barışır ve birlikte gezmeye giderler. Gezmeleri sırasında Tarık, Necla'nın diğer kadınlara benzemediğini söylemekte ve ilişkilerinin başka bir boyutta olduğunu ipucunu vermektedir. Bu gezme ile birlikte Necla'nın dedesinin zengin olduğu ortaya çıkmakta fakat bu durum Tarık'ın Necla'yı terk etmesine sebep olmaktadır. Sonunda ise Tarık ve Necla aralarına dededen kalma paranın girmesi ile birlikte kısa bir ayrılık yaşamakta fakat sonunda Necla aşkından vazgeçemeyerek tekrar Tarık'ın yanına gelmektedir.

Verilen örneklerde görünen o ki namuslu ve temiz bir ilişkinin tek temeli evlilik olarak sunulmaktadır. Filmlerde hemen hepsinin ortak noktası evlilik ile sonlanıyor oluşu ve ancak bu şekilde mutlu sonun yakalanabileceği görüşüdür. Evlilik her cinsin de mutlak hedefi olarak gösterilmekte ve öyle olmasa dahi karakterler için iyi olan düzenin evlilik olduğu bilgisi iletilmektedir. Aynı zamanda âşık olacağı ve evleneceği kişiyi kişinin kendisinin seçiyor olması da gözler önüne serilmekte ve nasıl bir hayat sürerlerse sürsünler, evliliklerinde kadın ve erkek arasındaki roller ne olursa olsun başlangıçtaki özgür seçim belirgin şekilde gösterilmektedir. Bu dönem yapılan filmlerde yazılan aşk hikayeleri genellikle evlilikten öncesi süreç ile ilgilenmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere evlilik sonrası sonsuz bir mutluluğun kapısının açıldığı havası verilmekte fakat o bölüme dair bir bilgi verilmemektedir. Bu durumda herkesin her daim mutlu olduğu idealize edilen bir evlilik görünümü çizilmektedir. Gerçeklik ile bağı olmayan, sanki evlilik yeni bir hayatın başlangıcı değil de hayatın bir bölümünün paketlenmiş ve kurdele ile bağlanmış bir hali olarak gösterilmektedir. Fakat bu statik görüntünün gerçeklik ile ilişkisi çok azdır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Yeşilçam sinemasında romantik-komedi türünün özelliklerini taşıyan filmlerde modern dünyanın getirisi olarak kadın ve erkek arasındaki ilişkinin idealize edilmiş, kutsal görünümü ile karşılaşılmaktadır. Toplumun evliliğe bakışı ekonomik bir birliktelikten ziyade aralarındaki aşkın bir sonucu olarak yansıtılmakta ve kadın ve erkeğin birleşimi mahremiyet algısıyla birlikte sunulmaktadır. Batıda son birkaç yüzyılda değişmiş olan aile tanımı ve aileye verilen önem esasında geleneklerin devamlılığı ile de ilintili görünmektedir (Orta,Ekici,2017:297). Çiftler

evlendiklerinde toplumsal cinsiyet rollerinin yerine getirebilecekleri bir zemin oluşturulmakta ve böylelikle buldukları kültürün devamlılığını sağlamaktadırlar. Bu bakımdan filmlerde kadınlar için evlilik bir üst mertebeye çıkabilmek, yaşam şartlarının iyileşmesi, annelik duygusunu tadabilmek gibi motivasyonlarla gösteriliyorken erkekler için de düzenli bir hayat, sonsuz bir sadakatin kapısını aralamaktadır.

### **1.5.2. 1990 Sonrası Yerli Romantik Komedi Filmleri**

1980'lerde Türk sinemasının kendini tekrar ettiği ve neredeyse durma noktasına geldiği söylenmektedir. Televizyonun evlere girmeye başlamasıyla birlikte sinema izleyici kaybetmiş ve kimi yönetmenler bekleme evresine geçmişken kimileri ise duruma ayak uydurmaya çalışmışlardır. 1990'lara gelindiğinde ise televizyon ve video kasetlerinin yoğunluğu dolayısıyla sinema salonlarının azlığı gibi durumlar sebebiyle filmler yalnızca önceki yılların uzantısı gibi görülmektedir. Bu yıllarda Türk sinemasının gidişatı ile ilgili olumsuz görüşler doğarken Ertem Eğilmez, Sinan Çetin, Şerif Gören gibi yönetmenlerin filmleri etrafında yeniden bir canlanma gerçekleşmiştir (Aslan, 2004:96).

1990'lı yıllarda sinemanın yeniden canlanması ve bir ivme kazanması 1996 yapımı Eşkîya filmi ile gerçekleşmektedir. Bu bakımdan bu filmten itibaren yönetmenlerin yeni bir üslup arayışına girmiş olması ve geleneksel ile modern olanın birbiriyle etkileşim haline geçtiği söylenebilmektedir. Dolayısıyla 2000'lere kadar olan süreçte romantik-komedi türünde üretilmiş olan filmlerden ziyade toplumsal yönü ağır basan filmlerin üretildiği göze çarpmaktadır. Sinema toplum ile bağdaşık bir yapıda durduğundan gidişattan etkilenmekte bu da türlerin oluşumunda önemli rol oynamaktadır (Yüksel, 2013:285).

90'lı yıllarda Amerikan filmlerinin Türkiye'de gösteriliyor olması da yerli filmlerin üretiminde düşüşe sebep olmuştur. Bu durumda yönetmenler ya seyircinin alıştığı Hollywood filmlerini taklit etmekte ya da yaratıcılıklarını kullanıp yeni biçimler deneyerek ikiye ayrılmaktadırlar. Bu dönem Yeşilçam filmlerinin sona ermesi, büyük salonların da kapatılmasına sebep olmuş ve seyirci evindeki televizyonlardan film izleme alışkanlığı edinmiştir. 90'lı yıllarda üretilen film sayısının yılda 10'a kadar düştüğü söylenmekteyken izleyicinin de Amerikan filmlerinin aksiyonel yapısını seven ve yaratıcı fikirler arayan azınlık olmak üzere ikiye ayrıldığı dile getirilmektedir. Bu bakımdan 90'lı yıllarda

Hollywood’da her ne kadar fazla sayıda romantik komedi türünde film çekilse de Türk yapımlarında bu durum tam tersi düzeydedir (Vurdu, 2017:55).

90’lı yıllarda aşk hikayeleri üzerine filmler çekilmiş olsa da bu filmler dramatik olarak biçimlendirilmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde romantik komedi filmlerinde ancak bir artış yaşanabilmiştir. Bu filmlerde mekan olarak İstanbul gibi büyük şehirlerin seçildiği aşk hikayelerinin işlendiği ve bu hikayelerin genellikle büyükşehre ayak uydurduğu göze çarpmaktadır. Yeni Türk Sineması olarak adı geçen ve Eşkîya filminden sonra başlayan bu dönemde sosyolojik olarak bakıldığında film mekanlarının rezidanslar, lüks restoranlar, alışveriş merkezleri olarak seçildiği görünmektedir. (Elmacı,2020:2-4). “Bu bakımdan filmlerde İstanbul’un tercih ediliyor olması aynı zamanda karakterlerin işlerini, kültürlerini, yaşam biçimlerini etkiliyorken romantik komedilerde de karakterler genellikle orta ya da üst sınıfa ait insanlar olarak gösterilmektedir” (Elmacı,2020:2-4).

2000’li yıllara gelindiğinde ise romantik komedi türü filmlerinin sayısının arttığı görülmekte ve Hollywood’da başlayan ve ikonografisini orada oluşturan romantik komedinin yerel kodlarla seyirciye sunulduğu göze çarpmaktadır. Romantik komedi Yeşilçam dönemi itibariyle kadın erkek ilişkilerini komedi yoluyla işlemesi bakımından kendini gösterse de bu türün ikonografisinin en keskin görüldüğü yıllar 2000’lere dayanmaktadır. 2000’lerin ilk yıllarında kadın erkek ilişkileri ve aşk teması daha dramatik hikayelerle ele alınırken 2008 yılından sonra bu durum değişiklik göstermiş ve romantik komedi türü yerel sinemada da kendini göstermeye başlamıştır. Öncelikle sinema salonlarında gösterime giren ve büyük bir ilgi ile karşılanan romantik komediler sonraları dijital platformlarda da yayınlanmış ve top 10 listesine girecek kadar rağbet görmüştür.

### **1.5.3. Sinemaya Bir Alternatif: Dijital Platform**

Dijital teknolojinin kodlamaya bağlı olarak gelişimi ile birlikte görsel, yazı, materyal, ses gibi verilere dönüşmesi izleme kültüründe köklü değişimlere yol açmıştır. Dijital platformların henüz ortaya çıkmadığı yıllarda izleyicilerin izleme alışkanlıkları, televizyondaki üretimler ya da sinema salonlardaki filmler ile oluşmakta ve analog bir yapı sürdürülmekteydi. 1990’lı yıllardan sonra internetin de yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte internet kullanıcılarının yayınlanan videolara ve bilgiye erişimi ve hızlı internet olanakları



ile birlikte çevrimiçi bir ortam sağlanmıştır. 1994 yılından itibaren televizyonların uydu yayımına başlaması 2000’li yıllarda yerini dijital yayına bırakmış ve televizyonun dijitalleşmesi ile başlayan bu hareket radyo, cep telefonu, bilgisayar, tablet gibi araçlar ile yerini sağlamlaştırmıştır (Toğuşlu, 2021:5).

1990 sonrası dönem dijitalleşmenin ilk adımlarının atıldığı zaman dilimi olarak görülmekle birlikte aslında günümüzde oldukça popüler olan dijital platformların da kaynağını oluşturan bir teknolojinin başlangıcıdır. Geleneksel yayıncılık anlayışında izleyicinin pasif durumda olduğu ve sınırlı seçeneğe sahip olduğu bir yapı mevcutken dijitalleşmenin ardından film ve dizi yelpazesi genişlemiş ve bu üretimler türlere göre ayrılarak seçim olanağı seyircinin arzusuna bırakılmıştır. Özellikle Web.2 teknolojisinin gelmesiyle birlikte Youtube, Facebook, Twitter gibi yeni medya araçları çoğalmış ve böylelikle seyirci geleneksel yayıncılığın sahip olmadığı özellikler ile tanışmıştır.

2000’li yılların başında ise müzik, film, program gibi yayınlar internet üzerinden indirilip izlenme imkânı sağlanmakta fakat yine de günümüzdeki kadar çeşitlilik barındırmamaktaydı. Ancak 2010 yılında “Streaming Devrimi” de denen dönem itibariyle dijital platformların kendini tüm dünyada göstermesi ve izleyicinin yaşamında yer almasıyla birlikte sinemada dijital sürece geçiş başlamıştır (Zengin, 2022:203). Yayına girdiği tarihten itibaren en çok tercih edilen platformlardan biri olan Netflix’in 1997 yılında kurulduğu Amerika Birleşik Devletleri’nde 2010 yılında çevrimiçi yayıncılık hizmetine başladığı bilinmektedir. Ardından ilk olarak Kanada’da yayına başlamış olan Netflix, 2015 yılı itibariyle 50 farklı ülkede çevrimiçi gösterim sürecini gerçekleştirmiştir. 2016 yılında Disney’in, bir e-ticaret sitesi olarak başlayan Amazon Prime’in ise 2015’te gösterime başladığı göz önünde bulundurulduğunda Streaming Devrimi diğer bir ifadeyle canlı yayın akışının dizi ve film sektörünün dijitalleşmesi konusundaki etkisinin bu yıllar itibariyle gerçekleştiği söylenebilmektedir. (Wikipedia.org, 2022).

Dünyada dijital platformların yaygınlaşmaya başlaması ve dolayısıyla izleyicinin sinema salonlarından dijital yayınlara evrilmesi bu yıllarda gerçekleşmekteyken Türkiye için de zaman makası fazla açılmamıştır. Türkiye’deki dijitalleşme hareketinin başlangıcı Digtürk’ün 1999 yılında kurulması ile gerçekleşmiş ve 2008 yılında ise Trt ile birlikte kablolu yayıncılık yerine dijital yayıncılığa geçiş yapılmıştır (Sarı ve Türker,2021:65).

Televizyonun dijital yayına geçmesiyle birlikte başlayan bu hareket CD ve DVD araçlarının ortaya çıkmasıyla devam etmiştir. Dijital yayıncılık öncesinde seyirci izleyemediği filmleri CD ve DVD aracılığıyla satın alıp izleme imkanına sahipken yapımcılar da bu alandan yararlanmak amacıyla filmlerin bu şekilde çoğaltılmasına izin vermektedir. Bu şekilde meşrulaşan CD ve DVD çoğaltımı sonrasında internet dizi yayıncılığı başlamış ve öncelikle Youtube üzerinden “Adana Sıfır Bir- Bir Zamanlar Adana’da” gibi üretimler yapılmış ve oldukça rağbet görmüştür. Böylelikle izleyici takip etmek istediği diziyi yalnızca evinden izlemek zorunluluğundan kurtulmuş ve yolculuk yaparken, otobüste, uçakta, dış mekanlarda da izleme şansı elde etmiştir. Sağladığı bu olanağın internet dizilerinin izlenmesi konusundaki artışta önemli etkilerden biri olduğu söylenmektedir (Çağıl ve Kara,2019:11).

İnternet dizi yayıncılığının ilgi görmesinin ardından Türkiye hem kendi ürettiği yapılar hem de dışarıdan satın alınanlar eşliğinde dijital platformlar ile tanışmıştır. Türkiye’de dijital platformların yaygınlaşmaya başlaması Netflix’in 2016 yılında Türkiye’de de yayın yapması ile başlamaktadır. 2019 yılında Eylül ayında yapılan bir araştırmaya göre tekil Netflix kullanıcı sayısının 1,5 milyon olduğu ve aile planlaması ile birlikte bu sayının katlandığı ortaya çıkmakta ve abonelik sisteminin Türkiye’de olumlu bir karşılığının olduğu göze çarpmaktadır (Sarı ve Türker, 2021:65).

Türkiye dijital platform açısından yalnızca Netflix ile sınırlı kalmamış aynı zamanda Phu TV, Blu TV gibi yerli platformlar üretmeye başlamıştır. İki platform da 2016 yılında yayına başlamış olup “Fi” , “Masum” dizileri gibi izleyici tarafından dikkat çeken orijinal üretimler gerçekleştirmiştir (Çağıl ve Kara, 2019:12). Dijital platformların yaygınlaşmaya başlaması izleyici için bir kolaylık sağlasa da hem dünyada hem de Türkiye’de sinema sektörüne karşın bir tehdit oluşturabilir mi, sorusunu doğurmuştur. Özellikle Netflix’in 2019 yılında Amerika film endüstrisinin en büyük stüdyolarından biri ve köklü bir kurum olan MPAA’ya üye olması Netflix’in bir dijital platform olarak film endüstrisinde bir saygınlık kazandığını yansıtmıştır (Zengin, 2022:195).

Dijital platformların yaygınlaşması izleyicinin artık sinema salonundan uzaklaşması ve sinema sanatının geleneksel halinin zarar görmesi açısından değerlendirilmiş ve Türkiye’de de bu konuda benzer tartışmalar yaşanmıştır. Örneğin 2019 yılında vizyona giren ve Yılmaz Erdoğan tarafından yönetilen “*Organize İşler: Sazan Sarmalı*” filmi hem

sinemada hem de dijital platformda aynı zaman diliminde gösterime girmesi bakımından eleştiriye uğramıştır. Diğer ülkelerde sinema salonundaki vizyon tarihi ile dijital platformdaki gösterimi arasında 4-6 ay süre sınırı olan uygulama ilk kez Türkiye’de bilet fiyatlarının ve yapımcının karının net olarak belirlenmemesi sorunu dolayısıyla yıkılmıştır. Buna karşılık Televizyon ve Sinema Film Yapımcıları Meslek Birliği, TESİYAP, SİSAY gibi sinema kuruluşları bu durumu eleştiri ile karşılamış ve dijital platformun bu biçimde kullanılmasının sinema sektörüne zarar vereceği yönünde görüşlerini sunmuşlardır (Ntv.com.tr,17.02.2019).

Yılmaz Erdoğan’ın aldığı karar aslında ürettiği ve gişesinin yüksek olacağı yönünde beklentisi olduğu filmin belirsiz bir tarihe ertelenmesi, elde edilecek hasılatın yiyecek ve içecek fiyatlarından ayrılmaması sonucu net bir şekilde bilinmemesi gibi yaşanan krizlerin ardından gerçekleşmiştir. Bu krizin odak noktasında sinema biletiyle birlikte satılan mısır vb. gibi promosyon ürünlerinin ücretinin yapımcıların karı üzerinden kesilmesi yer almaktaydı. Sinema salonlarının tekelleşmesi, yapımcıların dilediği biçimde film üretememesi, yasaların yapımcıyı korumaması gibi durumların sonucunda ise dijital platformlar için yapılan üretimler çoğalmıştır.

Tüm bu sorunların yanı sıra dijital platformların yükselişi pandemi ile birlikte revaçta olmuştur. Pandemi sürecinde insanların dışarıya ile bağıni kesmek zorunda kalması, yalnızca evindeki kısıtlı imkanlar ile izleme sürecini gerçekleştirmesi seyircinin sinema ile olan bağıni değiştirmede en büyük etkenlerin başında gelmektedir. Pandemiye bağlı olarak gelişen durumlardan biri 2020 yılı itibariyle Netflix’e 16 milyon yeni kullanıcının üye olmasıdır. Yapılan bir araştırmaya göre ise Türkiye’de 1 Temmuz 2020 tarihinde sinema salonlarının gösterimine izin verilmesinden sonra %1 doluluk ile çalıştığı ve pandeminin sinema sektörüne olumsuz yönde etki ettiği gözlemlenmektedir (Erkılıç, Erkılıç, 2021:103). Pandemi sürecinde gerçekleşen bu değişim festivallerin dijital platformlara taşınması, seyircinin evinden bu programları takip edebilmesi gibi kolay ve pratik bir erişim sağlamış ve bu noktada pandemi, izleme alışkanlıklarının değişimi anlamında bir katalizör görevi görmüştür ( Erkılıç ve Erkılıç, 2021:113).

Dijital platformların sinema sektörü ve izleme alışkanlıkları üzerindeki etkileri bu şekilde gözlemleniyorken dijitalleşme ile birlikte üretilen içeriklerin niceliksel olarak artış

yaşadığı görülmektedir. Fakat bu artış seyirciye çok sayıda farklı içerik sunabilmeyi hedeflemekle birlikte niteliksel verimliliği de geri planda bırakmıştır. Dijital 'in yükselişe geçtiği dönemden itibaren artık “sinema sektörü için üretim yapmak ve dijitale iş yapmak” şeklinde dijital üretimleri ikincil bir konuma taşıyan ayrımcı bir söylem ortaya atılmıştır. Bu üretimler arasında romantik komedi türü de yerini alırken tematik olarak sinema salonunda gösterilen filmler arasında bir ayırdım olmadığı fark edilmektedir.

Türkiye’de en dikkat çeken platformlardan olan Netflix’te yayınlanan filmlerden romantik komedi türüne bakılacak olursa hem vizyondaki filmlerden satın alınan hem de kendi ürettiği birçok yapıma rastlanmaktadır. Netflix’te yayınlanmış romantik komedi filmleri arasında “ Aşk Geliyorum Demez (2009), Romantik Komedi (2009), Romantik Komedi Bekarlığa Veda (2013), Celal ile Ceren (2013), Sevimli Tehlikeli (2015), Kocan Kadar Konuş (2015), Hayat Öpücüğü (2015), Kocan Kadar Konuş: Diriliş (2016), Hesapta Aşk(2016) Görümce (2016), Her Şey Aşktan (2016), Damat Takımı (2017), Deli Aşk (2017), İlk Öpücük (2017) Tatlım Tatlım (2017), Mutluluk Zamanı(2017), Dünya Hali (2018), Düğüm Salonu (2018), Öldür Beni Sevgilim (2019), Ağır Romantik (2020), Nasipse Olur (2020), 4N1K-Düğün (2021), Aşk Taktikleri (2022) Sonsuza Dek Nedime (2022), Özel Ders (2022),”filmleri bulunmaktadır.

Popüler türler arasında sinema sektöründe Türkiye’de 2008 yılından itibaren kendini gösteren romantik komedi filmlerinin dijitalleşmenin ardından sayısının arttığı ve içerdiği iletiler bakımından da bir fark oluşturmadığı gözlemlenmektedir. Dijital çağda romantik komedi türünün sinema salonu filmlerindeki gibi kolay izlenebilirlik, toplumsal cinsiyetin normatif yapısı ve klasik anlatıyı bozmaması yönü ile benzerlik gösterdiği ve dijitalin sunduğu olanaklardan yeterince yararlanmadığı gözler önündedir. Her ne kadar sayıca daha fazla içerik üretimi sağlansa da bu ancak izleyicinin farklı alternatiflere ulaşabilmesine yol açmış fakat romantik komedi türünde görülen problematik toplumsal cinsiyet iletilisine yeni bir bakış açısı sunamamıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK ROMANTİK KOMEDİ FİMLERİ ve FEMİNİST FİLM TEORİ

#### 2.1. Film Eleştirisinde Feminist Teori

Feminist teori 19.yüzyılın sonu ile 20.yüzyıl başı arasında kendini göstermeye başlayan bir kavram olmakla birlikte birçok farklı alanda bilinç yaratmayı hedeflemiştir. İlk hareketini 1.Dünya savaşı sonrası gerçekleştiren feminizm hareketi kadınların seçme hakkı üzerine kendini göstermiştir. Fakat kadınlar için bu hak yeterli olmamakla birlikte seçilme hakkı kavramına da yoğunlaşmış ve hemen her alanda kadınların ikincil konumları tartışma konusu haline gelmiştir. Kadınların kamusal alanda kendini gösterebilmesi adına gerçekleştirilen bu devrimde ABD, Rusya, İngiltere, Almanya gibi birçok ülke kadınlara oy hakkı tanımıştır. Birinci dalga feminist hareketine göre Fransa’da kızlar eğitim alma hakkı kazanmış ve çalışma alanlarında eşit ücret üzerine reformlar gerçekleştirilmiştir (Taş,2016:164).

İkinci dalga feminizm adı altında geçen diğer feminist hareket ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır. Kadınların evlilik içindeki hakları ve evliliğin bozulması sonucu sahip olması gereken haklar üzerine kavramlar tartışılmıştır (Çavuşoğlu,2015:38). Türkiye’de ikinci dalga feminizm hareketi ise 1980’li yıllardan sonra başlamıştır. Bu harekete göre kadınların sınıf, din, kültürel kimlik fark etmeksizin ayırdım yapılmaması üzerine düşünceler geliştirilmiştir. 1982 yılında “*Kadın Sorunları Sempozyumu*” ile ikinci dalga feminist hareketini kapsamında bir ilk yaşanmış ve sorunların tartışılması adına bir alan yaratılmıştır (Davutoğlu, 2017:161).

Kadının medyada sunuluşu, reklamlarda gösteriliş biçimi ve özdeşleştirildiği ürünler, kadın bedeninin metalaşması gibi konular da aynı zamanda ikinci dalga feminist hareketin ortaya attığı meseleler arasındadır. Reklam sektöründe kadınlar üzerinden çizilen güzellik algısının kadınlar ve çocuklar üzerinde olumsuz etki yaptığı açığa çıkmış ve bu konu mercek altına alınmıştır. Bu tartışmalar etrafında kadınlar ile evi özdeşleştiren reklamların yerine birdenbire kadınlar ile cinselliği bir arada tutan reklamlar çoğalmıştır. 1970’li yıllardan sonra ise kozmetik reklamlarında kadınların cinsel arzu nesnesi olarak kullanılması noktasında düşünüş yaşandığı gözlemlenmekte ve ikinci dalga feminist dalganın bu konuda baskın bir rolü olduğu düşünülmektedir ( Er Özden ve Özden, 2020:13-14).

Televizyon, sinema, radyo gibi medya araçları üzerinde kadın imgesinin daha gerçekçi bir seviyede gösterilmesi üzerine tartışmalar başlatılmış ve kadının geleneksel imajı yıkılmıştır. Bu dönüşüm ile birlikte kadın güzellik, arzu nesnesi, estetik gibi kavramlardan uzak “otorite ve güç” başlıkları ile sunulmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan romantik komedi filmleri de incelenirken kadın karakterlerin filmde hangi boyutları ile sunulduğu önem arz etmektedir. Kadın karakterlerin geleneksel bir model çerçevesinde mi yoksa modern bir yapı ile mi çizildiği ikinci dalga feminist hareket sınırları içinde değerlendirilecektir. Aynı zamanda modern görünüm altında gizlenmiş geleneksel kadın imajı da dikkat edilmesi gereken konulardan biri olarak ortaya çıkmaktadır (Er Özden ve Özden, 2020:13-14).

Üçüncü dalga feminist harekete bakılacak olursa ise kadınların sorunlarının yalnızca beyaz kadınlar üzerinde sınırlı tutulmaması gerektiği ve bunun evrensel bir sorun olduğu üzerinde durulmaktadır. Aynı zamanda üçüncü dalga feminist hareket herhangi bir siyasi görüşün içinde yer almamakta ve kendini postmodern feminist hareket olarak da nitelendirmektedir. Bu düşünceye göre kadınların kültürlerinin farklı olması kendi yaşadıkları sorunlar etrafında ortaklaşamayacakları anlamına gelmemektedir. 1990’lı yıllardan sonra ortaya çıkmış olan bu teori ile yalnızca kadın sorunu üzerine yoğunlaşmamış yanı sıra çevre kirliliği, eşitlik, adalet gibi konular üzerine de düşünceler geliştirilmiştir (Taş, 2016: 171-172).

Feminist teori söz konusu olduğunda bu teorinin hem süreçlerine hem savunucusu olduğu konulara hem de savunma biçimine göre birçok farklı inceleme alanı sunduğu göze çarpmaktadır. Birçok farklı görüş içinde kadının göz ardı edilen emeğinden bahsedilmiş fakat birbirinden ayrı temellere dayandırılmıştır. Bu tartışmalar içinde evdeki kadın emeğinin göze görünmeyişi ve aynı zamanda işyerindeki kadının da erkeklere oranla daha düşük maaş ile çalıştırılması gibi konular yer almaktadır. Marksist , Radikal ve Psikanalitik feminist görüşün aksine Sosyalist feminist teorisi bu alanda daha kapsayıcı çözümler üretmeye çalışmaktadır. Buna göre Markist feminist teorinin iş yerinin, eve göre daha önemli bir konuma getirildiği söylenmiş fakat kamusal alanın erkekler ve özel alanın ise kadınlar ile ilişkisi üzerine net bir sonuca varılamamıştır. Radikal feminizme bakıldığında ise şiddet, pornografi, taciz, dayak gibi olguların olumsuz olarak ele alınıp ataerkilliği evrensel bir norm olarak görülmesi feminist incelemenin bir ayağını eksik bırakmaktadır (Elmacı, 2017:509).

Belirtilen teoriler feminist eleştiriye birer ışık tutarken Serpil Kirel, bir filmin

feminist teori açısından incelenmesinde bakma ve görme eylemlerine yoğunlaşmanın öneminden bahsetmektedir. Kırel'e göre bakma eylemi doğal bir insan davranışı olarak görülebiliyorken sinemada kadının konumlandırılışı açısından tehlike arz edebilmektedir. Fotoğraf ve resim sanatında olduğu gibi sinemada da bakma eylemi alımlayana yönelik düzenlenmektedir. Serpil Kırel sinemanın tiyatro, fotoğraf ve resim sanatından daha karmaşık bir sanat olduğundan ve bakılan ile bakan arasında bir konumlandırma gerçekleştiğinden söz etmektedir. Özellikle kadın bedenine yönelik düzenlenen bakış seyirci açısından düşünülecek olursa "dikizlemek, görme hazzı" gibi kavramları ortaya çıkarmaktadır (Kırel, 2010:137).

Bakma konusunu önemli kılan bir diğer mesele ise bakışın karşısındakini bir nesne haline getirmesidir. İnsanın diğer duyu organlarına nazaran bakışın bir egemenlik kurduğu ve modern dünyada bakmanın diğer duyulardan daha dinamik bir yapısının olduğu göze çarpmaktadır. Bakışın düzenlenmesi ile ilgili en somut örnek günlük yaşamda etrafta görünen resim veya fotoğraflardan kimilerinin daha fazla ilgi çekebiliyorken kimisinin ise göze görünmeyişidir. Bununla ilgili olarak Serpil Kırel "Aynalı Venüs" tablosundan yola çıkarak bakışın düzenlenmesi konusunda bir örnek sunmaktadır. Venüs'ün bedeninin çıplak olması, vücudunun belirli noktalarını kapatması, Eros'lar tarafından kendisine bakıldığını fark etmemesi tabloya bakan seyirci için teşhir etme noktasında konforlu alan yaratmaktadır. Aynı zamanda Venüs'ün göğsünün görünüyör olması da kadın bedeninin resmedilmesinde görsel hazın ön planda tutulduğunun göstergelerinden biri olarak söz edilmektedir (Kırel, 2010:137-143).

Kültürel Çalışmalar ve Sinema isimli çalışmasında Serpil Kırel görsel haz, dikizlemenin hazzı, kadının bedeninin projekte ediliş biçimi gibi konuları ele almakta ve sinemada feminist film eleştirisi yapılırken bu başlıkların da göz önünde bulundurulması gerektiğini dile getirmektedir. Bakışları da kendi içinde kuramsal başlıklar ile çerçevlendiren Kırel, "İzleyicinin bakışı, metnin içindeki bakış, izleyiciye yönelmiş bakış, kameranın bakışı" olmak üzere farklı yönleri ile ele almaktadır. Bu noktada kadın bedeninin sinemada sürekli izlenen, bakılan, dikizlenen tarafta olması "Aynalı Venüs" tablosundan da yola çıkılarak nesneleşme durumunun görsel metinlerde uzun süredir var olduğunu ortaya çıkarmaktadır (Kırel,2010:146).

Görsel haz konusunun feminist okuma açısından ilk olarak ele alınması Laura

Mulvey'in 1975 yılında yazmış olduğu "*Görsel Haz ve Anlatı Sinema*" makalesi ile gerçekleşmekte Freud ve Lacan gibi düşünürlerin ışığında çeşitli teoriler göze çarpmaktadır. Mulvey ise bu noktada özellikle Hollywood sinemasından söz etmekte ve Hollywood'un egemen düşünceyi de içinde barındırarak görsel hazzı sağladığını savunmaktadır. Hollywood sinemasının biçimsel olarak seyirciyi en iyi etkileyecek biçimde düzenlendiğini belirten Mulvey, seyirci için de bu organizasyonun yapay bir tatminlik duygusu yarattığını dile getirmektedir. Mulvey bakmanın insanda bir haz duygusu yaratmasını Freud'un "Skopofili" kavramı ile eşleştirmiştir. Bu bakımdan tıpkı çocuklarda var olan yasak ve özel olanı görme, diğer insanların arzularına şahit olma gibi isteklerini sinemadaki seyirci ile bağdaştırmaktadır. Buna göre sinemada diğer kişilerin yaşamlarını gören, dikizleyen seyirci için bir teşhir alanının oluştuğundan söz etmektedir (Mulvey, 1975:19).

Mulvey, dikizlemenin yalnızca erkek bakış açısı üzerinden yapıldığından söz etmekte ve bu bakımdan yalnızca kadın bedenine yönelik bir nesneleşme gerçekleştirilmektedir. Filmlerde erkek karakterin dikizleyen bakışı, seyirciye de aktarılmakta dolayısıyla seyirci de dişi karakteri arzu nesnesi olarak görmektedir. John Berger sinemadaki bu sorunlu yapıyı Batı resmi ile özdeşleştirmektedir. Avrupa resmindeki çıplaklık kavramından yola çıkarak erkeklerin sürekli olarak aktif ve eylemi gerçekleştiren tarafta olduğunu ve kadınınsa bakılan kısımda olduğunun altını çizmektedir. Dolayısıyla resim sanatında ortaya çıkan bu şema, sinemada da kendini göstermekte ve böylelikle kadın erkeğin bakma eylemi yoluyla bir eşya haline gelmektedir (Smelik,2008:3).

Laura Mulvey, Lacan'ın teorisinden de yola çıkarak insanın kendini tanıma evresinin ayna ile gerçekleştiğinden söz etmektedir. Buna göre sinemanın da insan için bir ayna görevinde olduğunu ve kişinin kendi hayatından bir süreliğine uzaklaşıp izlediği karakterlerle kurduğu özdeşim ile egosunu güçlendirdiğini dile getirir. Bu noktada Mulvey, yıldız oyuncu sisteminin, seyircinin özdeşimi konusunda kilit bir yapı oluşturduğundan bahsetmektedir. Sinemadaki yıldız oyunculara çizilen mükemmel görüntü ile canlandırdıkları sıradan karakterler eşliğinde seyirci kurduğu özdeşim ile geçici bir ego tatmini yaşamaktadır. Bu da bakan kişinin kendini beyaz perdede gördüğü idealleştirilmiş karakterler ile özdeşleştirmesinin egosal olarak haz yaratan bir durum olduğunun göstergesidir (Mulvey,1998:20).



Mulvey, Hollywood sinemasının kadın bedenine yönelik olumsuz tavrının olduğundan bahsetmektedir fakat zaman içinde bunun tam tersi durumda bulunan filmler de çekilmiştir. Bununla ilgili olarak Hande Öğüt, “*Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema*” isimli makalesinde verdiği örneklerle feminist yönü ağır basan filmlerden söz etmektedir. İlk olarak Chantal Akerman’ın çekmiş olduğu “*Yarın Taşınıyoruz*” filmini örnek gösteren Öğüt, kadın karakterin karmaşık yapıya sahip bir evde temsil edilmesini dile getirmektedir. Mutfak mekanının kadın için belirlenmiş bir alan olduğunun altını çizen Akerman, aynı zamanda kadın karakterin hayatında özel ve kamusal alanın birleştiğinin de göstergelerini sunmaktadır. Hollywood filmlerine nazaran kadının toplumdaki ve ailedeki konumuna yönelik bir eleştiri sunan “*Yarın Taşınıyoruz / Demain On Déménage (2004)*” filmi sahip olduğu mizah anlayışı ile feminist teori düşüncesini içinde taşımaktadır (Öğüt:2009:201).

Feminist eleştiriyi içinde bulunduran filmlere örnek olarak gösterilen Jeanne Dielman filmine bakılacak olursa kadın karakterin bu defa ev içindeki işler ile ilişkisi göze çarpmaktadır. Her gün aynı saatte uyanıp aynı saatte yemek hazırlayan kadın karakter düzenini bozacak farklı hiçbir eylem gerçekleştirmemektedir. Bu stabilize içinde sahip olduğu düzen ile yaşamını devam ettiren Dielman karakteri, konvansiyonel kadın figürünün dışında ve alışılmış olana karşıt bir biçimde sunulmaktadır. Bu karşıt duruş kadın sinemasının oluşmasını sağlamış ve kadının “iyi ve kötü” olarak ikiye ayrılmasının önüne geçmeye çalışmıştır. Bu bakımdan kadının sinemada dişil özelliklerinin sunumu farklılaşmış ve eril bakış açısının dışında bir perspektif oluşturulmuştur (Öğüt:2009:201-204).

Sinemadaki kadınların sunumunun farklı bir hal alması bu konuda yapılan araştırmalar ile desteklenmiş ve asıl sorunun ne olduğu üzerine incelemeler yapılmıştır. Buna göre filmlerde yer alan erkek egemen kültüre uygun çizilmiş olan kadın karakterlerden söz edilmiş ve bu durum farklı yönleriyle ele alınmıştır. Bununla ilgili olarak Claire Johnston’un 2000 yılında yazmış olduğu “*Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması*” isimli makalesinde filmlerdeki kadın karakterleri gösterebilimsel açıdan incelemek gerektiğinden söz etmiştir. Johnston kadın karakterin uzlaşılardan ibaret olan birer gösterge olduğunu dile getirmekte ve sinemanın bir gerçeklik oluşturduğu göz önünde bulundurulduğunda bu durumun tehlikesinden söz etmektedir. Öyle ki bu tehlike sinemadaki kadın karakterlerin “*erkek olmayan*” yönü ile olumsuz bir noktadan ele alındığı göze çarpmaktadır (İnceoğlu, 2015:88).

Büyük bir izleyici kitlesine sahip olan sinema sanatının kadın karakterleri bu biçimde

ele alması aynı zamanda toplumu da etkileyen bir noktada durduğunun göstergesidir. Sinemanın özellikle ticari amaçla üretilen filmlerin toplumun hemen her kesimine hitap etmeyi amaçladığı düşünüldüğünde yarattığı normlar göz ardı edilemez bir noktadadır. Bu bakımdan esasında bu normlar görsel sanatlar aracılığı ile tam tersi bir düşünceye de taşınabilecekken patriarkal bir biçimde sunulması feminist teorinin politikayı da içinde barındırması gerekliliğine işaret etmektedir (İnceoğlu, 2015:88).

Sinemayı feminist teori etrafında incelemek birçok farklı eleştirmen ve yazar tarafından tercih edilmiş ve farklı şekillerde yorumlamıştır. Annette Kuhn'a göre feminist eleştiri bir filmin politik yönünün de ortaya çıkarılması ile ilgili görünmektedir. Kadınların çeşitli toplumlarda ikinci sınıf bir vatandaş olarak görülmesi, aşağılanması ya da ötekileştirilmesi feminist teori ile birlikte çok yönlü bir biçimde incelenebilmektedir. Kuhn feminist teorinin araştırma yelpazesinin geniş olduğundan bahsetmekte ve şöyle dile getirmektedir: "Baskı altında ya da üretim biçimi (kapitalizm) gibi düzen tarafından sömürülen, erkeğin egemenliği ya da ataerkil sosyal ilişkileri çözümleyişinde kendini bulan politik bir uygulamadır." (Süllü, 2014:109).

Film eleştirisinde feminist teori uygulanırken kadının hikayedeki konumlandırılışının yanı sıra filmde kullanılan ışıklar, kurgu, kamera gibi teknik özelliklere de bakıldığının altı çizilmektedir. Kuhn'a göre kadınların sinemada bu derece olumsuz bir noktada oluşu aynı zamanda erkeklerin sanat alanında daha aktif bir konumda olmalarıyla bağlantılıdır. Kuhn, kadınların sinemada birer nesne haline gelmesi sorununa ancak kadınların sinema alanında daha fazla çalışma yapmalarıyla çözüm bulunacağını dile getirmektedir. Fakat aynı zamanda kadınların elinden çıkan her sanat ürününün de feminist teori ile bağdaşık olmayacağını altını çizmektedir. Kuhn sinemada kadın sorununu asıl ortadan kaldıracak etmenin "auteur" çalışmalar olacağını savunmaktadır. Bu bakımdan ticari amaçla sanatsal kaygı güdülmeden üretilen filmlerde kadın sorununun tekrarının yaşanacağını bildirmektedir (Süllü,2014:112-113).

Sinemanın kadın karakterler açısından ele alışını 1970'li yıllarda meydana gelen kadın hareketleri ile coşkunluk kazanmakla birlikte " Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973)" gibi yazarlar özellikle Hollywood sineması üzerine kadın karakterleri incelemişlerdir. Hollywood'un gerçek kadınlar üzerinden değil de hayali ve idealize edilmiş kadın karakterler üzerinden hikayelerini çizdiğini dile getirmişlerdir. Smelik, bu duruma

karşıt olarak kadın yönetmenlerin, Hollywood’da seyirciye sunduğu kadın klişelerinin aksine bir dünya yaratmaları gerektiğinden söz etmektedir. Ancak yaratılan bu yeni dünya ile kadınların sinemada yer alan yapay, parıltılı hallerinin yıkılacağını ve böylelikle toplumdaki normların da değışebileceğini dile getirmektedir (Smelik, 2008:2).

Hollywood sinemasında yalnızca kadın karakterlerin görsel olarak sunulması değıl aynı zamanda annelik kavramı üzerinden de bir kalıp çizildiğı göze çarpmaktadır. Bununla ilgili olarak E. Ann Kaplan “*Mothering, Feminism and Representation*” isimli makalesinde annelik normunun oluşumundaki olumsuz noktalara değinmektedir. Buna göre Amerika’da yaratılan anne algısının Hollywood sinemasında da devam ettiğı görünmekte ve bu da birtakım niteliklerin kadına yüklenmesi anlamına gelmektedir. Bu filmlere göre kadınların iyi birer anne modeli çerçevesine girebilmesi adına “dindarlık, saflık, evcillik ve itaatkarlık” gibi kavramları da bünyesinde taşıması gerektiğı gösterilmektedir (Yaşartürk, 2019:2).

Annelik algısının oluşumunda etkisi olan filmlere örnek olarak Griffith’in üretmiş olduğu filmler gösterilmektedir. Örneğın “*Way Down East (1920)*” filmine bakıldığında kadın karakterin edilgen bir yapıda olduğu göze çarpmaktadır. Bu durum kadınların o yıllarda bir erkeğıe ihtiyaç duyarak yaşamını devam ettirdiğı düşüncesinin empoze edildiğini ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda sonrasında bu algıyı yıktığını düşündüren bir film olan ve Frank Lloyd tarafından yönetilen “*East Lynne (1931)*” filmi üretilmiştir. Bu filmde kadın karakter kendine biçilmiş olan ev, aile, yuva gibi kavramlardan uzaklaşmakta ve farklı istekleri olduğunu dile getirmektedir. Fakat filmin sonunda kadın karakterin yaşamını yitiriyor olması kimi eleştirmenler tarafından feminist düşünceye aykırı olarak yorumlanmıştır (Yaşartürk,2019:2).

Görüldüğü üzere filmlerde kadın karakterlerin sorunlu bir biçimde yansıtılışı Hollywood sürecine dek dayanmakta ve bu durum hala birçok türde kendini göstermektedir. Türk sinemasında bakılacak olursa Yeşilçam Dönemi’nden itibaren kadın karakterlerin sunuluş biçimi, erkeğıe ihtiyaç duyması, yalnızca ev mekanı ile özdeşleştirilmesi gibi konular bakımından olumsuz bir norma sahip olduğu göze çarpmaktadır.

Türk sinemasında 1960’lı yıllarda kadınları konu edinen filmler çekilmiş olmakla birlikte bu filmler içinde sorunlu anlatıları da taşımaktaydı. Örneğın Şoför Nebahat filmindeki kadın karakterin film içindeki erkekleştirilmiş hali onun sorunlarla başa çıkmasında bir güç unsuru olarak gösterilmektedir. Aynı zamanda giydiğı erkek kıyafetleri

ile görünüş olarak da erkeğe benzetilmiş ve bir kadın olarak üstesinden gelemeyeceği durumları erkek kılığında gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu durum filmde her ne kadar kadın karakterin hikayesi ve yaşadığı sıkıntılardan söz edilse de kadına biçilmiş olan rol farklı bir sorunlu nokta oluşturmaktadır (Elmacı, 2017:511).

Kamusal alanda gösteriliş biçimlerine bakıldığında ise kadınların özellikle Yeşilçam döneminde iş hayatına giriş yapmaları onları sözde ahlaksızca bir konuma itmekteydi. Çalışan kadın modeli genellikle pavyonda şarkıcılık yapmakta ve çalışması sebebiyle başına gelen olaylar olumsuz bir biçimde gösterilmekteydi. Bu da kadınları özellikle namuslu imajı içinde olanları iş hayatından uzak durmaları gerektiği konusunda uyarmaktaydı. Kadınların eğitimleri ve kariyerleri konusunda Türk sinemasında sorunlu noktalar ortaya çıkmakla birlikte eğitilmiş olanlar ise mutsuz ve yalnız bir dünya içinde gösterilmekteydi (Elmacı, 2017:512).

Kadınların Türk sinemasındaki imajının olumlu yöne evrilmesi 1980'li yıllara dayanmaktadır. Bu dönem hem sinemanın seyirci kaybetmesi hem de filmlerde gözlemlenen sorunlu yapı dolayısıyla çok ilgi gördüğü söylenememektedir. Ancak 1990'lı yıllardan sonra kendi sinema dilini oluşturmaya çalışan yönetmenlerin filmleri ön plana çıkmış fakat bu filmler de eril bir dile sahip olmuşlardır. Özellikle milliyetçi fikirlerin ve erkeklerin iç dünyalarının parladığı bu dönem filmlerinde de kadın sorunları geri planda kalmış ve filmler bu sorunun çözülmesi adına bir araç olarak kullanılmamıştır (Elmacı,2011:3).

Görüldüğü üzere feminist teorinin ortaya çıktığı yıllardan itibaren sinemada kadının konumu araştırılmaya başlanmakta ve böylelikle sinemadaki cinsiyet normu da açığa çıkmaktadır. Sinema büyük bir kitleye hitap eden sanatlardan biri olarak temsil ettiği dünyanın da gerçekliği konusu tartışılmaya açıktır. Bu bakımdan filmlere konu olan aşk hikayeleri, kadın erkek ilişkileri, resmedilen aile modeli gibi durumların hangi açılardan ele alındığı ve hangi gerçeklikle seyirci ile buluştuğu önem arz etmektedir. Feminist film teorinin temelini sağladığı farklı görüşler de baz alınarak sinemada kadının konumunun araştırılması sinemada bu alandaki gelişimi sağlamaya ön ayak olmaktadır.

Kadına dayatılan rol modeller, toplumsal yapıda yer edindiği nokta, kadının konumunun bulunup açığa çıkarılması gibi konular için filmler üzerinde sosyolojik bir çözümleme yapılacaktır. Bu çözümleme yapılırken hem film için hem de karakterlere

yönelik anahtar soruların sorulması daha net cevapların oluşmasına olanak sağlamaktadır. Buna göre romantik komedilerde kadın imgesinin gelişiminin ilerleyişi, geçmişten bugüne kadın karakterlerin romantik komediler içinde değişim gösterip göstermediği üzerinde durulacaktır. Romantik komedi filmlerinde yer alan kadın karakterlerin nasıl konumlandırıldığı ve kadın bedeni üzerinde yaratılan imgeler üzerine de tartışmaya açık olacaktır (Elmacı, 2011:4).

## **2.2. Feminist Film Teori Bağlamında Film İncelemeleri**

### **2.2.1. Aşk Taktikleri Filminin Romantik Komedi Türü Uyuşumu**

Aşk Taktikleri filmi romantik komedi türünde olup 2022 yılında Emre Kabakuşak tarafından bir dijital platform olan Netflix'te yayınlanmak üzere üretilmiştir. Aslı, moda sektörüne bağlı bir şirkette çalışmakta ve diğer yandan kadınlar için kurduğu blogta yazı yazmaktadır. Bu yazılar erkekler hakkında öneriler içermekte ve Aslı kadınlara özellikle bir ilişkinin iyi gidebilmesi adına neler yapabilecekleri ile ilgili tavsiyeler vermektedir. Kerem ise bir reklam şirketinde çalışmaktadır. İki karakterin karşılaşma noktası Aslı'nın bir takipçisinden aldığı yorum ile başlar. Buna göre Aslı verdiği tavsiyeleri kendisi gerçekleştirerek bir erkeği aşık etmenin yollarını aramaktadır. Benzer durumda olan Kerem ise erkek arkadaşları ile girdikleri bir iddiada bir kadını kendisine aşık etmenin peşine düşer. Böylelikle ikisi de iş için katıldıkları bir organizasyonda tesadüfen bir araya gelmektedirler. Aslı Kerem'in duygularını samimi bulmaz ve onu ifşalamaya kara verir. Aslı, Kerem'i takipçilerine ifşa eder fakat bunun sonucunda Kerem'in kız arkadaşı Meltem ekonomik gücünü kullanıp Aslı'yı işten kovdurur. Aslı'nın tekrar işe alınması için Kerem, Meltem ile Londra'ya gitmeyi kabul eder. Kerem'in gideceğini öğrenen Aslı ise onun yaptığı fedakarlığa dayanamayarak onu havalimanında yakalar ve birliktelikleri başlar.

Aşk Taktikleri filmine bakıldığında uyuşumların romantik komedi türüne ait olduğu görülmektedir. Filmin teması, konusu, karakterlerin sunuluş biçimleri, stok karakterler, mekânsal ikonografi gibi özellikler romantik komedi türünü oluşturan etmenler arasındadır. Bir filmin romantik komedi olup olmadığını anlamak için üç temel soruya cevap verebilmesi gerekir. Öncelikle olay bir aşk hikayesi etrafında mı toplanıyor, yoksa aşk yalnızca olayın bir parçası mıdır? Filmin komedi unsurlarına bakıldığında seyirciyi dramatik bir yapının aksine güldürebiliyor mu? Son olarak ise filmde aşk hikayesi çıkarıldığında film hala devam edebiliyor mu yoksa tüm yapı çöküyor mu? Romantik

komedi türünün net bir biçimde tanımlanabilmesi açısından bu soruların yanıtlanması gereklidir (Hellerman, 2022).

Bu sorular ışığında *Aşk Taktikleri* filminin konusuna bakıldığında Aslı ve Kerem karakterlerinin birbirlerinden habersiz oynadıkları aşk oyununu içerdiği görülmektedir. Aslı bir rumuz ile yazdığı bloğundan kendisini takip eden kadınlara bazı önerilerde bulunmaktadır. Bu öneriler arasında erkeklere nasıl davranmaları gerektiği, cinsellik, bir erkeği tavlama için gereken kurallar gibi konular yer almaktadır. Aslı'nın bir takipçisinden aldığı yorum ile verdiği taktikleri kendisi de uygulayarak bir erkeği kendisine aşık etmeye çalışmaktadır.

Benzer durumda Kerem ise kadınlar ile yüzeysel ilişkiler içinde olan, bekarlığı ayrıcalık olarak gören bir karakter yansıtmaktadır. Kerem, erkek arkadaşlarıyla sohbet ederken bir kadını kendine aşık edeceği yönünde iddiada bulunur. Sonunda ise iki karakter de kendi tasarladıkları oyunun içine düşer ve birbirlerine gerçekten aşık olurlar. Böylelikle filmde aşk hikayesi çıkarıldığında geriye bir şeyin kalmadığı ve kurgunun bu temel üzerinde ilerlediği saptanmaktadır.

Tematik özelliklerine bakıldığında Hollywood romantik komedilerinde bulunan "*Seks Komedi, Screwball Komedi, Gümüş Sinema*" temalarından Screwball komediye daha yakın olduğu görülmektedir. Screwball komedinin özellikleri arasında "çatışan karakterler, birbiriyle uyumsuz bir çift, kadın karakterlerin uygunsuz davranışları, çiftler arasında bulunan sosyoekonomik farklılıklar, bir karakterin diğerinden daha katı bir yapıda olması, kaos, kaçma kovalama, hızlıca kurulan diyaloglar" gibi özellikler yer almaktadır (Mortimer, 2010:10).

Filmdeki Screwball komedi temasına uygun olan öğelere bakıldığında birçok uyuşma rastlanmaktadır. Film, birbirini tavlama çabasına çalışan iki karakter üzerinden ilerlemekte böylelikle ikisi arasında duygularını bastırdıkları bir çatışma bulunmaktadır. Bu uyuşmazlığa örnek olarak Aslı, Kerem'i yüzeysel ve bayağı bulmakta ve gösteriş meraklısı olduğunu düşünmektedir. Bu bakımdan Aslı, Kerem'e karşı duygularını açma konusunda katı bir yapıdadır. Buna istinaden Kerem ise Aslı'nın soğuk davranışlarına karşılık çözümler üretmeye çalışmaktadır.

Screwball komedinin en belirgin özelliklerinden biri de kadın karakterin geleneksel

tavırlar içinde olmayışıdır (Dictionary.com, 2022). Filmdeki ana karakter Aslı, geleneksel kalıpların dışına çıkmakta ve kadın erkek ilişkilerini sosyal medyaya taşıyarak kendi içinde bulunduğu bir oyun oynamaktadır. Aslı'nın yaşadığı sahte ilişkiyi takipçilerine anlık olarak sunuyor olması onun geleneksel yapıya uygun olmayan davranışlar arasında yer almaktadır. Sonrasında bu davranışın dozu daha da aşmakta ve aşkı itiraf edeceği gün canlı yayında Kerem'i ifşa etmektedir. Aslı'nın sahip olduğu bu davranış biçimleri tıpkı Screwball komedisindeki kadın karakterlerde olduğu gibi başına buyruk bir tavır yansıtmaktadır.

Screwball komedi özelliklerinden bir diğeri de çiftlerden birinin sosyoekonomik olarak diğerdinden daha üst seviyede yer almasıdır (tvtropes.org, 2022). Bu açıdan bakıldığında esasında Aslı ve Kerem ekonomik olarak aynı düzeyde görünseler de Kerem'in Aslı ile buluşmak üzere tercih ettiği mekanlar lüks bir yaşantının habercisidir. Aynı zamanda Kerem'in evine gittiğinde Aslı'nın verdiği tepkiye bakılacak olursa Kerem'in Aslı'dan ekonomik olarak daha iyi durumda olduğu göze çarpmaktadır.

Karakterlerin birbirleri arasındaki çatışma aynı zamanda bir kaos ortamı oluşturmaktadır. Bu kaos ortamı içinde Aslı'nın Kerem'e gerçek duygular hissetmemek adına ondan uzaklaşması kaçma-kovalama eylemini oluşturmaktadır. Öykü evreni içinde aynı durum Kerem tarafından kadınlarla kurduğu yüzeysel ilişkiler bağlamında desteklenmektedir. Tüm bunlar sürerken ikisi arasında kurulan diyaloglar, aralarındaki gerilim dolayısıyla hızlanmakta ve Screwball'ın bir diğer özelliği olan "hızlı kurulan diyalogları" oluşturmaktadır (Sharf, 2022).

Aşk Taktikleri filmine bakıldığında tıpkı Screwball komedide olduğu gibi karakterler tesadüfi bir biçimde tanışmaktadırlar (Thornton,2014:36). Filmdeki Aslı ve Kerem karakterleri birbirlerini tavlama amacıyla bu karşılaşmaları kendileri planlamaya çalışsa da mümkün olmamaktadır. İkisi de birbirleriyle buluşmayı planlarken birdenbire iş için bir organizasyona katılmaları gerekir. Bu organizasyon sosyoekonomik olarak yüksek bir mekanda gerçekleşir ve ikisi de ortamda gerilip mekanı terk ederler. Dışarı çıkıp aynı taksiye bindiklerinde ise birbirleriyle karşılaşılırlar.

İkinci tesadüfi karşılaşma iş için patronları tarafından gönderildikleri Kapadokya seyahatinde gerçekleşir. İkisi de birbirinden habersizce uçağa bindiklerinde yine mucizevi bir şekilde yan yana olan koltuklarda rasgelirler. Kapadokya'ya geldiklerinde ise Aslı bu

tesadüfi karşılaşmanın bir işaret olduğunu düşünüp etkilenmektedir.

Romantik komedilerde genellikle kadınlar ve erkekler için yerleşik cinsiyet normlarına ilişkin kategorizasyonlar yapılmaktadır. Bunlardan biri de erkek karakterlerin kadınların hayatlarında sorun çözücü olarak yer almalarıdır. Filmdeki Kerem karakterine bakıldığında Aslı ile ilk karşılaştıkları gecede Aslı'yı taciz eden adamdan kurtarmaktadır. Buna yönelik ikinci ipucu ise Kapadokya'daki Servet karakteri ile Kerem'in ilişkisi arasında verilmektedir. Aslı'ya açıkça ilgisini belli eden Servet aynı zamanda Aslı rahatsız olsa da onunla temasa geçerek iletişim kurmaktadır. Kerem ise Servet'in Aslı'ya daha fazla yakınlaşmaması adına onu adamdan uzaklaştırmaktadır.

Romantik komedi klişeleri arasında mutlu son özelliği de bulunmaktadır (Antonio, 2022). Filmin sonuna bakıldığında bu ögeye uyum sağladığı açığa çıkmaktadır. Aslı, filmin sonuna doğru Kerem'i ifşa ettiğini açıklamakta Kerem ise bu durumdan rahatsız olmakta ve ilişkilerini sonlandırmaktadır. Sonrasında Aslı, Kerem'in kendisi için fedakarlık yaptığını öğrenip harekete geçmektedir. Aslı'nın işe geri alınması şartı üzerine Meltem ile birlikte iş birliği yapan Kerem tam yurtdışına çıkacakken Aslı yakın arkadaşların verdiği bilgiler sayesinde havalimanına gider. Kerem ile Aslı'nın bir oyun ile başladıkları bu hikaye böylelikle gerçek aşk ile sonlanır.

### **Aşk Taktikleri Filminin Romantik Komedi Türü Bağlamında İkonografisi**

Romantik komedilerin mekânsal ikonografisine bakıldığında olayların genellikle kent yaşamında geçtiği göze çarpmaktadır. Kent yaşamı, insanların birbiriyle olan ilişkilerini de şekillendirmekte ve beraberinde karakterlerin çalışma ortamlarını oluşturmaktadır (Mortimer, 2010:9). Aşk taktikleri filmine bakıldığında ise olay İstanbul'da geçmekte ve iki karakter de bir plazada çalışmaktadırlar. Bu mekanlar arasında iki karakterin de katıldığı iş organizasyonunun yapıldığı alan, sonrasında birlikte vakit geçirmek için gittikleri lüks restoran sayılabilmektedir.

İkonografik olarak mekânsal birlik sağlayan yerlerden biri de Kapadokya'dır. Özellikle romantik komedilerde iki aşığı bir araya getiren romantizmi destekleyen popüler mekanlar tercih edilmektedir. Hollywood sinemasına bakıldığında genellikle New York, Paris gibi turistik popüler bölgeler için seçim yapılırken Türk romantik komedilerinde Kapadokya, Antalya, Bodrum, İstanbul'un üst sınıf semtleri gibi lüks turist



destinasyonlarına sık sık rastlanmaktadır. Aşk Taktikleri filmi haricinde 2013 yılında Kıvanç Baruönü tarafından yönetilen “*Patron Mutlu Son İstiyor*” filmi de Kapadokya’nın romantik havasından yararlanan filmlere örnek olarak gösterilebilmektedir.

Aşk hikayelerini konu edinen filmlerde genellikle atmosfere önem verilmektedir. Aşk Taktikleri filmine bakıldığında iki karakterin ilk romantik gecelerini geçirdikleri sahnede yağmur yağdığı görülmektedir. Birçok romantik komedi filminde rastlanan bu sahne ile de bir başka ikonografik öge tamamlanmaktadır. Ayrıca karakterlerin ilk romantik gecelerinde izledikleri filme bakıldığında Blake Edwards’ın yönettiği 1963 yılında yayımlanmış olan “*Tiffany’de Kahvaltı*” olduğu göze çarpmaktadır. Böylelikle romantik komedi türüne ait olan bu filme de gönderme yapıldığı görülmektedir. Zaten tür filminin alımlamasını kolaylaştıran en önemli unsur diğer filmlerle tekrar eden uyulşım bütünlüğüdür.

Her türün seyirciyi belirli bir duyguya yönlendirmek için kullandığı ayrıntılar mevcuttur. Romantik komedilerde bu durum filmde kullanılan renklerin duruma uygun tercih edilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Filmin renklerine bakıldığında oldukça parlak, canlı ve göz alıcı bir resim sunmakla birlikte karakterler için seçilen kostümlerde de kendini göstermektedir. Aslı’nın moda sektöründe çalışması itibariyle giydiği kıyafetler hem öykü evreni içinde hem de izleyici tarafından dikkat çekici bir biçimde konumlandırılmıştır. Benzer bir biçimde iki karakterin yaşadığı romantik anlar haricinde de genellikle aydınlık sahneler tercih edilmiştir.

Romantik komedilerde baskın bir rolü olan stok karakterlerin de filmdeki aşk hikayesine katkıda buldukları göze çarpmaktadır. Stok karakterler romantik komedilerde ana karaktere akıl veren, yol çizen, sorun çözen yakın arkadaşlar olarak bulunmaktadır (Hellerman, 2022). Aşk Taktikleri filmine bakıldığında Aslı’nın her zaman yanında olan kız arkadaşları olduğu görülmektedir. Kerem’in iletişim halinde olduğu karakterlere bakıldığında ise iki erkek karakter Kerem’in arkadaşı olarak yanında durmaktadır. Erkek karakterlerden biri evli olmakla birlikte diğeri de Kerem’in aksine duygusal ve bağlanmaktan hoşlanan bir tip olarak sunulmaktadır. Bu da Kerem’in kadınlarla olan ilişkilerindeki tutumunu daha rahat ortaya çıkaran bir karşıtlık yaratmaktadır.

Yakın arkadaşlar romantik komedide stok karakter olarak sunulmakla birlikte eski sevgili, eski nişanlı gibi karakterler de romantik komedilerde bulunabilmektedir (Glitre,

2006:18). Aşk Taktikleri 'ne bakıldığında Kerem'in kendisine saplantılı bir biçimde ilgi duyan eski kız arkadaşı ortaya çıkmaktadır. Meltem, Kerem'in eski sevgilisi olsa dahi hala onunla birlikte olmak için çaba göstermektedir.

Görüldüğü üzere Aşk Taktikleri filmi birçok romantik komedi uyuşumunu yapısında taşımaktadır. Konusunun bir aşk hikayesini barındırıyor olması, aralarındaki engelin hafifletilerek komedi unsurlarıyla desteklenmesi, zıt karakterler olması, filmin mutlu sonla bitmesi, tesadüfi karşılaşmalar bağlamında romantik komedi uyuşumları gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra yukarıda belirtilen özelliklere göre de toplumsal cinsiyet normlarını yeniden tesis eden Screwball komedi temasına uygun olduğu saptanmaktadır.

### **Aşk Taktikleri Filminin Feminist Eleştiri Açısından İncelenmesi**

Romantik komedi filmlerinin feminist açıdan bakıldığında çeşitli problemler içerdiği görülmektedir. Bu türde kadın karakterler çağdaş görünümleri ile sunulmalarına karşın yerleşik konumlara göre üretilmekte ve kadın karakterlerin seçimleri kendi özgür iradelerine bırakılıyor gibi gösterilse de esasında ikincil bir düzeyde resmedilmektedirler. Aşk Taktikleri filmi, ana kahraman olan Aslı karakterinin bir erkeği kendisine aşık edip evliliğe ikna etmesini konu edinmektedir. Bu hikâye ile kadının erkeği etkilemek amacıyla oyunlar oynaması onanmakta ve böylelikle en temel patern olan toplumsal cinsiyet kodları yeniden üretilmektedir. Bu anlamda filmdeki tüm kadın karakterler, toplumsal cinsiyet kuralları açısından ikincil konuma rıza gösteren bir tarafta bulunmaktadırlar. Ana akım romantik komedilerde kadın, öznenin arzusu yani ikincil konumundadır. Dişil öznenin bu yapıda kendine yer bulabilmesi imkansızdır. "Anlatı yapıları odipal arzu tarafından belirlenir. Teresa De Lauretis bu arzuyu hem erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyetin belirleyici olduğu bir sosyopolitik ekonomi hem de cinsel farklılıktan ortaya çıkan öznelliği vurgulamanın bir yolu olarak görür" (Smelik, 2008:12,13).

Aşk taktikleri filminde Aslı'nın Kerem'i bir birliktelik ve evliliğe ikna amacının temelinde bu odipal yapı vardır. Aslı ve arkadaşları kendilerini odipal yapı içerisinde kadınsılıklarını kışkırtma üzerine var eder. Örneğin filmin girişinde Aslı'nın arkadaşlarına verdiği aşk taktikleri dersi tam da bu anlamda arzulanmayı arzulayan kadınların "arzu nesnesine nasıl dönüşürüz" taktikleridir. Aslı'nın arzulanmak ve bakılmak üzerine verdiği taktikler şu şekildedir: "Giyinirken asıl amaç azıcık gösterip gizemli yerlerin merak edilmesini sağlamaktır. Yani düşünülenin aksine açık giyinmek erkekleri cezbetmez.

Erkekler fazla makyajdan hoşlanmaz, mesele doğal görülmektir. Önemli olan iç güzelliği lafi doğrudur ve iç güzelliği derken kastedilen iç çamaşırınız ve hatta onun bile içindekilerdir. Giyinirken asıl amaç azıcık gösterip gizemli yerlerin merak edilmesini sağlamaktır.”

Aslı'nın kurmuş olduğu blog ve arkadaşlarına verdiği tavsiyeler aslında feminist film teorisinin kadının erotik bir arzu nesnesi üzerinden temsil edilemez olarak geliştirdiği tüm teorileri adeta yıkmaya çalışan bir eylemi temsil eder. Mulvey de kadının bakışın nesnesi olma durumuna ilişkin şu tespiti yapar: “Geleneksel yapı içinde kadınlar bakılabilirlik mesajını veren güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilenlerdir. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın erotik gösterinin ana motifidir” (Mulvey, 1975:20).

Aslı'nın özellikle kadın karakterlerin nasıl görünmesine ilişkin verdiği taktikler, tam da Laura Mulvey 'in kadın için arzulanmayı arzulamak dışında hiçbir alan kalmadığına ilişkin eleştirisine ters düşmektedir. Görüldüğü gibi “...O erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgi ile erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olmaktadır. Kadının en ufak bir önemi yoktur” (Mulvey, 1975:20).

1980'lerde yükselen kadın hareketiyle birlikte görsel ve yazınsal alanda kadının ikincil konumuna ilişkin çeşitli itirazlar geliştirilmiştir. 1985'te “*Dykes To Watch Out For*” adlı çizgi romanda bir karikatürist olan Alison Bechdel, kadınların kurgudaki temsiline ilişkin mizahi bir test oluşturmuştur. Bu teste aslında kadınların genel olarak film ve diğer kurgu alanlarındaki konumlanışlarının cinsiyet eşitsizliğine dayalı olmasına odaklanır. Bechdel testine göre kurguda öncelikle isimlerinin öykü evreninde geçtiği iki kadın karakterin olması gereklidir. Sonrasında bu kadın karakterlerin aralarındaki diyalog ve son olarak ise kadınların erkekler dışında bir şey konuşup konuşmadıkları incelenmelidir. Uzaktan bakıldığında oldukça basit bir ölçeklendirme gibi görünen bu teste göre çoğu filmin testten geçmesi beklenmektedir (wikipedia.org, 2023). Fakat çoğunlukla kadın seyirciye hitap ettiği düşünülen romantik komedilerin Bechdel testinden olumsuz sonuçlar aldığı ortaya çıkmaktadır.

Aşk Taktikleri filmindeki kadın karakterler Bechdel testinden geçirildiğinde ise kadınların hemen her sahnede yalnızca erkekler üzerine sohbet ettikleri göze çarpmaktadır.

Filmin ilk sahnelerinde Aslı kız arkadaşlarıyla bir araya gelmektedir. Buna göre aralarından Hande, sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Kadın karakterler bu sahnede yalnızca erkekler hakkında konuşmaktadırlar. Filmdeki kadın karakterler gerçek yaşamlarında yalnızca erkekler ile olan ilişkilerinden söz ettikleri gibi kullandıkları sosyal medya platformlarında da durum değişmemektedir. Bu platformları erkekler hakkında düşüncelerini yaymak ama ikincil konumdan vazgeçmemek üzerine kurgulamışlardır. Romantik komedi filmlerine yine Laura Mulvey 'in öncü perspektiften bakıldığında;

Kadının özne konumunun aslında erkek seyirci kadar kadına da uzlaşım sal olarak açık olduğunu gösterir. Mulvey Görsel Haz ve Anlatı sinemasında söylediklerini bir adım daha öteye taşır ve kadının kolaylıkla kendi giysilerinden sıyrılıp "travesti" giysilerine büründüğünü dahası bu pasif konumuyla erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif almakta olduğunu iddia eder. Teresa De Lauretis, kadının eril konumunun travestit bir şekilde benimsenişinin yanısıra dişil seyirci olarak aşırı özdeşleştirmekten kaynaklanan mazoşizm ve kişinin kendi arzu nesnesi haline gelmesinden kaynaklanan narsisizmi de benimseme ihtimalinden bahsetmektedir (Öğüt, 2009:205).

Romantik komedi türü, tam da bu anlamda kadınlara hitap eden bir tür olarak dişil seyirciyi aşırı özdeşleştirmekten kaynaklanan mazoşizm ve arzu nesnesi haline gelmesinden kaynaklanan narsizme de yönlendirir. Fakat bu durum kadının özne konumuna gelmesini yine de tesis etmez. Mary Ann Doane ise dişil seyircinin imgenin tüketicisi konumu olmaktan ziyade bu imge tarafından tüketildiğini ileri sürer (Öğüt, 2009:205). Görüldüğü üzere romantik komedi filmlerine kadın seyircinin ilgisinin tüketicisi bir entropi olduğu açığa çıkmaktadır.

Laura Mulvey ve diğer feminist film teorisyenleri, sinemada türlerin kökeni olan Hollywood sinemasında bulunan kadını, öyküde karakterler ve izleyici için erotik nesne olmanın ötesinde görmezler. Bu anlamda özellikle tür sineması kadını skopofili denen ve erkeğe zevk vermek üzerine oluşan bakışa hapseder. Mulvey 'in görsel haz ve anlatı sinemasında özellikle altını çizdiği eril nazar olarak literatüre soktuğu skopofili (kavramı Freud'dan devşirmiştir.) kadını cinsel haz almak amacıyla dikizlemesidir. Filmdeki skopofilik sahnelere bakıldığında ise Kerem ile yakınlaştıkları sahnede kameranın Aslı'ya odaklanması, Servet'in Aslı'ya sarkıntılık ederken Aslı'nın sunuluşu örnek olarak verilebilmektedir. Türkiye'nin önde gelen feminist yazarlarından Gülnur Acar Savran,

“Cinsel Devrim Kime Yaradı, Kime Yarabildi” başlıklı makalesinde cinsel devrim ve ilişki biçimlerinin modern görünümüne istinaden şu değerlendirmede bulunmuştur. “Cinsel devrimin erkek iktidarını göz ardı ettiğini cinsiyetçiliğin hep yeni formlara bürünerek varlığını sürdürdüğünü ve bu sürecin feminizmin kendi içinde bütünlüğünü parçalayan çok çeşitli kutuplar ürettiğini söyler.” (akt. Gülen, 2020:443).

Aslı ve arkadaşlarının özgür cinsellik deneyimleri Savran’ın da ifade ettiği gibi ataerkil sistemin tuzağına düşerek cinsellik piyasasında rekabete itilmelerinden öte bir anlam üretmez. Bununla ilgili olarak Aslı, erkekler hakkındaki bir analizlerinde şu yorumlarda bulunmaktadır: “Erkekler basittir. Büyüyüp olgunlaşamazlar ve eğitilemezler. Tuvalet eğitiminden sonra evrimleri tamamlanmıştır.” Bu yorum ile birlikte kendine *kurban* olarak tanımladığı bir erkek aramaya başlamaktadır. Aslı kurbanı kendine aşık edecek ve takipçilerine verdiği sözü yerine getirecektir. Fakat sonrasında bu kurbanın aslında yakın arkadaşı Hande’ye duygusal olarak şiddet uygulayan kişi olduğunu fark etse de artık kendisi âşık olmuştur ve buna rağmen Kerem’den vazgeçmemektedir.

Filmde; Aslı’nın kız arkadaşının Kerem tarafından bir gecelik ilişki ile terkedilişinde, hatanın Kerem’de değil Hande’de olduğu ima edilmektedir. Hande arkadaşlarına neden bu kötü durumun içinde olduğunu sorduğunda ise Aslı, altını çizerek Hande’nin hatalı olduğunu belirtir. Hande’nin Kerem ile tanışır tanışmaz onunla yemeğe gitmesi ve birlikte olmasının kendisi için olumsuz bir imaj çizdiğini dile getirir ve Kerem’i suçlamamak gerektiğini söyler.

Hande’nin Kerem ile iletişime geçme çabasını ise yersiz ve hatalı bir davranış olarak gören Aslı, telefonun karşı tarafa işkence etmek için kullanılabilen en etkili araç olduğunu savunmaktadır. Aslı, Hande’ye birlikte olduğu erkekler ile iletişime geçmemesini söyler ve eğer karşıdaki kişiyi ararsa olumsuz bir intiba bırakacağını dile getirir. Aslı’nın verdiği öneriler erkeklerin dünyasına göre hareket etmenin bir yolu olarak sunulmakta ve kadınların kendi duygu ve düşüncelerini bir kenara bırakmaları gerektiğinin iletisini vermektedir. Burada Aslı’nın hem Hande’ye hem de takipçilerine verdiği taktikler esasında bir ilişkide olması gereken açıklığı reddetmekte ve oyunlar yoluyla erkeklere ulaşmayı desteklemektedir. Halbuki güncel feminist tartışmalarda Gülen’in de ifade ettiği gibi; “...ilişki sorumluluğundan ve konuşmaktan kaçınma ilişkide erkeklik stratejileri olarak karşılaşılan bir deneyimdir. İlişkilerdeki çoklu deneyimler ise mülkiyet sınırlarında

dolaşan bir müphem sadakat fikrini esnetir; arzuyu ve hazzı cinsellik ve cinsellik ötesindeki çok türlü yakınlara doğru genişleterek duyguları çoğaltır”(Gülen, 2020:450). Böylece ataerkil fantasma hizmet etmeye ve kadının özne olma konumunu ötelemeye devam eder. Aslı'nın öykü evreninde tüm yapıp etmeleri erkekler tarafından sabote edilen eşitliği, babanın diliyle yeniden tesis etmekten öteye geçemez. Eşitlik, filmin eril dilinde kaybolur.

Aslı açısından bakıldığında durum takipçilerine verdiği öneriler ile şekillenirken Kerem açısından da durum farksızdır. Kerem, aralarında evli olan arkadaşını sürekli olumsuz bir biçimde ele almakta ve evli olan arkadaşı ise evliliğin cinsel hayatını bitirdiğine dair düşüncelerini ve pişmanlığını dile getirmektedir. Böylelikle iki insanın arasında gelişen çok katmanlı bir ilişki geri plana atılmakta, hor görülmekte ve bu sahnelerde kadınlarla derin bir bağ kurmadan yüzeysel ilişkilerde sınırlı kalınması gerektiği önerilmektedir. Burada kadını tıpkı eril fantasma tuzağına düşürten cinsellik odaklı bir nesneleşmeye mahkûm etmektedir. Kadınların evlilik birliği ya da diğer ilişki biçimlerinde cinsel nesne olmalarının birincil önemi her defasında hatırlatılmaktadır.

Erkeklerin duygusal ilişkilere bakışı incelendiğinde Kerem ilk sahnelerde erkek arkadaşlarıyla birlikte bir kadını kendine nasıl aşık edeceği üzerine fikirlerini beyan etmektedir. Buna göre kadınların erkeklere birer ürün gibi baktıklarını belirtmekte ve daha çok görünümünü etkileyen şekilsel konulara odaklanmaktadır. Kerem'in kadınlar için söylediği yorumlar şu şekildedir: “Aşk meşk filan bana göre işler değil. Hem aşık etmek işin kolayı. Kadınlar zaten âşık olmaya programlanmış canlılar. Mevzu kendine musallat etmeden hayatını yaşayabilmektir. Tek gayeleri zengin mümkünse yakışıklı ve bunların bütün kapris ve triplerini çekebilecek bir salak bulmaktır. Bir kadını etkilemek ona ürün satmakla aynı şeydir. Kolaydır yani. Bu arada ürün sizsiniz beyler. Kendinizi kadınların sizi almak isteyeceği bir hale getirmelisiniz.”

Kerem'in kadınlar hakkındaki yorumlarına bakıldığında kararlı bir biçimde genelleme yaptığı ve tüm kadınları aynı ölçüde değerlendirdiği göze çarpmaktadır. Kadınları yalnızca tüketen ve duygusal ilişkileri dahi birer ürün olarak gören kişiler olarak tanımlayan Kerem, esasında kendisi bir ilişkinin sorumluluğundan kaçmaktadır. Bu kaçışı ise filmin ilerleyen sahnelerinde annesinin onu terk edişi ile sebeplendirilmektedir. Öykü evrenindeki bu bağlantı ile aslında erkeklerin ilişkilerde gösterdikleri davranış bozukluğunun kaynağını yine bir kadın temsil etmektedir. Aynı zamanda Aslı da bu bilgiye

eriştikten sonra bakış açısını değiştirmekte ve bu defa Aslı, Kerem'i olumsuz noktadan çıkarması gerektiği sorumluluğunu üstlenmektedir.

Aslı her ne kadar Kerem'e karşı duygularını açığa çıkarsa ve onunla gerçek bir ilişki yaşamaya başlamak istese de Hande'yi terk eden kişinin Kerem olduğunu öğrenince fikirleri değişir. Kadın takipçilerine ulaştığı blogu sayesinde Kerem'i bu davranışı dolayısıyla ifşalamak isteyen Aslı anbean Kerem'in kendisine olan aşk itirafını takipçileri ile paylaşmaktadır. Son dönemlerde sosyal medya platformlarının kitlesel olarak fazla sayıda kişiye ulaşması aynı zamanda hukuksal sorunlara ilişkin bir problem çözme alanı olarak da görülmektedir. Son zamanlarda oldukça yaygınlaşan ve taciz iddialarında yaşanan mağduriyetin hukuksal alanda çözülemeyeceğine ilişkin genel kanı nedeniyle yürütülen ifşa hareketi Aşk Taktikleri filminde de kendini göstermektedir. "Dijital feminizm adını verilen ve çevrimiçi feminizm, sanal feminizm, e-feminizm gibi kavramlarla da isimlendirilen bu alan aslında feminizme farklı boyutlar katmıştır" (Candemir, 2020:160). Bir çeşit feminist aktivizm aracına dönen ifşalama hareketi öykünün temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

Feminist aktivizm hareketi son zamanlarda dijital ortamda yayılmasıyla birlikte, fiziksel eylemin dışında yalnızca dijital olarak savunuculuk yapma eylemini tanımlar. Öyküde Aslı'nın erkek dünyasını ifşalamak adına feminist aktivizm yaptığına ilişkin genel bir algı yaratılmaya çalışılsa da filmin sonunda ifşasını geri alması, Kerem'in kendisinden önceki kadınlara yaptıklarını unutup onu aklamayı, tam tersi bir eylemi işaret eder. Hatta feminist söylemin kadının beyanının esas olduğuna ilişkin genel kabulü, müphem sınırlara çekerek bu söylemi patriarkaya hizmet eder hale getirir. Görüldüğü gibi Aslı'nın ifşasını geri çekip her şeye rağmen Kerem'i affetmesi tüm kadınlara hatanın kendisinde olduğunu ilan etmesi patriarkanın öykü evreninin sonunda kadını tam da istediği ikincil konuma taşımasını yeniden tesis etmektedir. Öykünün sonunda Aslı, yine bir kadın (annesi) tarafından yaralandığı anlaşılan ataerkil stratejinin temsilcisi Kerem'in peşinden giderek başka bir kadının açtığı yarayı iyileştirmeyi, ebedi haklılığı ile patriarkayı sağaltmayı gerçekleştirmektedir. Aslı patriarkayı sağaltırken Kerem'i de öykünün sonunda kahramanlaştırarak ona hakkettiği cinsiyetçi itibarı da iade etmektedir.

### **2.2.2. Özel Ders Filminin Romantik Komedi Türü Açısından Uyuşumu**

Özel Ders filmi 2022 yılında Kıvanç Baruönü tarafından yönetilmiş olan bir

romantik komedi filmidir. Filmin konusunu Azra karakterinin gençlere verdiği ilişki dersleri oluşturmaktadır. Azra, ona ihtiyacı olan gençlerle bir araya gelmekte ve onlara ilişkilerine dair ne yapmaları gerektiği konusunda fikir vermektedir. Filmin başlangıcında Azra, ilişki koçluğu yaptığı üniversite öğrencilerine destek olmak üzere yanlarına gitmiştir. Bu sırada aynı üniversitede okuyan Hande isimli karakter de bir gence âşık olmakta fakat ne yapması gerektiğini bilememektedir. Bir edebiyat kulübüne üye olan Hande diğerleri tarafından bayağı görülmekte ve dışlanmaktadır. Buna istinaden Azra'nın okulda ilişki koçluğu yaptığı kişilerle sohbetine şahit olan Hande, Azra'nın peşini bırakmamakta ve onu gizlice takip etmektedir. Bunun üzerine Hande okuduğu üniversitenin rektörü olan teyzesine stand-up yapmak için Azra'dan tiyatro dersleri alacağını söyler. Böylelikle Hande hem teyzesini hem de Azra'yı ilişki dersleri almak üzere ikna eder. Bu sırada Azra ise binalarına yeni taşınan komşusu Burak'a ilgi duymaya başlar. Fakat Burak, Azra'nın ne iş yaptığını kardeşi dolayısıyla tesadüfen öğrendiğinde Azra'nın kimliğini saklaması hoşuna gitmez. Sonrasında Azra'nın aslında gençlere yardımcı olduğunu düşünür ve Azra'dan özür diler. Bu sırada Hande'nin âşık olduğu kişi olan Utku'nun evine yerleştirdiği kameralarla genç kızların görüntülerini kaydedip şantaj yaptığı ortaya çıkar. Bunu fark eden Azra ve diğer öğrencileri ise Hande'yi kurtarmak için harekete geçerler. Hande kurtulduğunda hayallerinin peşinden gider ve bir stand up gösterisi hazırlar. Azra ile Burak ise sevgili olurlar. Filmin gidişatı Burak ve Azra'yı birleştirmişken Hande için yalnız ama başarılı bir son hazırlar.

Bir filmin romantik komedi türünde olduğunu gösteren etmenlerin Özel Ders filminde bulunduğu gözlemlenmektedir. Azra ve Burak karakterleri açısından bakıldığında ikisinin de başlangıçta birbirlerinden hoşlanmadıkları ve birbirine zıt tavırlar sergiledikleri görülmektedir. Azra, Burak'ın ev taşırken tüm sokağa girişi engellemesinden dolayı sinirlenmekte ve fotoğrafçılık yapan Burak'ın evinde yaptığı çekimler sırasında oluşan seslere karşı da tepki vermektedir. İki karakter arasında ilk karşılaşma anından itibaren gergin bir ortam hazırlanmaktadır. Bu özellikler ile romantik komedi türünde görünen karakterlerin birbirleriyle savaş halinde olması etmeni doğrulanmaktadır (Sarkar, 2023).

Romantik komedideki karakterlerin zıtlıkları zamanla kendilerinde bulunan eksikliklerin giderilmesine katkı sağlamaktadır. Filmin ilk dakikalarında görünen ve gerek kültürel ve sosyal yaşam bakımından gerekse statü yönünden kurgulanan bu çekişme filmin sonuna doğru daha olumlu bir noktaya taşınmaktadır. Karakterlerden birinin genellikle



çözmesi gereken bir sorunu bulunmakta ve bu sorun her ortaya çıktığında iki karakterin karşılaştığı görünmektedir. Tesadüfi karşılaşmalar ışığında karakterler birbirlerine yaklaşmakta ve zorluklar komedi yoluyla hafifletilmektedir (Valdez, 2023).

Tesadüfi karşılaşmalar açısından bakılacak olursa Burak ve Azra'nın ilk karşılaşmada tesadüf eseri diyaloga geçmeleri ve Azra'nın Burak'ın kardeşine yaşam koçluğu yapması tesadüfi olaylar içinde sayılabilmektedir. İki karakterin gerginlik ortamı içinde karşılaşmaları birbirlerine karşı olan çekimi kuvvetlendiren bir unsur olarak gösterilmektedir. Aynı zamanda iki karakterin ilk romantik akşam yemeği planında Azra'nın, Burak'ın kardeşinin yaşam koçu olduğunun ortaya çıkması aralarında bir engel doğurmaktadır. Fakat sonrasında bu engel Azra'nın lehine çevrilmekte ve bu tesadüfi karşılaşma olumlu bir yöne evirilmektedir.

Tematik özelliğe bakıldığında ise Özel Ders filminin de "Screwball Komedi" teması ile benzerlik gösterdiği görünmektedir (Mazzillo, 2023). Azra evine çıkan merdivenlerde Burak'ın eşyalarına rastlamakta ve Burak'ın aşağıda eşya taşıyan kişi olduğunu fark etmektedir. Burak'a eşyalarını kapısının önünden çekmesini rica ederken oldukça sert bir tavırda olan Azra Screwball komedideki kadın karakterler ile benzerlik göstermektedir. Azra'nın Burak ile olan diyalogunda net ve hızlı yanıtlar vermesi benzerlikler arasında sayılabilmektedir.

Burak ve Azra arasında başlayan ilk tatsız karşılaşma bir kaos ortamı oluşturmaktadır. Bu kaos ortamı içinde Azra, Burak'tan uzak durmak adına ona karşı soğuk davranmaktadır. Burak'ın çekim yaptığı bir gün müzik sesinden rahatsız olan Azra, süpürge sopasıyla tavana vurmakta ve rahatsızlığını dile getirmektedir. Burak'ın evinden çekim sonrası çıkan mankenleri gören Azra, Burak'ı mankenlerden kıskansa da öyle değilmiş gibi davranır ve mankenlerde kusur aramaya başlayarak duygularını bastırıldığı görülür. Azra'nın duygularını bastırması aralarındaki cinsel gerilimi artırmakta ve iki karakter yan yana geldiklerinde ikisi de tuhaf davranışlar içinde gösterilmektedir. Romantik komedi filmlerindeki karakterler arasında yaratılan bu gerilim esasında onların sevgiye layık olabilme adına birbirlerinde oluşturacakları değişimin habercisidir.

Karakterlerin karşılaştığı engeller ve bu engellerin aşılması da romantik komedi türüne ait unsurlar içinde yer almaktadır (Zahl,2023). Başlangıçta iki zıt karakter

birbirlerine karşı soğuk ve inatçı bir tavırda görünseler de sonrasında birbirlerinden hoşlanırlar. Karakterlerin birbirini daha yakından tanımak amacıyla yemeğe çıkacakları akşam tesadüfen Azra, Burak'ın ailesinin evinde bulunmaktadır. Azra'nın danışanı olduğu genç kızın evine öğretmeni olarak gitmesi ve kimliğini saklamasına karşın Burak tepki göstermekte ve ilişkileri için bir engel oluşmaktadır. Fakat bu engel Burak'ın kardeşinin gerçeği anlatması ve aslında Azra'nın iyi biri olduğunu söylemesi ile aşılmaktadır. Bu örnekler tüm romantik komedilerde görünen engellerin üstesinden gelinebilir nitelikte olması özelliği görülmektedir.

Romantik komedi türünün en belirgin özelliklerinden biri olan “mutlu son” anlayışı Özel Ders filminde yer almaktadır (stylist.co.uk, 2023). Hande'nin başlangıçta hoşlandığı Utku'nun nasıl bir karakterde olduğunu öğrenmesi ve bunun sonucunda kendi hedefleri üzerinde çalışmaya başlaması buna örnek olarak verilebilmektedir. Film boyunca Azra ve Burak üzerinden ilerleyen aşk hikayesi ise Azra'nın aslında kim olduğunun ortaya çıkması ile şeffaf hale gelmektedir. Burak ve Azra önlerine çıkan engelleri aşmakta ve film aşıkların kavuştuğu mutlu sonla bitmektedir.

### **Özel Ders Filminin Romantik Komedi Bağlamında İkonografisi**

Mekânsal ikonografisine bakıldığında romantik komedilerde görünen kent yaşamının tercih edildiği göze çarpmaktadır. Tercih edilen kent yaşamını destekleyen unsurlardan biri de karakterlerin merkezi bir konumda evlerinin olmasıdır. Karakterlerin oturduğu apartmanın camından görünen ve İstanbul'un merkezinde yer alan Galata Kulesi dikkat çekicidir. Karakterlerin manzaralı bir evde yaşıyor olmaları aynı zamanda onların sosyoekonomik durumları konusunda da bilgi vericidir.

Sosyoekonomik bakımından karakterlerin orta sınıfa ait oldukları gözlemlenmekte ve buna dair çeşitli ipuçları yakalanmaktadır. Sosyoekonomik sınıfların kökeni esasında Antik Yunan'a dek uzansa da asıl şekillenmesini endüstrileşme ile gerçekleştirmiştir. Günümüzde hala orta-sınıfın ne olduğuna ve olumlu, olumsuz yönlerine dair tartışmalar sürse de genel kanı yüksek gelir elde eden meslek gruplarının oluşturduğu yaşam standartlarını temsil etmektedir. Bu standartların içinde kişilerin nerede yaşadıkları, hangi zevklere sahip oldukları, ev döşemeleri, kültürel aktiviteleri gibi öğeler bulunabilmektedir (Arslan, 2012:56-57). Özel Ders filmindeki karakterlerin yaşamına bakıldığında hiçbir karakterin ekonomik olarak bir kaygısının olmadığı aksine büyük bir şehrin en iyi konumu

sayılabilecek semtlerinde oturdukları göze çarpmaktadır.

Burak evde kendisine bir fotoğraf stüdyosu kurmuş ve gelirini bu şekilde elde etmektedir. Filmde en azından somut bir biçimde para kaynağı gösterilmektedir. Azra ise çoğu zaman gençlerin velilerine yalan söyleyerek onlara ilişkileri konusunda destek olduğu görülmekte ve parasını bu şekilde kazanmaktadır. Film dünyasında da belirli bir geçerliliği olmayan ve kendi kimliğini saklamak zorunda kalarak yaptığı bu iş Azra'ya para kazandırmakta ve onun lüks yaşantısının standartlarını oluşturabilmektedir.

Sinemada seyircide anlam yaratmak üzere kullanılan araçların içinde kullanılan renk paleti Özel Ders filminde romantik komedi türüne göre düzenlenmiştir. Romantik komedilere bakıldığında genellikle aynı renklerin tercih edildiği ve seyirciye böylelikle aşk, sevgi temalarına dair duygular uyandırma isteği göze çarpmaktadır. Pembe, kırmızı, beyaz gibi renkler filmdeki aşk hikayesini desteklemekle birlikte gösterilen aşkın temizliğine yönelik de iletiler vermektedir. Bununla ilgili olarak örnek vermek gerekirse Titanik (1997) filminde kullanılan ağırlıklı beyaz rengi iki karakter arasında oluşan aşkın saflığına dikkat çekmektedir. Bir diğer örnek ise Julia Roberts'in "En İyi Arkadaşım Evleniyor" (1997) filminde görülmektedir. Filmin jeneriği pembe, kırmızı, beyaz renklerinden oluşmakta ve seyirciye ilk andan itibaren aşk hikayesinin haberi verilmektedir (Kırık, 2013:81).

Filmdeki karakterlerin kostümlerine bakıldığında parlak ve ilgi çekici renklerin tercih edildiği göze çarpmaktadır. Filmde değişim geçirmesi beklenen karakter Hande, başlangıçta demode kıyafetlerle yaşından olgun bir görünüme sahip olsa da Azra bu görünümü değiştirmekte ve ona da bir canlılık kazandırmaktadır. Özellikle Azra'nın giydiği kostümlerin çoğu fosforlu renklerde ve dikkat çekicidir. Diğer kadın karakterlerde de benzer nitelikler görülmektedir. Karakterlerin evlerinin dekorasyonunda kullanılan renkler de canlılığı bozmayacak şekilde tasarlanmıştır.

Atmosfer seçimlerine bakıldığında ise özellikle Burak ve Azra'nın geçirdiği romantik akşamlarda loş ışıkların kullanıldığı göze çarpmaktadır. Burak'ın Azra'dan özür dilediği gece evin elektriklerini kesmiş ve merdivenleri mumlarla kaplamıştır. Azra terasa çıktığında da aynı romantik atmosfer ile karşılaşmaktadır. İki karakter, Hande'yi Utku'dan kurtarmak için akşam üniversiteye girdiklerinde birbirlerine yaptıkları itiraflar karanlık ortamlarda gerçekleşmektedir. Sonrasında Burak ve Azra'nın Hande'yi kurtarıp evlerine

döndüklerinde terasta geçirdikleri zaman diliminde de loş bir hava yaratıldığı göze çarpmaktadır. Böylelikle Azra ve Burak karakterlerinin yalnız kaldığı dakikalarda genellikle renklerin parlak tondan daha karanlık tonlara dönüştüğü gözlemlenmektedir.

Stok karakterlere bakıldığında ise romantik komediye ait olan “yakın arkadaşlar, eski sevgili/nişanlı” karakterlerine farklı biçimde rastlanmaktadır (Wiebe, 2006:458). Genellikle aşık çiftin kavuşması için yardımcı olan “yakın arkadaşlar”ın Azra ve Hande tarafından dönüşümlü olarak üstlenildiği dikkat çekicidir. Öncelikle üniversite ortamında genç kızlara verdiği taktikler ile bu rolü Azra üstlenmiştir. Hatta bunu bir işe çevirmiş ve profesyonel olarak bu işi yapmaya başlamıştır. Danışanların aşık oldukları kişiye kavuşmaları için çeşitli oyunlar geliştirmekte ve danışanların dönüşümüne katkı sağlamaktadır.

Azra, Burak’a âşık olduğunda ise bu görevi Hande’nin üstlendiği görülmektedir. Hande’nin sarhoş olduğu gece Burak ve Azra’nın arasında olan ilişkiyi fark ettiğini söylemekte ve Burak hakkında olumlu konuşmalar yapmaktadır. Benzer şekilde Azra, Burak’ın evinden çıkan mankenleri kıskandığında da yanında Hande bulunmaktadır. Azra’dan ders aldığı bir gün Azra’nın, Burak’ın buluşma teklifini hemen kabul etmesini yadırgamakta ve aralarında gelişen ilişkiye dikkat çekmektedir. Böylelikle Azra ve Burak arasındaki ilişkinin başlangıcından itibaren şahidi olan Hande söz söyleme hakkı edinmiştir. Bu sahnelerde Azra’nın genç kızlara verdiği önerileri kendi yaşamında uygulayamadığı ortaya çıkmakta ve çelişki Hande’nin söylemleri ile fark edilmektedir.

### **Özel Ders Filminin Feminist Teori Açısından İncelenmesi**

Romantik komedilerde kadın ve erkeklerin sunuluş biçimleri karakterlerin seyirci karşısındaki imajını yaratmaktadır. Karakterlerin ilişkilere bakış açısı, ilişkilerdeki konumları, kadınların birbiriyle olan iletişim biçimleri gibi konular bu imajı oluşturan etmenler arasında yer almaktadır. Özel Ders filmine bakıldığında Azra karakterinin sahip olduğu meslek başlı başlına problem içeren bir noktada durmaktadır. Genç kızlar ile iletişim halinde olan Azra, ailelerinden habersiz bir biçimde onlara ilişkiler konusunda tüyolar vermektedir. İlk olarak üniversite ortamında görünen Azra, Hande’nin ısrarı üzerine ona yardımcı olmaktadır. Bu noktada Hande’nin âşık olduğu erkek olan Utku’yla iletişime geçebilmesi için Hande’nin değişimini ön görmektedir.

Azra'nın sahip olduğu işin feminist teori açısından problem içeren noktası ise kadınların henüz genç yaşlardan itibaren erkekler ile olan ilişkilerine bir oyun edasıyla yaklaşmalarını sağlanmasıdır. Böylelikle gerçek iletişim biçimleri yok sayılmakta ve âşık olunan kişiye ulaşmak için öncelikle dış görünüşün değiştirilmesi önerilmektedir. Aynı zamanda Azra'nın danışanlarının yalnızca kadınlar olması da ilişkide ikna eden cinsiyetin kadınlar olduğu vurgusunu yapmakta ve erkekler bu konuda pasif konumda gösterilmektedir. Fakat bu ikna edici tutum kadınların, erkeklerin istedikleri ölçüde değişmesine ve film dünyasında gösterilenin aksine kadınların kendi özünü dışlamasına sebep olmaktadır.

Sinemada kadınların dış görünüşlerin bakımından geçirdikleri dönüşüm Antik Yunan'a ait olan "Pygmalion Miti" kavramıyla bağdaştırılmaktadır. Pygmalion miti ilk olarak Yunan bir heykeltıraşın yonttuğu heykeline âşık olmasını hikâye edinirken sonrasında Bernard Shaw tarafından bir tiyatro eseri olarak uyarlanmış ve sinemada da kadınların geçirdikleri dönüşüm üzerinden varlığını sürdürmüştür. Türk sinemasında Yeşilçam dönemine bakıldığında ilk örnekleri göze çarpmakta ve bu filmler Doğu'nun geleneksel özelliklerinin Batı ile birleştirilmesini konu almaktadır. Kadının ideal konuma getirilmesi adına yararlanılan Pygmalion miti şu şekilde değerlendirilmektedir: "O köylü ama kentli, Batılı ama Doğulu, modern kadın görünümüne sahip ama sessiz ve sıkılgan, çekici ama "ar sahibi"dir. "İdeal kadın" her şeyin en iyisinden seçilerek oluşturulmuş bir kolaj imgedir." (Can, 2007:9).

Kadın için çizilen ideal görünüm batı ve doğu sentezi bir karışımı kapsıyorken Pygmalion mitini işlemiş filmlerde bu özelliklere sahip olmayan kadınlar dönüştürülmüş ve eril fantazyanın isteğine uygun bir hale getirilmiştir. Türkiye'de ilk pygmalion etkisi 1960 yılında Hulki Saner tarafından çekilmiş olan "Aslan Yavrusu" filminde görülmektedir. Özellikle melodram türüne ait olan pygmalion uyarlamaları hem Yeşilçam döneminde hem de tiyatro oyunlarında sıkça görülmektedir. Bu uyarlamalar ile birlikte baskın ideoloji görüşü tekrar gündeme gelmekte ve kadınlar üzerinden "normal ve anormal" olan durumların altı çizilmektedir. Bu da kadınlar açısından sınırlandırılmış bir model oluşturmakla birlikte cinsiyetçi bir söyleme yol açmaktadır (Eğrik, 2007:23). Bu cinsiyetçi yaklaşıma göre şehirde yaşayan, modaya ayak uyduran, medyada çizilen beden ölçülerine sahip kadın modeli normal olarak gösteriliyorken tam tersi özelliklere sahip

kadınlar dışlanmaktadır. Tıpkı Antik Yunan'da heykeltıraşın kendi heykeline âşık olması gibi bu özelliklerle donatılan kadın bu değişim sonrası ancak aşkı hak edebileceği düşüncesi baskılanmaktadır.

Yeşilçam filmlerinden örnek vermek gerekirse Fatma Girik'in başrolde yer aldığı ve Memduh Ün tarafından yönetilen "Vurulduğum Bir Kıza" (1968) filmi sayılabilmektedir (sinematürk.com). Filmde Fadime karakteri, âşık olduğu erkek için topyekûn değişime girmekte ve hiç olmadığı bir hayatın içinde kendini bulmaktadır. 1976 yılında Ertem Göreç tarafından yönetilen "Analar Ölmez" filminde de benzer bir etki görülmekte ve "ben dünyanın en güzel garısıyam" repliği ile kadın karakterin ideal imaja ulaşma konusundaki çabası kulaklara kazınmıştır (sinemalar.com).

Özel Ders filmine bakıldığında Yeşilçam dönemi filmlerinden hiçbir farkı olmadığı ve Azra'nın Hande'yi kadınlar için üretilen norma göre düzenlediği ortaya çıkmaktadır. Azra kızlara verdiği öneriler ile hem onların tarafında olduğunu iddia etmekte hem de Hande'nin değişimini ataerkil bakış açısına göre düzenlemektedir. Hande başlangıçta filmdeki diğer kadın karakterlerin aksine modadan uzak, alışverişten hoşlanmayan bir karakter olarak gösterilmekte ve Azra bu durumu erkeklerle olan ilişkisinde olumsuz değerlendirmektedir. Böylelikle ilk önce Hande'nin görünümü ile ilgili değişiklikler yapılmaktadır.

Hande kendisiyle ilgili fikirlerini şu şekilde dile getirmektedir: "Sence neden beni yaşlı gibi görüyorlar? Gerçi ben onların ne düşündüğüne göre yaşayacak değilim. Onlar sosyal medyaya ruhunu satmış. Kişilik bile değil biliyor musun?" Hande'nin repliklerine bakıldığında popülerlikten uzak durduğu için kendini ayrıcalıklı saydığı görülmektedir. Fakat sonrasında tekrar yaşlı görünüp görünmediğini Azra'ya sormakta ve bu konuda emin olamamaktadır. Azra ise buna karşılık bu kıyafetlerle dikkat çekici olmadığını ve rahat kıyafetleri ancak yaşlılığında tercih etmesi gerektiğini belirtmektedir. Diyaloglarının sonunda ise Azra, eğitimleri boyunca söylediklerine harfiyen uyması konusunda Hande'yi uyarmakta ve kitap okumayı çok seven Hande için "hayatı kitaplardan öğrenemezsin" ifadesinde bulunmaktadır.

Azra, Hande'nin evine gidip onun kıyafetlerini gördüğünde "Kaç yaşındasın Hande? Hedef Utku'ysa baya işimiz var" ifadesinde bulunmakta ve Hande'yi demode

bulmaktadır. Aynı zamanda âşık olduğu erkeği bir hedef olarak belirlemesi ve onun tercihlerini tespit edip Hande'yi bu yönde değişime hazırlaması da feminist teori açısından sorunlu bir noktada durmaktadır. Azra'nın Hande üzerinde yaptığı bu baskı hem kapitalist sistemin kadınlar üzerinden biçimlendirdiği güzellik algısını desteklemekte hem de Hande'nin sistemin dışında kalmasını bir olumsuzluk olarak göstermektedir.

Endüstrileşen güzellik dünyası, kadınları özgün bir birey olmaktan ziyade kitle halinde görmektedir. Bu da güzellik endüstrisinin özellikle medya yoluyla kadınları belirli bir standarda getirmesini kolaylaştırmakta ve daha fazla kadına ulaşım bir kitle oluşturulmaktadır (Bulut, 2020:1032). Yaratılan bu standart ile kadınların her daim sistem içinde kalmasının yolu açmakta ve onlar için üretilen ürünleri satın almadıkları takdirde çemberin dışında kalacakları imasında bulunmaktadır.

Modern dünyada kadınlar için oluşturulmuş olan bu endüstri yalnızca güzellik konusunda değil, eğlence anlayışı için de şekillendirilmiştir (Bulut, 2020:1032). Örneğin Hande'nin filmin başında keyif aldığı alanın edebiyat olduğu gösterilmektedir. Fakat edebiyat kulübüne üye olup eski dönemdeki yazarlara öykündüğü için diğer öğrenciler tarafından dışlanmakta ve alay edilmektedir. Onunla alay eden diğer öğrencilerin spesifik olarak ilgilendikleri hiçbir alana rastlanmamakta ve öğrenciler yalnızca partilerde dans ederek sosyalleşen bireyler olarak gösterilmektedir. Filmin gidişatına bakıldığında Hande de ilgi alanını bu yöne çevirmek zorunda kalmakta ve her seferinde Azra'nın kitaplar hakkındaki eleştirilerine maruz kalmaktadır.

Azra'nın Hande üzerinde kurduğu bu baskı ile erkekler, kadınlar için çeşitli oyunlar ile ikna edilmesi gereken bir otorite konumuna getirilmektedir. Filmin başlangıcında bununla ilgili danışanlardan birinin şu ifadesine rastlanmaktadır: "Eğer Azra olmasaydı biz şimdi neyiz? diye ortalıkta dolanıyordun". Cümleden de açıkça anlaşılıyor ki kadınların bir ilişki içerisinde hangi konumda olduğunu sorgulaması erkeği uzaklaştıran bir durum olarak anlatılmaktadır. Erkeğe karşı buna benzer sorular yönelten kadınlar ise "çağ dışı" olarak adlandırılmaktadır.

Özel Ders filminde görünen bu durum, modern dünyanın getirdiği cinsel özgürlük kavramının tam olarak sindirilemediğinin göstergesidir. Kadınların cinsel olarak kendi istekleri doğrultusunda hareket edebilmesi yine kadınların belirli kalıplar içinde

sıkışmasına sebebiyet vermiştir. Bana örnek olarak modern zamanlarda “güzellik” anlayışı “ideal ve seksi beden” ile özdeşleştirilmiş ve kadınlar kusursuz görünüm içinde olmadıkları sürece güzellikten uzak oldukları anlamı yaratılmıştır. Önceleri “annelik” kavramı üzerinden değerlendirilen kadın bedeni günümüzde “cinsellik” kavramı ile eşleştirilmektedir. Bu da cinsel özgürlük adı altında kadınların bedenlerini popülariteye göre düzenlemekte ve kadınlar için yeni bir baskı ortamı oluşturmaktadır (Bilgin, 2016:234).

Kadınların cinselliğinin bedenleri üzerinden değerlendirilmesinin yanı sıra benzer şekilde erkekler ile olan ilişkilerinde de bir sınırlandırmaya şahit olunmaktadır. Önceleri cinsellik konusunda daha kısıtlayıcı bir yapı içinde olan kadınlar, yalnızca evlilik ile cinselliklerini yaşayabilmekte ve aksi halde geleneğin dışında kalmaktaydılar. Günümüzde ise bu konuda kadınlar için daha özgür bir alan yaratılmış fakat bu kez de erkekler ile ilişkilerini sorgulayamaz duruma gelmişlerdir. Bu durumda kadınların cinsel özgürlükleri yine erkeklerin kararına bırakılmış ve kadınlar ilişkinin gidişatını şekillendirmek ya da boyut kazandırmak konusunda pasifize edilmişlerdir. Böylelikle kadınların cinsel özgürlük adı altında yaşadığı ilişkiler genellikle patriarkanın yararına olan, kadınların söz sahibi olamadığı yahut yalnızca oyunlar yoluyla söz söylemeye hak kazandığı çelişik bir duruma dönüşmüştür.

Filmde de bu konuyla ilgili olarak görüldüğü üzere Hande’den önce dönüşüm geçiren diğer kadın danışanlar erkeklerle karşı oynadıkları oyunların ne kadar işe yaradığını dile getirmekte ve elde ettikleri sevgilileri için Azra’ya minnet duymaktadırlar. Azra’nın yarattığı evren ile birlikte kadın ve erkek arasında doğasında gelişmesi gereken iletişim yalnızca kurgulanmış ve başarılı olunmuş bir plan olarak kalmaktadır.

Azra’nın sahip olduğu mesleğin legal olup olmadığı da şüpheli bir noktada durmaktadır. Azra danışanı olan genç kızları hedeflerini gerçekleştirmek adına dışarı çıkarabilmek için ailelerinden izin almakta ve bunun için türlü yalanlar söylemektedir. Özellikle söylediği yalanlara sanatı, kitapları, okul gezilerini dahil etmesi de yaptığı işi meşru hale getirmek için çizdiği yollara dahildir. Filmde bu yalanları söylediği sahneler, eğlenceli bir biçimde gösterilmekte ve asıl önemli olanın erkeklerle olan hedefin gerçekleştirilmesi olarak aktarılmaktadır. Böylelikle bir üniversite öğrencisi olan Hande, okuduğu kitaplardan ve ilgilendiği kültürel alanlardan uzaklaştırılmakta ve bu alanların



manası kaybedilmektedir.

Azra ve Hande alışveriş merkezine gitmeden önce üniversitenin rektörü olan teyzesinin yanına uğrayıp stand-up yapmak için özel ders almak istediğini söylemektedir. Azra, başlangıçta emrivaki yaptığı için Hande'ye sinirlenen teyzesini yumuşatacak bir yol bulmuştur. Aslında tiyatro ile hiçbir bağlantısı olmadığı halde masaya koyduğu tiyatro teorisi kitaplarıyla ilgi çeken Azra böylelikle Hande'nin teyzesinin güvenini kazanmıştır. Azra'nın kitaplar ile olan bağı bu iki sahne ile birlikte görünmektedir. Hande'ye hayatı kitaplardan öğrenemezsin diyerek kitabi bilgileri yok saymakta aynı zamanda kendisi de söylediği yalanları ört pas etmek amacıyla kitapları kullanıp güvenilir bir imaj yaratmaktadır. Film dünyasında Azra'nın kitaplar ile kurduğu ilişkinin sunulmuş biçimi, onu yüzeyselleştirmekte ve diğer genç kızları da bu yüzeysel konuma getirmek için çaba sarf ettiği gösterilmektedir.

Azra karakteri için çizilen bu yüzeysel bakış açısı yalnızca kitaplar ile sınırlı kalmamakta tüketim alışkanlıkları ile de bu görünüm desteklenmektedir. Azra, Hande ile dışarı çıkabilmek için teyzesine Nazım Hikmet Oratoryosuna gidecekleri yalanını söylemekte fakat önce alışveriş merkezine sonra ise bir ev partisine gitmektedirler. Hande'nin değişimi için alışveriş merkezine giden iki karakter Azra'nın tercih ettiği markalardan alışveriş yapmakta ve Hande'nin istekleri yok sayılmaktadır.

Kadın bedeninin medya üzerinden şekillendirilmesi sinemada sanatında da karşılık bulmakta ve tüketim ile ilişkilendirilmektedir. Özel Ders filminde kadın karakterlerin erkekler için geçirdikleri değişim onları birer arzu nesnesine dönüşmelerinin yolunu açmaktadır. Bu noktada tüketim kültürünün de desteğiyle kadınlar için "sosyal beden" oluşumu gerçekleştirilmektedir. Sosyal beden olgusunun, toplum içinde kişinin statüsünü belirleyen bir yanının olması, bireylerin dış görünüşünün kimliklerinin oluşumu üzerinde de rol oynamaktadır. Böylelikle sosyal beden olgusu yoluyla, bireylerin kitleleştirilmiş ihtiyaçları üzerinden tüketilecekleri eşyalar daha kolay belirlenebilmekte bu da kapitalist sistemi pekiştirmektedir (Köse,2011:77).

Anlaşılabacağı üzere kadınlar üzerinden yürütülen güzellik algısı yalnızca onların bedenlerinde bir değişim sağlamıyor aynı zamanda bu uğurda tüketmeleri yolunda da motive etmektedir. Bu sınırlara dahil olmayan kadınlar ise "bakımsız, yaşlı" olarak adlandırılmaktadır. Önceleri kadınların güzellik anlayışı için "tanrı vergisi" ifadesi

kullanılırken günümüzde bu algı değişmiştir. Bununla ilgili olarak yapılan bir araştırmada “çirkin kadın yoktur, bakımsız kadın vardır” ifadesine dikkat çekilmektedir (Tüzer, Çetin, 2017:216). Bu ifadeye göre kadın bedeni yıllar geçtikçe modaya uygun olarak giyinmeye, her daim iyi ve genç görünmenin yollarını aramaya zorunlu tutulduğu göze çarpmaktadır. Böylelikle hem tüketim kültürü içinde gelişmiş olan hem de kadınları belirli bir kalıp içinde tutmaya zorlayan sosyal beden olgusu; özgünlüğü yok saymakta ve kadınların görünürlüğünü bedenleri üzerinden gerçekleştirmesini salık vermektedir.

Filmde de görüldüğü üzere Azra, Hande'nin o kitlenin içine girmesi için çaba göstermekte ve ona bir anlamda “kadın” olmanın derslerini vermektedir. Azra'nın ilk girdiği dükkân bir iç çamaşırı dükkânı olmakla birlikte elindeki çamaşırları gösterip “iç güzelliği önemlidir Hande” ifadesini kullanmaktadır. Makyaj malzemeleri bölümüne geçtiklerinde ise Azra, Hande'nin çantasında bulunan allık, ruj ve rimeli yetersiz görmekte ve daha fazlasına sahip olması gerektiğini ima etmektedir. Azra'nın Hande üzerindeki bu tutumu, arzu nesnesi haline gelmenin yollarını oluşturmaktadır.

Makyajın insanlık tarihindeki konumuna bakıldığında ortaya çıkış amacı ile günümüzdeki kullanım biçiminin başkalaştığı görülmektedir. Başlangıçta ilkel çağlarda, karşısına çıkan düşmanı korkutmak, üstünlük göstermek, toplumsal statüyü belirlemek amaçlarıyla yüze sürülen boyalar günümüzde kadınlar için bir imaj yaratıcısı haline gelmiştir. Hollywood döneminden itibaren yıldız oyuncular yoluyla yaratılan güzellik normları, seyirciye hem filmlerde hem de afişlerde belirli kalıplar çizmiştir (Gündüz, 2016:149-150). Yıllar içinde farklı biçimde kendini gösteren güzellik anlayışı, günümüzde de belirli bir standardı kapsamakta hatta bu standart yalnızca makyajla kalmamış, estetik operasyonlara kadar ilerlemiştir.

Hande filmin başında kendisinin diğerleri gibi olmadığı için sevinmekte ve onlardan farklı olmasının sebeplerine dair alt yapılar oluşturmaktadır. Yeni kıyafet almamasını Afrika'daki aç çocuklara duyarlılık olarak değerlendirmekte ve diğer yaşlılarının tıpatıp birbirine benzedikleri konusunda eleştiride bulunmaktadır. Fakat sonrasında Azra'nın Hande'nin görünümüne karşı eleştirilerini içselleştirmekte ve bir değişim yapması gerektiğini aksi takdirde istediği erkeğe ulaşamayacağı kanısına varmaktadır. Filmin gidişatı da bu fikri desteklemekte ve ancak Azra'nın önerileri sonucu hedefe ulaşılmaktadır.

Nitekim Hande bu alışveriş sonrasında değiştirdiği imajı ile gittiği kulüpte ilk kez Utku'nun dikkatini çekebilmekte ve bu konuda başarı sağlanmaktadır. Filmin bu şekilde devam etmesi, Hande'nin dış görünüşünü değiştirdiği takdirde istediği erkeğin dikkatini çekebilmiş olması Pygmalion mitini doğrulamaktadır. Azra filmin başından itibaren hem kızlara kendileri olmaları konusunda önerilerde bulunmakta hem de buna engel olmaktadır. Çünkü filmde de görüldüğü üzere kadınlar güzellik normu yolunu takip ettikleri takdirde erkeklerin ilgisini çekebilmekte ve bunu bir başarı olarak görmektedirler.

Filmin kadınları bir standart üzerinden değerlendirmesi noktasında çelişki yaratan durum ise Burak'ın fotoğraf çekimi için evine aldığı mankenler ile oluşmaktadır. Hande, mankenleri gördüğünde onlara özenmekte ve hatta artık hiç şansının kalmadığını söylemekte ve onlar kadınsa ben neyim ifadesinde bulunmaktadır. Azra ise bu konuda mankenlerde kusur aramaya başlamakta ve onların yapay görünümelerini eleştirmektedir. Halbuki bakıldığında kendisi de Hande'nin tercih etmiş olduğu kıyafetleri moda uygun olmadıkları konusunda yadırgamış ve Hande'nin makyaj konusundaki bilgisizliğini gidermeye çalışmıştır. Tüm bu yönleriyle Azra, kadınların kendi isteklerine göre hareket etmelerini önerse de pratikte bu durumu onaylamamaktadır. Azra'nın bu konudaki yalnızca teoriden ibaret feminist söylemleri pasif bir eylemden öteye gidememektedir.

Özel Ders filmindeki cinsiyet rollerinde ataerkil topluma özgü bazı karakteristik özelliklerin bulunduğu gözlemlenmektedir. Örneğin, her ne kadar Azra, ona danışan kızların başı derde girdiğinde onlara yardım etmek için elinden geleni yapsa da asıl çözüme Burak ile ulaşmaktadırlar. Bu da Burak'ın özellikle Azra'nın hayatında bir kurtarıcı modeli çizdiğinin göstergesidir. Buna örnek olarak Hande'nin sarhoş olduğu gece Azra ve Hande taksiden indiklerinde Burak ile karşılaşır ve Burak'ın yardımı ile Hande'yi eve taşırlar. Aynı gece evinin kapısının önünde bulunan dolap yüzünden Azra eve giremediği için Burak'ın evine gitmeyi kabul eder.

Bununla ilgili olan bir diğer sahne ise Hande'nin Utku ile gizlice üniversitenin havuzuna gittiği gece yaşanmaktadır. Azra, Hande'yi eve götürmek istediğinde Utku, Azra'nın peşini bırakmayacağını söyler. Burak ise buna karşılık Azra'yı korur ve Utku'nun planlarını gerçekleştiremeyeceğini ima eder. Burak'ın kurtarıcı olarak gösterildiği durumlardan biri de Hande'nin Utku'nun evinde mahsur kaldığı sahnedir. Hande'yi kurtarmaya gelen kişi esasında Azra olarak gösterilse de sonrasında kapıda Burak

belirmektedir. Utku'yu etkisiz hale getiren Burak, böylelikle Azra'yı da Utku ile baş başa bırakmayıp onu bu tehlikeli durumdan kurtarmaktadır. Böylelikle Burak, birçok kez Azra'ya sorunların üstesinden gelmesi konusunda yardımcı olmaktadır.

Erkeğin kurtarıcı görevde olması yalnızca görsel medya araçları yoluyla aktarılmış bir bilgi olmadığı masalarda oluşturulmuş karakterlerin dahi toplumsal cinsiyet rollerine göre düzenlendiği gözlemlenmektedir. Buna göre kadınlar bir hikâyede güzelliği, çekiciliği ve çoğunlukla yardıma muhtaç hali ile ön plandayken erkek karakterler ise kahramanlıkları ile görünür kılınmaktadır (Atay, 2019:265). Özel Ders filminde her ne kadar danışanlarını zor durumlardan kurtaran kişi Azra olarak gösterilse de günün sonunda asıl kahraman Burak olmaktadır. Burada Burak'ın gösterdiği çabanın esasında Azra'ya ulaşmak için olduğu ortadadır. Nitekim Burak giriştiği kahramanlık durumlarının sonunda Azra ile birlikte olabilmekte ve başarılarının sonucunda Azra ile ödüllendirilmektedir.

Film Azra ve Burak'ın, Hande'yi kurtarması ile sonlanmaktadır. Fakat film bittikten sonra görünen sahnede Hande'nin bir topluluk içinde hayranlarıyla fotoğraf çektiği görüntüler mevcuttur. Buna göre Hande bir stand-up gösterisi yapmıştır ve seyirci tarafından beğeni toplamıştır. Hande'nin yaptığı gösteriye dair bir görüntü verilmemekte, bu yolda nasıl ilerlediğine yönelik geçmişinden bahsedilmemekte ve salt sonuca dair bir kesit sunulmaktadır.

Diğer yandan ise Azra ve Burak'ın birliktelikleri gösterilmekte ve Hande hayallerinin peşinden gittiği için tebrik edilmektedir. Hande, verilen taktikleri uygulayamadığı için Utku ile birlikte olamamış ve kendini diğer amaçlarını gerçekleştirirken bulmuştur. Bu iki sekans ile birlikte Azra'nın oyunlarının ve taktiklerinin Burak ile olan ilişkisinde başarı sağladığı gösterilirken Hande tam tersi durumda sunulmuştur. Böylelikle kadınların, rektör olan teyze imajının örneğinden hareketle de iş ya da aşk yaşamlarında başarı sağlayabilmek için yalnızca birini tercih etmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Kariyer sahibi kadınların yalnızlığı teması yalnızca günümüze ait bir durum olmamakla birlikte temeli 1950'li yıllara dayalı olan bir düşünce biçimidir. 1950'li yıllarda savaşa gönderilen erkeklerin evlerine dönmesiyle kadınlar işten çıkarılmış ve sahip oldukları işleri erkeklere devredilmiştir. Kadınlar ise çocuk doğurmaları ve ev hanımı olmaları konusunda yönlendirilmişlerdir. Bununla ilgili olarak 1957 yılında kadınlar

üzerinde yapılmış bir araştırmaya göre ev hanımlarının “amaçsızlık, işe yaramazlık, umutsuzluk” duyguları içinde olduğu anket sonuçlarında kendini göstermektedir. Fakat kadınların bu duyguları çoğu kez nevroitiklik düzeyinde algılanmış ve kadınların sahip oldukları entelektüel potansiyelleri ev içinde hapsolmuştur (Yaşartürk, 2019:2).

Hollywood filmlerine bakıldığında bu durumun çoğunlukla annelik ve kariyer olarak ikiye ayrıldığı göze çarpmaktadır (Yaşartürk, 2019:4). Kariyer sahibi kadınların nadiren çocukları olurken genellikle kadınlar ikisi arasında tercih yapmaya mecbur tutulmaktadır. Özel Ders filminde bir üniversitede rektör olarak görev yapan ve Hande'nin teyzesi olan kadın karakter yalnız ve mutsuz bir imaja sahiptir. Hande'nin diğer arkadaşlarına benzemeyişi, teyzesinin sanata ve edebiyata ilgisi ile sebeplendirilmekte ve Hande, Azra ile tanıştıktan sonra rol modelini değiştirmektedir. Kendi gelişimine yaptığı yatırım artık yerini dış görünüme bırakmakta ve o da hep özendiği arkadaşlarına benzemeyi başarmaktadır.

Filmin iletisi bu anlamda kariyer sahibi, kendi gelişimi için çalışan, okuyan kadınları ötekileştirmekte ve olması gereken kadın modelinin ne iş yaptığı bile bilinmeyen Azra karakteri gibi olan kadınlar olduğunu iddia etmektedir. Filmin sonunda Azra'nın üst komşusu ile sevgili olabilmesi ve Hande'nin önerileri gerekli şekilde değerlendiremediği için istediği erkeği elde edememesi bir karşıtlık yaratmaktadır. Hande tıpkı teyzesi gibi kendi yolunda gitmekte ve bu yolda yalnızlığı da ona eşlik etmektedir. Böylelikle filmin anlatısında kariyer ve aşkın bir arada bulunamayacağı görüşü baskın bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

### **2.2.3. Sonsuza Dek Nedime Filminin Romantik Komedi Türü Açısından**

#### **Uyulaşımı**

2022 yılında Netflix'te yayınlanmak üzere Mustafa Kotan tarafından yönetilen Sonsuza Dek Nedime filmi, Cemre'nin arkadaşının düğününde nedime olarak yer aldığı sahne ile başlamaktadır. Arkadaşının düğün gününde Cemre de 8 yıldır sevgilisi olan Mete'den evlenme teklifi beklemekte ve kız arkadaşlarıyla bu beklentisini paylaşmaktadır. Arkadaşları da bu durumu desteklemekte yalnızca Mete'nin savruk ve sorumsuz davranışları dolayısıyla ona pek güvenmediklerini dile getirmektedir. Nitekim arkadaşlarının görüşleri doğru çıkmakta ve Cemre arkadaşının düğün günü Mete tarafından terk edilmektedir. Cemre'nin terk edilmesinin hemen ardından arkadaşı Leyla, sevgilisinden evlilik teklifi

almaktadır. Bunun üzerine vakit kaybetmeden düğün yapmak isteyen çifte, Cemre düğünlerini organize edeceği üzerine söz verir. Çiftliğin bulunduğu kasabaya tek başına yola çıkan Cemre, arabasının tekerinin patlaması üzerine yolda kalır. Bu sırada birdenbire karşısına çıkan ve ona yardım etmek isteyen kişinin ise düğünü olan Emir'in kuzeni Poyraz olduğu anlaşılmaktadır. Poyraz ve Cemre düğün organizasyonu için tesadüfi bir biçimde bir araya gelmekte ve baş başa kaldıkları çiftlikte aralarında bir ilişki oluşmaktadır. Arkadaşlarının da çiftliğe gelmesi üzerine Cemre ve Poyraz'ın ilişkisi iyice açığa çıkmakta fakat Cemre sevgilisinden yeni ayrıldığı için endişeli davranmaktadır. Filmin sonunda ise Cemre endişelerini aşarak düğün günü çiftliğe gelen Mete'yi kovmakta, Poyraz'ın elini tutmakta ve film mutlu son ile bitmektedir.

Sinemada her tür, belirli özellikleri bünyesinde barındırmakla birlikte o türe ait filmler de benzer öğeleri taşımak zorundadır. 1900'lü yıllardan itibaren popülerlik kazanan romantik komedi türünü oluşturan etmenlere bakıldığında 2000'li yıllarda da aynı etmenlerin devamlılık sağladığı göze çarpmaktadır. Bu özelliklerin başında hikâyeyi oluşturan konunun kadın-erkek ilişkileri olması gerekliliği gelmektedir (poemanalysis.com). Sonsuza Dek Nedime filminde Cemre'nin Mete tarafından terk edilişi, Leyla'nın birdenbire Emir'den evlenme teklifi alması gibi konular göz önünde bulundurulduğunda Sonsuza Dek Nedime filminin romantik komedinin bu özelliği ile uyulmuş gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

Özellikle tür filmleri toplum düzenini sağlama konusunda birçok iletiye sahipken romantik komedide karakterlerin düşünce biçimleri, bakış açıları da var olan sistemi korumak adına şekillenmektedir. Claire Mortimer'e göre romantik komediler değişen dünya şartlarını seyirciye sunmakta ve sosyokültürel değişimlerin, aile tanımının yeniden anlam bulmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan romantik komediler baskın ideolojik yapıya saygı duyan ve devamlılığı için iletiler veren bir tür olarak tanımlanmaktadır (Ostrowska, 2017:186).

Sonsuza Dek Nedime filmi sosyokültürel öğelerin seyirciye aktarımı bakımından incelendiğinde geleneklere uygun bir tavır sergilediği ortaya çıkmaktadır. Buna örnek olarak arkadaş grubunun kendi aralarında sürekli olarak evlilikten bahsetmeleri ve bekarlığı bir başarısızlık olarak saymaları gösterilebilmektedir. Türkiye şartlarına bakıldığında evliliğin her genç insan için ne derece elzem bir organizasyon olarak sunulduğu görülmektedir. Geleneksel anlayışa göre evlilik iki insanın kendi isteğiyle bir arada yaşam sürmesi

bağlamında değerlendirilmemekte kişilerin başarı ve saygınlık kazanabilmesi adına anlam kazanmış bir etkinliktir. Bu etkinliğin devamlılığı ise çocuk sahibi olmaları beklentisi ile sağlanmakta ve çiftin isteğine bakılmaksızın evlilik sonrası çocuk sahibi olmaları bir zorunluluk olarak tutulmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filmi bu anlamda romantik komedilere ait olan geleneklerin devamlılığı özelliğine sadık kalmakta ve uylaşım göstermektedir.

Engellerin aşılması özelliği romantik komedilerin hikayesinde çatışmayı yaratan kuvvetli bir unsurken filmin devamında bu engelin aşılması beklenmektedir (alegoridergi.com). Böylelikle mutlu son anlayışına giden yolda çiftler tarafından aşılan engeller filmi mutlu sona yaklaştırmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filminde engellerin aşılması Cemre karakterinin yaşadığı terk edilme duygusunun atlatması ile gerçekleşmektedir. Kısa sürede eski sevgilisi Mete ile bağlarını koparmak zorunda kalan Cemre, yeni tanıştığı Poyraz ile yakınlaşmakta ve sevgili olmaktadır. Hatta Mete, Leyla'nın düğün günü çiftliğe habersizce geldiğinde Cemre ve Poyraz el ele tutuşmakta ve Mete'nin oluşturabileceği engelden kurtulmaktadırlar.

Romantik komedilerde kadın-erkek ilişkileri en belirgin yeri kaplıyorken yakın arkadaşlar da bu hikâyede güçlü bir role sahiptir (Merry, 2023). Sonsuza Dek Nedime filminde kadın karakterlerin arasında çocukluk yıllarından gelen bir bağ olduğu ve birbirlerini çok iyi tanıdıkları görülmektedir. Bu bakımdan birbirlerine her zaman görüşlerini açıkça söyleyebilmekte ve yardımcı olmaya çalışmaktadırlar. Romantik komedilerde genellikle görünen “yakın arkadaşlar” Sonsuza Dek Nedime filmindeki karakterler ile uylaşım göstermektedir. Aynı zamanda Mete'nin “eski sevgili” olarak birdenbire çıkıp Cemre'nin hayatına girmesi de romantik komedilerde sık rastlanan stok karakterler arasındadır.

Mutlu son anlayışı tüm romantik komedilerde en baskın özellikler arasında görülmektedir (stylist.co.uk). Çiftlerin tanıştıktan sonra birleşip sonsuza dek mutlu yaşayacakları iletisi verilmektedir. Sonsuza Dek Nedime filmindeki çiftlere bakıldığında hem Leyla ve Emir için hem de Cemre ve Poyraz için ilişkilerinin sonsuza dek süreceği üzerine bir atmosfer yaratılmaktadır. Aynı zamanda aralarında ilk evlenmiş olan Melis karakterinin de hamile olması onların ilişkilerindeki bağlılık hakkında bilgi vermekte ve diğer çiftler için de örnek bir gelecek planı oluşturmaktadır.

Tesadüfi karşılaşmalar romantik komedi hikayelerinin gidişatında önemli bir yer kaplamaktadır (Hornaday, 2023). Özellikle çiftlerin bir araya geldikleri sahnelerde masalsi bir hava yaratmak amacıyla bu ögeden yararlanılmakta ve aşk teması kadersel bir noktaya taşınmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filmindeki tesadüfi karşılaşmalar Cemre ve Poyraz'ın ortak arkadaşlarının bulunduğu habersiz bir biçimde çiftlik yolunda bir araya gelmesi ile sağlanmaktadır. Sonrasında Cemre çiftliğe gittiğinde Poyraz'ı de evde görmekte ve çiftlik yolundaki karşılaşma anlamlı hale gelmektedir.

Tematik olarak bakıldığında ise Screwball Komedi ile benzerlik gösterdiği görünmekte ve iki cinsiyetin savaşına şahit olunmaktadır (Mazzillo,2023). Yaratılan kaos ortamıyla birlikte çiftlerin birbirlerine sert ve soğuk davranışları bu Screwball Komede görünen kaçma-kovalama eylemini oluşturmaktadır. Özellikle Cemre'nin, Poyraz tarafından teklif edilen yardım isteklerini reddetmesi ve sonunda yine Poyraz'dan yardım istemek zorunda kalması bu temaya uygunluk gösteren etmenler arasındadır.

### **Sonsuza Dek Nedime Filminin Romantik Komedi Bağlamında İkonografisi**

Sonsuza Dek Nedime filmi karakterleri sosyoekonomik bakımdan orta sınıf özellikleri taşımaktadır. Romantik komedilerin genel uyuşmasına bakıldığında karakterlerin genellikle bir metropolde yaşadıkları ve kent yaşamına uygun bir hayatlarının olduğu saptanmaktadır. (Ostrowska, 2017:194). Karakterlerin asıl yaşadığı yer İstanbul olarak gösterilmekte ve düğünleri için nedimelere özel kostümler dikildiği her şeyin en ince ayrıntısına kadar düzenlendiği görülmektedir. Bu durumda düğün bir organizasyona dönüştürülmekte ve sonrasında Leyla ve Emir'in düğünü için de aynı organizasyon çiftlik evinde oluşturulmaktadır.

Karakterlerin romantik komedilerde kent yaşamı sürdürmeleri özelliği bu filmde geçici olarak çiftlik ile değiştirilmiş fakat Cemre'nin çiftlik hayatına olan uyumsuzluğuna da dikkat çekilmiştir. Minibüsüyle tek başına çıktığı köy yolunda patlayan tekerleğini değiştirememekte, Leyla'nın düğünü için almak istediği çiçekleri için esnafla iletişim kuramamakta ve şartlara uyum sağlayamamaktadır. Bu bakımdan karakterlerin yalnızca düğün için çiftliğe gelecekleri göz önünde tutulduğunda filmin yine kent yaşamına uygun olduğu ve bu özelliği taşıdığı saptanmaktadır.



Sinemada gerçeklik algısını yaratmak için kullanılan dekor, aksesuar, kostüm gibi araçlar, atmosferi oluşturmakta büyük önem taşımaktadır. Tüm bu araçların yanı sıra ortamın hangi şekilde görünmesini belirleyecek olan etmenlerden biri de filmlerde tercih edilen atmosfer seçimidir. Filmin atmosferine bakıldığında romantik komedilerde olduğu gibi çiftin yakınlaştığı anlarda loş bir ortam yaratılırken bunun haricinde parlak renklere yer verilmiştir. Cemre ve Poyraz'ın bir araya gelip sohbet ettikleri ve ilk romantik anlarını yaşadıkları göl kenarında az ışıklı bir ortamda ve doğayla iç içe oldukları gözlenmektedir. Filmde karakterler romantik bir andaysa gece çekilen sahneler çoğunlukta iken gündüz sahnelerinde klasik, aydınlık tonlar tercih edilmiştir. Böylelikle ışık ve atmosfer çekimi karakterlerin içinde buldukları duruma göre şekillendirilmiştir.

### **Sonsuza Dek Nedime Filminin Feminist Teori Açısından İncelenmesi**

Sonsuza Dek Nedime filmi kadın karakterlerin düğünü öncesi hazırlık sahnesiyle açılır. Kadın karakterler kendi aralarında kimin evlenme olasılığının daha yüksek olduğunu konuşurlar. Bu sahnelerde Cemre'nin, gelin çiçeğini tutmak için çok hevesli olduğu ve erkek arkadaşından evlenme teklifi beklediği görülmektedir. Bu sırada sevgilisi Mete, Cemre'yi terk etmek üzere düğüne gelir. Arkadaşları Cemre'nin üzüntüsünü gidermek amacıyla onun "eğitilmiş, güçlü, güzel bir kadın" olduğunu belirtirler. Buna karşılık Cemre ağlamasını sürdürür ve filmin ilk sahnesinde arkadaşının kırdığı aynanın uğursuzluk getirdiğine inanarak "senin yüzünden evde kaldım" diye isyan etmeye başlar.

Bu sahnede kadınların eğitim seviyesine bakılmaksızın hurafelere olan inançları ve "evde kalma" tanımını kullanarak evlenmemeyi bir başarısızlık olarak görmeleri dikkat çekicidir. Hurafe ve batıl inançların kadınlar üzerinden aktarılması hem kadınları rasyonel yaşamdan uzakta bir noktaya taşımakta hem de izleyici kadın kitlesi için olumsuz bir örnek teşkil etmektedir. İlkel yaşamdan itibaren birinin nazarından korunmak, şifalı bitkiler yakıp kötü enerjiden arınmak gibi inançlar, insan ihtiyacına göre geliştirilmiş ve buna istinaden sorunlara batıl inanç yoluyla çeşitli çözümler aranmıştır. Önceleri yaşam şartlarının ortam sağlaması sonucu peşinden gidilen inançlar, günümüzde kadınlara özgü bir araç olarak yansıtılmakta ve bu da toplumsal cinsiyet rolleri bakımından kadınları olumsuz bir açıdan ele almaktadır.

Kadının film evreninde, irrasyonel alanda sahip olduğu alışkanlıkları kadının ikincil konumunu devam ettirmektedir. Bu sebeple batıl inançların gösterildiği sahnelerde kadınlar

rasyonel perspektifi kaybetmekte ve ne kadar eğitimli olsalar da okült inançlar ile sorunlara çözüm aramakta ve bu da kadının akıl ile bağımlı zayıflatmaktadır. Genellikle romantik komedilerde de erkeklerin rasyonalite ile yaklaştığı problemleri kadınların batıl inançlar yoluyla çözdüğü imajı çizilmektedir. Özellikle evlilik isteğinde olan kadınların bunun için yaptırdığı büyüler, ağaca bez bağlama, fal baktırma gibi aktiviteler içinde bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu durum kadınların evlilik isteği bakımından da takıntılı bir rol içinde olduklarını desteklemektedir.

Romantik komediler, toplumsal cinsiyet bakımından incelenirken filmlerdeki olumsuz nokta kadınların evlilik istekleri değil, bunun seçili sahneler ile hangi biçimde sunulduğu ile alakalı görülmektedir. İlişkilerdeki kadın ve erkeğin konumlandırılışına bakıldığında kadınların okült inançlara oldukça yakın bir perspektifte durdukları göze çarpmakta ve bu durum birliktelikleri olan kişilerle de ilişkilendirilmektedir. Özellikle romantik komedilerde orta yaşlara gelen bekar kadınlar söz konusu olduğunda okült inançlar merkeze alınmakta ve evlilik arzusu bu inançlara bağlı olarak şekillendirilmektedir.

Sinemada kadınlar için uygun görülen bu yaklaşım Simone De Beauvoir'e göre kadınları nesnel dünyadan uzaklaştırmak için tercih edilmektedir. İkinci Cinsiyet eserinde de bahsettiği gibi kadının toplumda ataerkil bir düzlem içinde gösterilmesi aynı zamanda ataerkil bir kadın imajının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Beauvoir aynı zamanda kadınların toplum içinde doğa ile erkeklerin ise kültür ile ilişkilendirildiğini öne sürer. İkinci Cinsiyet adlı eserinde kadınların erkekler için bir imaj oluşturmadıklarından dolayı hala varlıklarını erkeklerin dünyasına göre şekillendirdiğinden söz etmektedir. Bu da kadınların toplum içindeki ikincil konumlarına rıza gösterdiklerini, öteki olmayı kabul edip varoluşlarını gösterecek bir harekette bulunmadıklarına yönelik bir eleştiri olarak sunulmaktadır. Beauvoir'ın bu tezine göre kadınlar kendi cinsiyetlerinin hakikatine uygun bir kimliğe sahip olmamakta tamamen yapay bir evrenin içinde bulunmaktadırlar (akt: Bayoğlu, 2010:72).

Kadınların kendilerini özgürleştirmeleri üzerine aktarılan bu düşünceler toplumun şekillenmesine araç olan sinema sanatına da işaret etmektedir. Romantik komedi filmlerinde kadın karakterlerin kendi yaşam amaçlarından sapmaları, yalnızca erkeklerin ihtiyaçlarına yönelik hareket etmeleri eleştirel bir konumdadır. Çok sayıda izleyiciye sahip olan tür filmleri kitlelere hitap ettiği göz önünde bulundurulduğunda seyircinin yaşama bakış açısını

belirleme olasılığını yükseltmektedir. Bu bakımdan romantik komedilerde kadın karakterlerin yüzeysel bir kalıp halinde gösterilmesi, ataerkil düzenin izleyici tarafından da kabul ettirilmesi üzerine bir çaba olduğu düşüncesini doğurmaktadır.

Filmde kadınların gösterildiği kimliğe bakıldığında okült inançlarla sentezlenmiş ve rasyonaliteden uzak, kendi aralarında yalnızca okült inançlar ile sohbet eden ve sorunlara bu yolla çözüm arayan bir noktada olduğu ortaya çıkmaktadır. Okült inançlar ilkel zamanlardan itibaren insanın varoluş sorularını cevaplaması adına doğaya yüklediği anlamları içeriyorken bu inançlar günümüzde batılılıkla eşdeğer duruma gelmekte ve her nedense sinemada yalnızca kadınlar üzerinden projekte edilmektedir. Bu da kadınları gerçeklikten uzaklaştırmakta ve aynı zamanda izleyicilere de kadınlara dair olumsuz bir imaj yaratmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filminde batıl inançların kadınlar ile bağdaştırılmasına örnek olarak düğün günü gelinin ayakkabısının altına isim yazma ritüeli gösterilebilmektedir. Erkek karakterler üzerinden hiçbir şekilde evliliğe dair buna benzer ritüeller gerçekleştirilmezken ve bu konu erkeklerin gündemini oluşturmazken kadın karakterler arasında durmaksızın evliliğe giden yola dair inançlar yayılmaktadır.

Sonsuza Dek Nedime filminde batıl inanışların kadın karakterlerin düşünce biçimi olarak gösterilmesi toplumsal cinsiyet rolleri bakımından olumsuz bir durum oluşturmaktadır. Sinemada büyü, fal gibi gerçeklikle bağı olmayan durumlar genellikle kadınlara atfedilmekte ve romantik komedilerde de bu sahnelerle sıklıkla karşılaşılmaktadır. Kadın karakterler isteklerini yerine getirmek ya da bir erkek ile ilişkisinin devamlılığını sağlamak adına bu tip organizasyonlar içinde gösterilmekte ve bu da kadın karakterleri batıl inançlar ile bağdaştırmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filminin ilk sahnesinde Cemre tarafından söylenen ayna kırılmasının getireceği uğursuzluk inancı da kadınların batılığa olan yakınlığına işaret etmektedir. Aynı zamanda Cemre'nin bu uğursuzluğu evlilik teklifi alamamak olarak anlamlandırması kendisi için evliliğin ne derece önemli olduğunu belirgin hale getirmektedir.

Modern yaşamın ve dolayısıyla insanlığın gelişimi rasyonel bir akılla sağlanmış olup bu alan genellikle erkek cinsiyeti ile bağdaştırılmıştır. Tarih içinde kadınların rasyonel bilgiye ulaşması engellenmeye çalışılmış, eğitim hakkı, kariyer yapabilme ve siyasi olarak bir güç kazanabilme açısından çoğu zaman yoksun bırakılmışlardır. Bu yoksunluk kadınları dış dünyadan uzaklaştırmaya alan sağlamış ve aynı zamanda okült inançların kadınlara ait

bir kavram olduğu düşüncesini destekler sebepler sunmuştur. Orta Çağ'dan itibaren kadınların okült inançlar ile ilişkilendirilmesi, aynı zamanda kadınlar ile büyüü, astrolojiyi, falı aynı kümede tutmuştur. Tüm bu bağdaştırma aslında erkeğin fallusunun yaratmış olduğu bir evreni hatırlatmakta ve kadının okült yapıdan uzaklaşması aynı zamanda onun güçlenmesi anlamına geleceğinden kadının akli gelişiminin batıl bir alanda seyrediyor gibi gösterilmesi ataerkil yapının işini kolaylaştırmaktadır.

Sinemanın bu bakımdan kadınların sürekli olarak isteklerini batıl inançlar, ritüeller, astroloji gibi alanlarla sağlamaya çalışması erkek fallusunun iktidarını güçlendirmekte ve izleyiciyi de bu düşünce yapısına doğru sürüklemektedir. Çünkü kadın eğer bu alandan çıkar ve hak iddia etmeye başlarsa sahip olacağı rasyonalite ile birlikte erkek egemen sisteme de bir karşı çıkış sergileyebilecektir. Romantik komedi filmlerinin izleyici hedef kitlesinin kadın izleyiciler olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu filmde de ortaya çıktığı üzere kadınların okült inançlar çerçevesinde değerlendirilmesi kanıksatılmaya çalışılmaktadır. İdeolojik de bir tarafı olan bu durum feminist teori açısından oldukça eleştirel bir noktada durmakta ve bir kez daha romantik komedilerin içerdiği mesajların tehlikesine dikkat çekmektedir.

Cemre terk edilşinin ardından yeni evlilik teklifi alan arkadaşının düğün organizasyonu için çiftlikteki evi düzenlemek amacıyla yola çıkmaktadır. Tek başına minibüs kullanırken görünen Cemre sevgilisi onu yeni terk ettiğı için hem üzüntüsünü engelleyemez hem de “yıkılmadım” diyerek güçlü durmaya çalışır. Tam bu sırada minibüs bozulur ve Cemre yolun ortasında kalır. Kendisine yardımda bulunmak isteyen Poyraz'ın yardımını kabul etmeyen Cemre eve yürüyerek gitmek zorundadır. Cemre karakteri her ne kadar güçlü kadın imajı ile gösterilmeye çalışılsa da zorda kaldığı durumlarda yanında Poyraz belirlemektedir. Poyraz ne zaman Cemre'nin karşısına yardım etmek amaçlı çıksa Cemre bunu reddetmekte fakat bu reddedişin ardından kaldığı zor durumlardan tek başına kurtulamamaktadır.

Sinemada kadın temsiline bakıldığında toplumsal cinsiyet bakımından eşitliksiz bir durum göze çarpmakta ve hem dünyada hem de Türkiye'de cinsiyetler için belirli kalıplar çizilmektedir. Türk romantik komedilerindeki erkek karakterlerin çoğunlukla güçlü, cesur, koruyucu bir tutumda kadınların ise yardıma muhtaç, naif, kolayca ikna edilebilir bir halde oldukları görülmektedir. Sonsuza Dek Nedime filmine bakıldığında Cemre karakteri,

başlangıçta her ne kadar erkeklere karşı daha sert bir ifade ile sunulsa da ilerleyen sahnelerde pek de vakit kaybetmeden Poyraz'a yakınlaşmaktadır.

Cemre'nin Poyraz'a başlangıçta soğuk ve kararlı davranışları onunla geçirdiği kısa bir zaman diliminde kaybolmakta ve Cemre için biçilen bu rolün esasında geçici bir durum olduğu ortaya çıkmaktadır. Cemre'nin Poyraz olmadan da gerçekleştirmeye çalıştığı “arabasını tamir etme, evde yalnız kalma” gibi durumları ilerleyen sahnelerde başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Özellikle romantik komedilerde kadının dişiliğine, erkeğin ise erilliğine yapılan güç göndermeleri cinsiyetlerin fiziksel ayırımına yönelik değil toplumun cinsiyet normları üzerine şekillenmektedir (Metin, 2019: 630). Bu bakımdan Cemre'nin başlangıçta sergilediği güçlü ve yalnız kadın imajı hayata geçirilememekte ve yüzeysel bir noktada kalmaktadır.

Cemre yolda kaldığı için arkadaşları Cemre'ye ulaşamayıp onun için endişelenmektedir. Arkadaşı Tuna, Cemre'nin Poyraz ile baş başa çiftlikte bulunma ihtimaline yönelik romantik hayaller kurar ve şöyle der: “Mesela bizim kız birazcık üşümüştür. Poyraz o kaslı kollarıyla odun kırar. Ateş yakar, ay romantizm... Böylelikle Cemre, Mete'ye olan aşkını da unutabilecek.” Bu yorum ile görünen o ki romantik komedilerde kadın erkek ilişkilerinin gerçekçi bir yapıyla gösterilmesi değil, yapay bir çerçeve içinde masalsı bir hava yaratılması amaçlanmaktadır. Her ne kadar diğer arkadaşları Tuna'nın bu fikrine karşı çıksalar da kendileri de çoğu kez bu fikirleri sunmakta ve bu tip romantik hikayelerden etkilenmektedirler.

İnsan yaşamı sosyal bir düzene sahip olmakla birlikte insanın da yakın ilişkilere ihtiyaç duyduğu bilinmektedir. Aşk duygusu da yakın ilişkilerin gelişmesinde bir rol oynamakta ve kişinin ihtiyacı olan “bağlanma, güven, sevgi” gibi kavramları karşılayabilmesi adına ön ayak olmaktadır. Aşk kavramı kültürden kültüre, zamana, şartlara göre değişiklik göstermekle birlikte cinsellik, sorumluluk, anlayış gibi konularla bağdaşık olarak birçok farklı anlamı beraberinde getirmektedir (Atak ve Taştan, 2012:521).

Aşk üzerine yapılan birçok farklı görüş esasında bu kavramın ne derece karmaşık ve sınırlandırılmaz bir yapıda olduğunu teyit etmektedir. Aynı zamanda bireylerin karşıdaki kişi ile kurduğu ilişkide edinmesi gereken alışkanlıklar, sorumluluklar, ilişki ile birlikte yaşanan dönüşüm gibi etmenler göz önünde bulundurulduğunda insan hayatını derinden

etkileyen bir düzene sahip olduğu görülmektedir. Tüm bunlar ele alındığında Tuna karakterinin, Cemre ve Poyraz'ın yaşama ihtimali olan aşk üzerine söylediği replikler ikilinin ilişkisini yüzeysel bir noktaya taşımakla birlikte gerçekçilik ile bağını da koparmaktadır. Böylelikle romantik komedi türüne ait olan bu filmde de ilişkilerin gerçek yaşamdaki gibi ilerlemediği, hiçbir çelişkiye yer verilmeden yalnızca erkeğe ve kadına biçilmiş rollerin baskın hale getirildiği ortaya çıkmaktadır.

Cemre, çiftliğe vardığında düğün organizasyonu için ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmakta fakat çevre hakkında bilgisi olmadığı için başarılı olamamaktadır. Poyraz ise kasabada yaşadığı için Cemre'ye mekânın süslenmesi ve yemeklerin planlanması konusunda yardımcı olmaktadır. Böylelikle tanıştıkları sırada Cemre'nin Poyraz'a karşı olan sert tavırları yumuşamakta ve organizasyonu için ihtiyaç duyduğu eksiklikleri Poyraz tamamlamaktadır.

Filmdeki karakterlerin geçmişine bakıldığında hepsinin birbiriyle uzun süre önce tanıştıkları ve birbirlerini yakından tanıdıkları görülmektedir. Bu durum Cemre'nin arkadaşlık hikayelerini anlatması ile anlaşılabilir fakat hem kadınlar arasındaki diyaloglar hem de Cemre ve Poyraz arasındaki ilişki oldukça yüzeysel sınırlarda tutulmaktadır. Kadınların diyaloglarına bakıldığında hemen hepsinin gergin, kontrolcü ve birbirlerinin fikirlerini yadsıyan bir yapıda oldukları göze çarpmaktadır. Genellikle düğün, nişan, evlilik teklifi gibi organizasyonlar üzerine sohbet eden kadınlar birbirlerinin yorumlarına karşılık olumsuz tavırlar sergilemektedir. Aralarında gelişen bu durum arkadaşlıklarının eskiye dayanması ile sebebendirilse de esasında tam tersi derinliksiz bir ilişki biçimi yansıtmaktadır.

Son dönem romantik komedilerine bakıldığında kadınlar, feminist teori çerçevesi içinde arkadaşlık bağlarını kuruyormuş gibi gösterilmekte ve bir "kadın birliği" atmosferi oluşturulmaktadır. Feminist teoriye göre kültürel, siyasi ve toplumsal olarak kadınların yaşadıkları zorlukların üstesinden gelebilmeleri açısından birbirleriyle destek halinde olmalarına istinaden kadın birliğini hedeflemiş ve "kız kardeşlik" temasını oluşturmuştur. Bu kavram kadınların yaşadıkları toplumda mücadele ettikleri sorunlara karşı birlikte hareket edebilme ve rekabet ortamı olmaksızın bir dayanışma oluşturmalarını amaçlamaktadır. Buna göre kadınların iş birliği halinde hareket etmeleri, ataerkilliğin önüne geçmede bir kuvvet oluşturmakta ve feminist mücadeleyi etkili hale getirmektedir.

Sonsuza Dek Nedime filminde vaktinin çoğunu birlikte geçiren kadın karakterler

arasındaki ilişki, feminizmin bir parçası olan “kız kardeşlik” temasından oldukça uzaktadır. Kız kardeşlik kavramının tanımına bakıldığında 1990 dönemi öncesinde kadınlar arasındaki dayanışmayı açıklamak amacıyla kullanıldığı görülmektedir (Taş, 2016:173). “Kız kardeşlik kavramı feminist düşüncede, en basit hali ile biyolojik olarak birbirleri ile bağlantıları olmayan kadınların aralarındaki dayanışma bağına ifade eder.” (Gedik ve Kadayıfçı, 2011:30).

Kız kardeşlik kavramı ortaya çıktığı 1968 yılı sonrasında yalnızca kadınların birbiri ile dayanışma halinde olmasını değil aynı zamanda bir bilinç yükseltme amacını da kapsamaktadır. “Bu dönemde feministler hem ideoloji ve bilim hem de kültür, özel yaşam ve siyasal alanlarda mücadelelerine devam etmiştir. Bu mücadeleler sürecinde birçok örgütlenmeler, yayınlar ve eylemler gerçekleştirmişlerdir. Mücadelelerin en temel hedefi ise, ataerkil yapıların her alanda ortadan kaldırılmasıdır.”(Taş, 2016:171). Feminist teoriye göre kadınların birbirleriyle ortak olup bir güç elde etmeleri ataerkile karşı bilinç yükseltmede daha kuvvetli bir etki yaratacağını ön görmektedir. Ataerkinin kadınlar için biçtiği ikincil konumu pekiştiren bu yapıya engel olmak için kız kardeşlik ortaya atılmış ve yalnızca kadınların bir arada olmalarını tanımlayan bir kavram olmaktan çıkmıştır. Fakat Sonsuza Dek Nedime filminde de görüleceği üzere kadınların birbirlerine ataerkiye karşı destek olmalarına dair bir bilgi verilmemiş aksine çoğu kez ataerkil yapıyı destekler sahneler çizilmiştir. Bu bakımdan Sonsuza Dek Nedime filmi, kız kardeşlik tanımını tam olarak karşılamamakla birlikte tam aksi iletiler vermektedir.

Sonsuza Dek Nedime filminde Cemre'nin terk edilmesinin ardından kız arkadaşlarından görmesi gereken destek üzerine yoğunlaşmamakla birlikte üzerine Cemre arkadaşının düğün hazırlığını üstlenmektedir. Filmin baş kahramanı olan Cemre'nin içinde bulunduğu olumsuz durum göz ardı edilmekle birlikte düğün hazırlığı için tek başına köye gitmektedir. Cemre Poyraz ile karşılaştıktan sonra ise tüm kadın arkadaşları tarafından Poyraz ile flört etmesi için baskı uygulanmaktadır. Henüz yeni bir ayrılıktan çıkmış olan Cemre'nin iç dünyası ile ilgilenmek yerine bu teklif ile gelen kadın arkadaşlar arasında kız kardeşlik dayanışmasından ziyade yalnızca kendi dünyaları ile ilgilenen ve yüzeysel bir düzeyle sınırlı tutulan bir ilişki ağı mevcuttur.

Bunun yanı sıra Cemre'nin tek başına Poyraz ile çiftlik evinde olduğunu öğrenen kız arkadaşlar ilk tepki olarak Cemre'nin tacize uğrayıp uğramadığını sormaktadırlar. İlk tepki

her ne kadar kız kardeşlik olgusunun getirisi olan ve kadınları cinsel özgürlük bağlamında koruyan bir durummuş gibi yansıtılsa da sonrasında aslında hiçbirinin Cemre'yi gerçekten merak etmedikleri ortaya çıkmaktadır. Kız kardeşlik anlayışının yalnızca görünürde olduğu üzerine örnek verilirse Cemre tek başına köye gittiğinde ve telefonuna uzun süre ulaşılmadığında Leyla, manikür randevusu verebilmekte ya da Cemre iç dünyasındaki bir sıkıntıdan bahsederken hamile olan arkadaşı turşu ya da erik siparişiyle ilgilenebilmektedir. Genel açıdan bakıldığında birbiriyle destek halinde gibi görünen arkadaşlar, aralarından herhangi birinin sorununa derinlikli açıdan yaklaşmamakta ve hatta karakterlerin alt metnine yönelik bilgiler edinilecek olan atmosferin oluşmasına müsaade edilmemektedir.

Kadınlar arasında sürdürülen derinliksiz ilişki ağı kadın erkek ilişkilerinde de görülmektedir. Cemre ile Poyraz arasında gelişen sohbetlere bakıldığında göl kenarında yaptıkları konuşma ile ilk kez derinleşecek olan ilişkileri Poyraz'ın bunu engellemesiyle son bulmaktadır. Aynı zamanda Cemre de buna müsaade etmemekte yalnızca Poyraz'a karşı zıtlık yaratarak oluşturduğu bir ilişki biçimini benimsemektedir. Romantik komedilerde kadın erkek arasındaki ilişkilerde genellikle görünen bu tutum Sonsuza Dek Nedime filminde de açıkça ortadadır. Tüm bu oluşan ilişki ağının üzerine her karakter birbirini önemsiyor gibi görünmekte ve kadın karakterler ise ilişkilerini henüz derinleştirmeden yalnızca evlilik temasını gündeme taşımaktadırlar. Poyraz'ın "kızım" isimli köpeğini, Poyraz'ın çocuğu zanneden Cemre'nin "Niye bunu bana daha önce söylemedin" tepkisinden anlaşılmaktadır.

Romantik komedilerde kadınların evlilik isteği karşı konulamaz bir hedef olarak gösterilmekte özellikle kadın karakterlerin yaşı geçmiş olması üzerinden dramatik bir durum yaratılmaktadır. Kadınlar üzerinden sürdürülen bu durum yakın arkadaşlar tarafından da desteklenmekte ve üzerine evlilik, erkek karakterlerin kadınlar tarafından sürüklendiği bir durum olarak gösterilmektedir. Genelde evli erkekler hayatlarının sonuna gelmiş ve umutsuz bir tutumda davranırken kadınlar ise hedeflerine ulaşmış bir tavırdadırlar. Buna istinaden romantik komedilerdeki evlilik tanımı üzerinde de sorunlu noktalar bulunmaktadır. Gerçek yaşamda bir evliliği devam ettirmek için gerekli olan efor romantik komedilerde gösterilmemekte ve hatta hiçbir çaba göstermeden sonsuza dek mutlu olacaklarının da iletisi verilmektedir (Greenwell, 2016:7).

Kadın karakterlerin hayatlarında birer evlilik danışmanı olarak konumlandırılan



Tuna, kadınlara erkekler ile olan ilişkilerinde nasıl bir yol izlemeleri gerektiğini anlatmaktadır. Genellikle bu akıl vermeler evliliğe yönelik olmakla birlikte Cemre'nin Poyraz ile tanıştığı günden itibaren Cemre'ye sevgili olmaları konusunda baskı yapmaktadır. En belirgin yorumunu ise düğün günü öncesi çiftliğe geldiklerinde yapmaktadır. Tuna'nın Cemre'ye olan söylemi şu şekildedir: "Kızım taş gibi çocuk. Ayol bundan daha iyisini bulman senin çok zor haberin olsun. Bana bak Cemre, artık gözünü aç hayatım. Bak Leyla bile kendinden beklenmeyecek bir performans sergiledi, buldu birini. Helal olsun ona."

Kültürden kültüre değişkenlik gösterebilen evlilik kavramı, günümüzde kadınlar için gerçekleştirilmesi gerekli olan bir hedef olarak konumlandırılmaktadır. Kadınlara toplum içinde genellikle belirli bir yaştan sonra eş bulması öğütlenmekte ve aksi tercih edildiği takdirde kadına baskı uygulanmaktadır. Evliliği tercih etmeyen kadınlara yönelik yapılan bu baskı, kadınların kendilerini hatalı, yetersiz, kaygı içinde hissetmelerine neden olabilmekte ve hatta bu durum eş seçimlerindeki kararlarını dahi etkileyebilmektedir. Dolayısıyla evliliklerini toplumun görüşlerine göre şekillendirmiş olan kadınlar ilişkilerinde de beklentileri karşılanmayan bireyler haline gelebilmektedirler. Sonsuza Dek Nedime filminde özellikle Tuna karakteri tarafından sürekli olarak hatırlatılan bu görüş, Cemre üzerinde bir yargı oluşturmakta ve kadın izleyiciye de evlilikle ilgili iletisini sunmaktadır. Bu filmdeki diyaloglardan da anlaşılacağı üzere kadınların belirli bir yaştan sonra kendi seçimleri dahilinde evlenmemiş olmaları bir problem olarak yansıtılmış ve vakit kaybetmeden bir birliktelik içinde olması öğütlenmiştir.

Romantik komedilerde heteroseksüel aşkı konu edinen hikayelerde genellikle evliliğin kadınlar için bir başarı timsali olduğu yansıtılırken bekarlığın ise tam tersi bir konumda olduğu gösterilmektedir. Her ne kadar günümüzde eskiye nazaran evliliğin daha ileri yaşlarda gerçekleştirildiği gözlemlense de romantik komedilerde hala geleneksel tutum sergilenmektedir. Yapılan araştırmalara göre Prime Time 'da heteroseksüel ilişkiler, aile, çocuk sahibi olma gibi temalar üzerinde yayınlar yapıldığı ortaya çıkmakta ve medya sosyal normları seyirciye filmler yoluyla aktarmaktaydı. Seyirci tarafından en çok izlenen saatlerde genellikle evlilik, aile temalarının yansıtılması göz önünde bulundurulduğunda medya araçlarının toplumsal yapıyı düzenlemek adına ne derece etkili olacağı ortaya çıkmaktadır (Mulawka, 2013:4-5).

Toplumsal cinsiyet rolleri toplumu düzenlemek adına filmler yoluyla iletilirken

esasinda bu roller daha küçük yaşlardan itibaren aktarılmaktadır. Medyanın etkileyciliği noktasında araştırmalar yapılırken Huesmann & Tylor yaptıkları çalışmada şiddeti meşrulaştırma konusunda medyanın bir etmen olduğunu savunmakta ve izlek anlamında şiddete maruz kalmanın kişiyi saldırganlaştıracığını iddia etmektedirler. Bu nedenle şiddet konusunda seyirciyi çemberi etrafına alan ve etki altında bırakan görsel medya araçları, ikili ilişkilerin ve medeni halin sunum biçimlerinde de izleyiciyi toplumsal cinsiyet normunun kabulüne sürüklemektedir (Mulawka, 2013:5).

Kadınların sinemadaki temsilleri yalnızca erkeklerle ilişkileri bakımından değil, birbirleri aralarındaki diyaloglardan da problemlili bir noktada durmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filmi başlangıcından itibaren kadınlar, düğün, evlilik, bekarlık, erkekler temaları etrafında diyalogları oluşturmakta ve aralarında durmaksızın asılsız bilgiler dolaştırmaktadır. Bu durum kadınlar arasında bir “dedikodu” güzellemesine döndürülmekte ve dedikodu erkekler tarafından da kadınlara ait bir kavram olarak gösterilmektedir. Bununla ilgili olarak bir sahnede Ozan karakterinin karısı için söylediği replik şu şekildedir: “benim karımın suyu gelse yine de dedikodu masasından kalkmaz”.

Filmde erkekler de en az kadınlar kadar birbirleri hakkında konuşmalar da dedikodu yalnızca kadınlara özgü bir davranışmış gibi gösterilmektedir. Bu da dedikodu gibi olumsuz bir kavramın kadınlar üzerine yıkılmasına sebep olmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filminde dedikodu, kadınların birbirlerinin hakkında bilgi sahibi olmalarının yanı sıra bir zaman geçirme aracı olarak da gösterilmektedir. Romantik komedilerde kadınların sohbetlerini yalnızca erkekler hakkında ilerletmesi, kendi aralarında paylaşım yapabilecekleri başka herhangi bir alanın olmaması da onların dünyasını sınırlayan ve yaşamını erkeklere göre düzenleyen bir konuma taşımaktadır.

Buna benzer olarak neredeyse hiçbir kadın karakterin mesleğinden bahsedilmemesi ve romantik komedilerde rastlanılan bir durum olan başroldeki kadın kahramanın düğün organizasyonu işinde çalışması örnek olarak gösterilebilmektedir. Romantik komedilerde kadınların mesleklerinin ön planda olmayışı hatta kimi zaman bir işlerinin olmayışı onları yalnızca ev yaşamı ya da romantik ilişkilerle bağdaştırmaktadır. Sonsuza Dek Nedime filminde erkek karakterlerin de işlerinden bahsedilmemekte fakat kadın karakterler arasındaki diyaloglar, özellikle kadınların yaşamlarının merkezinde romantik ilişkilerin

olduğunu göstermektedir. Hikâyede kadınların romantik ilişkiler dışında ilgilenecek herhangi başka bir alana sahip olmamaları onları yalnızca erkek-kadın ilişkilerini konuşan, sürekli tüketim halinde olan bir yapının içinde çizmektedir.

Filmin sonuna gelindiğinde arkadaşları Leyla ve Emir'in düğünü gerçekleştirmekte ve düğün hazırlığı ile başlayan film başka bir düğün ile sonlanmaktadır. Cemre karakteri her ne kadar filmin başında sevgilisi tarafından terk edilmiş, hüsrana uğramış olarak gösterilse de sonunda başka bir erkekle tanışmasıyla birlikte değişim geçirmiştir. 8 yıllık ilişkilerinin ardından Cemre'yi terk eden Mete, kendisine ait olan eşyaları almak amacıyla habersizce düğüne gelmiştir. Cemre ise Mete'ye olan öfkesini tutamamış ve olumsuz tepki göstermiştir. En sonunda ise Mete'ye karşı Poyraz'ı bir güç olarak sunmuş ve Poyraz'ın elinden tutarak Mete'ye arkasını dönmüştür.

Görüldüğü üzere filmin başlangıcında bir erkek tarafından hayal kırıklığı yaşamış ve sonrasında ise yalnız kalmış olan kadın karakter birkaç günlük yalnızlığın ardından Poyraz ile tanışmıştır. Film boyunca Cemre tek başına kaldığı noktalarda ürkek, güçsüz olarak gösterilmiş ve ancak Poyraz ile iletişimlerinin kuvvetlendiği noktada kendini toparlayabilmiştir. Buradan filmin sunduğu fikir, bir erkek tarafından zor durumda kalan bir kadını iyi edecek çözümün yine erkekler olduğu ortaya çıkmaktadır. 8 yıllık birlikteliklerinin bitişi Cemre'yi aşkından ayrı kalmak anlamından ziyade, yaşının geçmesi ve evlenememesi durumu çerçevesinde yıprattığı görülmektedir. Böylelikle eski sevgilisi Mete'nin yerini Poyraz rahatlıkla doldurabilmiş ve Cemre'nin evlenebilme umudu yeniden bir erkek tarafından yeşertilmiştir.

#### **2.2.4. Rüyanda Görürsün Filminin Romantik Komedi Türü Açısından**

##### **Uyulaşımı**

2023 yılında Cemal Alpan tarafından yönetilen ve ilk gösterimini "Prime Video" da gerçekleştiren Rüyanda Görürsün filmi romantik komedi türüne aittir. Filmin konusuna bakıldığında Pelin ve Engin karakteri tesadüf eseri bir partide karşılaştığı ve sonrasında bir anda birbirleriyle evli olarak uyandıkları görülmektedir. İki karakter de ne zaman ve nasıl evlendiklerine dair herhangi bir bilgiye sahip olmamakla birlikte buldukları durumdan da oldukça memnuniyetsiz bir haldedirler. Buna istinaden Pelin ve Engin önceki hayatlarına nasıl döneceklerinin planını yaparken ertesi sabah Pelin dokuz aylık hamile olarak

uyanmaktadır. İçinde buldukları duruma çözüm bulabilmek adına gittikleri çift terapistinin önerilerine de dayanarak yeni bir travma yaşamaları sonucu eski hayatlarına geri döneceklerini ya da bu noktaya nasıl geldiklerini hatırlayacaklarını umut ederler. Pelin'in doğum yapması sonucu iki karakter de normale hala dönememekte ve bundan üzüntü duymamaya başlamaktadırlar. En son gelişim ise çocuklarının büyüdüğü halini görmeleri ile gerçekleşmektedir. İki karakter de buldukları durumdan memnuniyet duymakta ve neredeyse geri dönmek istemeyecek hale geldiklerinde ikisinin de ortak bir rüyada olduğu anlaşılmakta ve karakterler uykudan uyanmaktadır. İki karakter de gördükleri rüyanın etkisinden kurtulamamakta ve yeniden rüyada gördükleri ve evli oldukları hayata geri dönmek istemektedirler. Pelin bunun için Engin'in iş yerine kadar gitmekte Engin ise rüyasında hep buluştukları çay bahçesine uğramaktadır. İki karakterin birbirini bulması ise Engin'in sevgilisini terk ettiği anda Pelin'in Engin'i bir araba çarpmasından kurtarması ile gerçekleşmektedir. Pelin hastanede günlerce Engin'in uyanmasını beklemekte ve sonunda Engin'in uyanmasıyla aralarındaki aşk rüyalarındaki gibi gelişmektedir. Rüyada Görürsün filmi iki karakterin birbirini bulup bir araya gelmeleriyle mutlu sona kavuşmaktadır.

Romantik komedi türünde bulunan karakterler filmin ilk anından itibaren birbirleriyle bir zıtlık oluşturmakta ve hikâye boyunca devam etmektedir. (art-his.com). Rüyada Görürsün filminde karakterlerin ilk karşılaşma anı katıldıkları partinin mutfağında gerçekleşse de sonrasına dair bir bilgi verilmemekte ve Pelin ve Engin'in aynı yatakta ilk kez uyandıkları ana dikkat çekilmektedir. İki karakter de karşısındaki insanı tanımamakta, parmağındaki yüzüğü sahiplenmemekte ve eski hayatına geri dönmek istemektedir. Karakterlerin ilk zıtlığı Engin'in Pelin'e "Seninle neden evlenmiş olabilirim ki?" sorusuyla başlamakta ve Pelin'in de evliliğe karşı merakı olmadığını söylemesiyle devam etmektedir. Böylelikle iki karakter arasındaki zıtlık evli olmalarına rağmen bekar hayatlarına geri dönmek amacıyla sürmekte ve hayatlarında gelişen her yeni durum için zıtlık kuvvetlenmektedir.

Karakterler yalnızca evli olduklarını anladıklarında değil aynı zamanda hayata bakış açıları bakımından da tezat bir görünüm içindedirler. Pelin daha sade bir hayatı tercih edip düğün organizasyonu şirketinde çalışırken Engin maddiyatın peşinde olan bir patron olarak inşaat şirketinin sahibidir. Pelin duygulara, bağlılığa önem verirken Engin daha çok ekonomisini iyileştirmeye odaklanmakta ve arabasına dahi kişiselleştirerek "kızım" diye seslenmektedir. Bu gibi zıtlıklar ikisinin bir sabah birdenbire Pelin'in hamile kalması ile

artmakta ancak ortak amaçları olan geçmişe geri dönebilme amacıyla birlik olmak zorunda kalmaktadırlar. Romantik komedide görünen karakterlerin birbirine olan zıtlıkları özelliği Rüyanda Görürsün filminde görülmekte ve iki zıt karakterin güçlerini birleştirmesiyle devam etmektedir.

Tesadüfi karşılaşmalar romantik komedilerde çiftlerin bir araya gelmelerini sağlayan en başat öğelerden biridir (Hornaday,2023). Rüyanda Görürsün filmindeki ilk tesadüfi karşılaşma partinin mutfağında gerçekleşmektedir. Pelin ve Merve partide onlara yakınlaşmak isteyen erkeklerden kaçmak üzere buldukları mekânın mutfağına koşmaktadırlar. Bu sırada Engin her zaman hayali olan fakat hiç gerçekleştirmediği restoran hayalini parti mekânında yemek yaparak sağlamaktadır. İlk kez burada tesadüf eseri karşılaşan karakterler sonrasında evlenmiş bir biçimde yatak odalarında birbirini görmektedirler. Normalde romantik komedilerde ikinci karşılaşma çiftin bir araya gelebilmesi adına gerçekleştirilse de bu filmde çiftin doğrudan evlendirilip çocuk sahibi oldukları sahneler ile gösterilmektedir. Bu bakımdan tesadüfi karşılaşmalar ikilinin ilişkisinde önemli bir yer kaplamaktadır.

Çiftler arasındaki engeller, romantik komedilerde melodramdaki gibi ağır ve ciddi özellikler barındırmamakla birlikte genellikle aşılabilir bir niteliktedir. Bu engellerin arasında ailelerin bakış açısı, kültürel farklılıklar, çiftlerden birinin evliliğe olan yaklaşımı gibi etmenler bulunabilmektedir. Tüm bu olumsuz durumlara rağmen çiftlerin harcadığı efor ve gösterdiği çaba ile bu engeller aşılmakta ve çift mutlu bir son ile uğurlanmaktadır (Vurdu, 2017:38). Rüyanda Görürsün filmine bakıldığında çiftin arasındaki engel esasında yine kendi karakteristik özellikleridir. İki karakter de bir rüya olduğu sonradan anlaşılan evlilik yaşantısından sahneler ile birbirlerine ne kadar zıt düşüncelerde olduğu gösterilmektedir. Fakat bir gün içinde gerçekleşen çocuklarının da doğumu ile birlikte fikirleri değişmekte ve mevcut hayatlarının devam etmesini istemektedirler. Tam bu sırada ikisi de rüyadan uyanmakta ve eski bekar yaşamlarının içinde kendilerini bulmaktadırlar. İki karakter de rüyasından etkilenip birbirlerini aramak için yaşamsal tercihlerini değiştirmekte ve sonunda aşklarına bir zemin hazırlamaktadırlar.

Tematik özelliklerine bakıldığında Rüyanda Görürsün filminin screwball komedi özellikleri ile uyulaşım gösterdiği görülmektedir. Screwball komedide özellikle kadın karakterler geleneklerin dışında bir davranış modeli sergilemekte ve sert bir mizaca sahip

olmaktadırlar (nofilmschool.com). Rüyanda Görürsün filmindeki Pelin karakterine bakıldığında filmin başından itibaren kendi ayakları üstünde durmak isteyen, ekonomik özgürlüğünün peşinde olan bir karakter çizilmektedir. Aynı zamanda evli olarak uyandığı sabah Engin'e olan davranışları da bu durumu kabul etmediği yönündedir. Bu da screwball komedideki kadın karakterler ile benzeşim göstermekte ve Pelin'i geleneklerin dışında bir imaj olarak seyirciye sunmaktadır.

Mutlu son romantik komedilerin temel öğelerinden biri olmakla birlikte Rüyanda Görürsün filminde de bu sona rastlanmaktadır (mashable.com). Romantik komediler genellikle mutlu son ile bitmekte çiftin mutluluklarının ancak evlilik yolu ile sağlanabileceği düşüncesi iletilmektedir. Böylelikle düzenin devamını sağlayan aile kurumu desteklenmekte ve seyirciye de bu düzen önerilmektedir.

### **Rüyanda Görürsün Filminin Romantik Komedi Bağlamında İkonografisi**

Romantik komedilerde kent yaşamı genellikle önemli bir rol oynamakla birlikte karakterlerin hayatlarını etkileyen, ilişkileri şekillendiren filmin merkezinde olan bir noktadadır (Larasatı, 2023). Günlük hayatlarının içinde sık sık kent yaşamından kesintiler sunan romantik komedi filmleri aynı zamanda kentin sunduğu koşulları hikâyenin gidişatı içinde değerlendirmektedir. Şehir yaşamının sunduğu imkanlar, kalabalığı, sinema, tiyatro konser gibi faaliyetleri, karakterlerin hayatlarının bir parçası olarak yansıtılmaktadır.

Romantik komedilerde karakterlerin yollarının kesişmesi ve tesadüfi karşılaşmaları da kentin sunduğu olanaklar yoluyla gerçekleştirilmekte ve karakterler genellikle restoranlarda, kafede, yolculukta karşılaşabilmektedirler. Romantik komedilerin genellikle kent yaşamını tercih etmesinin sebeplerinden biri de büyük kentlerde yaşayan insanların birbirinden farklı kültürlerden gelmeleri olarak görülmektedir. Böylelikle birbiriyle çatışacak olan karakterler bambaşka özelliklere sahip olacak ve şehrin çeşitliliğinden yararlanılacaktır (Larasatı, 2023). Bu mekanlar, karakterlerin birbirleriyle flört etmelerine ve ilişkilerini ilerletmelerine yardımcı olmakla birlikte aynı zamanda karakterlerin ilişkilerinin hangi yönde gideceğini şekillendirmektedir.

Rüyanda Görürsün filmine bakıldığında kent yaşamının, karakterlerin hayatlarını, ilişkilerini ve duygusal deneyimlerini etkileyen önemli bir unsur olduğu göze çarpmaktadır. Bu filmde de kent, idealize edilen, romantik bir yer olarak tasvir edilir ve hikayelerin çıkış

noktası konumunda yer alır. Örneğin Engin sahip olduğu iş dolayısıyla küçük gecekondular mahallelerini yıkıp yerine büyük binalar yapma hayali kurmaktadır. Fakat sonrasında Pelin'in de etkisiyle birlikte bu hayalinden vazgeçmekte ve kent yaşamı idealinin dışına çıkmaktadır. Her ne kadar bu filmde Engin'in işinden vazgeçişini pozitif bir öneri olarak sunulsa da iki karakter bir araya geldikten sonra ve Pelin'in de yeni işi ile birlikte kent yaşamından kopmadıkları görülmektedir.

Karakterlerin sosyoekonomik durumları romantik komedilerde belirli bir standardın üstünde görülürken aynı zamanda karakterler arasında da çatışma yaratan bir unsur olarak gösterilmektedir. Romantik komedilerde karakterlerin ekonomik durumu, hikâyede önemli bir yer tutar. Bu filmlerde genellikle karakterler farklı ekonomik şartlara sahiptir. Fakat karakterler her ne kadar bambaşka hayatlara sahip olsalar da hayatın getirdiği tesadüfler ile bir şekilde bir araya gelebilmekte ve aralarında ilişki doğmaktadır. Meslek tercihleri açısından bakıldığında ise karakterlerin genellikle birbirinden farklı meslek gruplarına sahip oldukları görülür. Bunun amacı ise hikâyenin gidişatında karakterleri bir seçim içinde bırakmak ya da yaşam standartlarının farklılıkları dolayısıyla aralarında oluşacak çatışmayı güçlendirmektir. Nitekim Rüya'da Görürsün filminde iki karakterin sosyoekonomik açıdan farklı düzeyde olduğu gözle çarpıcıdır.

Engin bir inşaat firmasına sahip ve ekonomik olarak oldukça iyi durumda olan biriyken Pelin ise bir düğün organizasyon işinde çalışmaktadır. Aynı zamanda Pelin işinden memnun olmamakla birlikte patronuyla sürekli tartışma halindedir. İki de birbiriyle tanıştıktan sonra hayatları değişmekte Engin inşaat firmasından vazgeçip kendi restoranını açmakta Pelin ise kendi düğün organizasyonu şirketini kurmaktadır. Böylelikle birbiri ile farklı yaşam standartlarına sahip olan iki karakter evliliklerinden sonra benzer hayatlar yaşamaya başlamaktadırlar.

Stok karakterler romantik komedilerde eski sevgili ve yakın arkadaşlar şeklinde yer alırken bu karakterlerin hikâyenin gidişatına olan etkisi göz ardı edilemez niteliktedir. Genellikle filmdeki ana karakterin yanında yer alan, destekleyici ve komik karakterler yakın arkadaşlar olarak değerlendirilmektedir. Yakın arkadaşlar, çiftin romantik hayatını hareketlendirmekte ve çifti heyecan verici hikâyelere sürüklemektedirler. Ana karakterin hayatındaki en önemli insanlardan olan yakın arkadaşlar ana karakterle çok iyi anlaşmakta ve özellikle çiftin aşk hayatıyla ilgili sorunları çözmede çaba göstermektedirler.

Ana karakterle birlikte komik sahneler yaratan yakın arkadaşlar genellikle esprili, zorlukların üstesinden gelen, akıl veren nitelikler ile tasvir edilmektedirler. Komedisi yüksek sahnelerde kendini gösteren yakın arkadaşların en büyük misyonu aşık çiftin önündeki engelleri aşmasına yardımcı olmaktır. Yan karakterlerin çiftin ilişkisine müdahil olması ya da yanlış anlaşılmalara sonucu gerçekleşen bu engeller yakın arkadaşların bulduğu yaratıcı çözümler sayesinde ortadan kalkmaktadır.

Rüyanda Görürsün filminde Pelin'in yakın arkadaşı Merve, ilk sahnelerden itibaren Pelin'in yanında olmakta ve genellikle evlilik ile ilgili görüşleri ile varlığını korumaktadır. Pelin ile her ne kadar bu konuda farklı fikirlere sahip olsalar da Pelin'in hem iş hem de özel yaşamında her daim yanında olan bir karakterdir. Pelin'in iş yaşamından memnun olmadığı dönemlerde patronuyla arasında bir tampon görevi gören yakın arkadaş, sonrasında Pelin'in organizasyon şirketi kurmasıyla birlikte onun en büyük yardımcılarından biri olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda Pelin'i zorla bir partiye götürmesi sonucu Pelin ve Engin tanışmakta ve böylelikle ana karakterin aşk hayatına da tesadüfi bir biçimde katkı sağlamaktadır.

### **Rüyanda Görürsün Filminin Feminist Teori Açısından İncelenmesi**

Romantik komedi türü feminist açıdan incelendiğinde kadın karakterler genellikle romantik bir ilişki arayışında olan, hayatlarını erkek karakterlerin etrafında şekillendiren kişiler olarak tasvir edilmektedir. Bu tip toplumsal cinsiyet kurallarına bağlı karakterizasyonlar, kadınlar için olumsuz bir imaj çizmekte ve erkek egemenliğinin sürdürülmesi için bir araç olarak kullanılmaktadır. Romantik komedi türündeki filmlerde çizilen kadın karakterler, kendi hayatlarını kurmayı amaçlamaktan ziyade bir erkeğin hayatında güçlü bir yere sahip olabilmek adına çaba göstermektedirler. Bu imaj ile kadınların kendi hayatları hakkındaki gidişatı şekillendirmede pasif konumda oldukları iletisi verilmektedir.

Rüyanda Görürsün filmindeki kadın karakterlerin sunuluş biçimine bakıldığında başlangıçta iki kadın karakter arasında büyük bir uçurum görülmektedir. Merve ve Pelin karakterleri aşka ve hayata bakış açıları olarak değerlendirildiğinde Merve'nin filmin başından itibaren evlilik arzusu göze çarpmaktadır. Öyle ki işe giderken, yolculukta, iş yerinde Pelin ile geçirdiği her vakitte evlilik isteğinden bahsetmekte ve Pelin ise bu isteğini



eleştiri ile karşılaşmaktadır. Merve evlilik isteğini romantize ederek anlatmakta Pelin ise bu duruma karşı çıkıp önceliğinin işi ve kariyeri olduğunu dile getirmektedir. Aynı zamanda Merve'nin bu konuda psikolojik bir destek alması gerektiğini önermekte ve bu isteğine anlam verememektedir.

Merve evlilik isteğinin mantıklı bir hamle olduğundan söz ederken biriyle tanışmak için iş hayatının yoğunluğundan ötürü yalnızca “2 dakika 41 saniye” kadar vakti olduğunu dile getirir. Bunun için diğer romantik komedilerdeki kadın karakterler gibi zamanla bir yarışa girmekte ve hiç vakit kaybetmeden evleneceği bir erkek aramaktadır. Kadınların evliliğe bir kurtuluş anlamı yüklemesi sinemada sıkça rastlanan bir imaj olmakla birlikte esasında bu düşünce biçimi kadınları bir esaret ortamına sürüklemektedir. Kendine yatırım yapmayan, ekonomik özgürlüğünü sağlamayan kadınlar, evliliklerini gerçekleştirdiğinde genellikle arzu ettiği gibi bir hayata sahip olamamakta aksine erkeğin isteklerine uyum sağlamak zorunda kalmaktadır. Evlilik her ne kadar kadın ve erkeğin kendi iradeleriyle özgür bir ortamda birlikte yaşamalarını sağlasa da aslında kendi içinde farklı dinamikleri mevcuttur (İlbuğa, 2018:298).

Sinemada kadın-erkek ilişkilerinin ya da salt evlilik ilişkilerinin ekonomik sağlayıcısı erkek olarak gösterilmekle birlikte kadın karakterler genellikle daha “kadınsı” işlerle ilişkilendirilmiştir. Örneğin Pelin karakteri, Merve kadar evlilik isteğine sahip biri olmamasına rağmen film evreni içinde düğün organizasyonu yapmakta ve yine de evlilik kurumunun gelişimine destek olmaktadır. Hatta organizasyon için gelin ve damattan fikir alırken kendine mantıksız gelen noktaları belirtmekte ve evliliğin bir organizasyon değil bir birliktelik olduğunun altını çizmektedir. Pelin karakteri teoride bu konuşmaları sürdürse de pratiğe bakıldığında evlilik merasimiyle yakından ilgilendiği görülmekte ve karşı çıktığı her şeye karşın bu organizasyonu en gösterişli biçimde gerçekleştirmektedir.

Rüyanda Görürsün filminde Pelin ve Merve'nin başlangıçta karşıt karakterlermiş gibi gösterilen bu durumu ilerleyen sahnelerde Pelin'in düşünceleriyle birlikte değişmektedir. Öncelikle Pelin'in rüya da olsa Engin ile evli olduğu sahnelerde kendi iş yerini kurduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durumdan oldukça memnun olan Pelin anlayamadığı ve baskı gördüğü patronundan kurtulduğu için de sevinçlidir. Nasıl bu seviyeye geldiğini anlayamayan Pelin, araştırdığında aslında Engin sayesinde kendi iş yerini kurduğunu

öğrenmektedir. Engin, Pelin'in de etkisiyle inşaat sektöründe çalışmaktan vazgeçmekte ve sattığı şirketin ücretiyle Pelin'e bir organizasyon şirketi açmaktadır.

Filmde bu durum her ne kadar olumlu bir gelişim olarak gösterilse de alt metnine bakıldığında Engin'in yine bir erkek olarak Pelin'i zor şartlardan kurtarmış olduğu ortaya çıkmaktadır. Burada sunulan iletiye göre Pelin yıllar geçse de kendi işini kuramamış ancak Engin ile evlilikleri sonucunda istediği hayata sahip olmuştur. Filmin kadını güçlü ve bağımsız yönde gösteren fakat ancak bir erkek ile hayatının değişmesi çelişkisi burada başlamaktadır. Kadın karakterler romantik komedilerde son zamanlarda güçlü kadın imajı ile sunulsa da filmin gidişatında geleneksel bakışa geri dönülmektedir.

Rüyanda Görürsün filminde yalnızca Pelin'in işinin Engin tarafından kurulması açısından değil, evliliğe bakış açısının değişimi konusunda da feminist teoriye uygun olmayan sahneler bulunmaktadır. Filmin ilk sahnesinde Merve Pelin'e sosyal medyada evlenen kişileri göstererek serzenişte bulunmakta ve kendisine inat yapıldığı için evlilik fotoğraflarının paylaşıldığını iddia etmektedir. Evlenen kuzenine karşılık kendisi de vapurda fotoğraf çektirmek isteyen Merve'nin davranışlarına Pelin anlam verememekte fakat yine de yanında olmaktadır.

Merve tam fotoğrafları çekilirken arkasından geçen bir erkek elinde çiçekle Merve'ye çarpmakta ve Merve ise çiçeği eline alıp düğün atmosferi hayal etmektedir. Bunun bir işaret olduğunu dile getiren Merve, uzun süre çiçeğin ve çarpışmanın etkisinden kurtulamamaktadır. Pelin Merve'yi ayıltmaya çalışırken ona kendisine gelmesi konusunda uyarıda bulunmakta Merve ise şu replik ile karşılık vermektedir: "Ya nasıl iyi olabilirim Allah aşkına? Annemler işliyor, mahalledekiler bikkikliyor, iş yerindekiler darlıyor, Merkür geriliyor ben de geriliyorum. Nasıl sakın olabilirim, atı alan Üsküdar'ı, bizim yaşımız 30'u geçti".

Merve'nin repliklerine bakıldığında Türk toplumunda evliliğin kadınlar için bir statü sembolü olarak görüldüğü ortaya çıkmakta ve Merve bu durumdan muztarip bir biçimde zaman kaybetmekten korkmaktadır. Aile, yakın çevre, arkadaşlar tarafından yapılan bu baskı ile kadınlar ilişkilerini muhakkak evlilik ile sonlandırma zorunluluğu hissetmektedirler. Evlilik, bekar kadınlar için saygınlıkları açısından bir zorunluluk olarak görülüp evlendiklerinde de baskının farklı halleriyle karşılaşmaktadırlar. Çocuk sahibi olma ve onun

bakımı, ev düzeninin sağlanması, eşlerin günlük ihtiyaçları gibi konularda yalnızca kadına görev düşmekte ve gerçekleştirilmediği sürede de eleştiriye maruz kalmaktadırlar. Filmde de görüldüğü üzere Pelin'in gerçekleştirdiği evlilik rüya da olsa ailesinden gördüğü çocuk yapma baskısı dikkat çekicidir.

Rüyanda Görürsün filminde erkek karakterlerin sunuluşu tam da bu noktaya parmak basmakta ve kadın karakterlere nazaran, kendi istediği gibi yaşayan, bağlılığa aykırı olan, kadınları yalnızca cinsel ihtiyaçlarını gideren bir nesne olarak gören erkek karakterlere rastlanmaktadır. Filmin başlangıcında kadın karakterler bağlılık isteyen, evlilik isteğinde olan kişiler olarak gösterilirken erkek karakterler için aynı görüş söylenememektedir. Engin ve arkadaşı lüks bir araba içinde görülmekte ve Cihan, Engin'e sevgilisiyle arasının bozuk olup olmadığını sormaktadır. Engin ise buna karşılık şu cevabı verir: "Ulaşılmak istemediğimiz için ulaşılamıyoruz, ne zorluyorsun? Geçen akşam o sorulmaması gereken soruyu sordu. Bu ilişki nereye gidiyor? İlla sormak zorunda mısın yani bu ilişki nereye gidiyor diye".

Filmde de açıkça belli olduğu gibi kadın karakterler ilişkileri hakkında soru sorma hakkında dahi sahip olmamakta erkekler ise sürekli olarak ikna edilmesi gereken cinsiyet olarak gösterilmektedir. Kadınların cinsel özgürlüğe sahip olmaları, modern zamanda ataerkilliğin bir anlamda devamlılığını sağlamış ve bu sefer kadınların ilişkilerinin gidişatı konusunda sorgulama hakları elinden alınmıştır. Kadınların yalnızca evlilik dolayısıyla cinselliklerini yaşayabildiği geleneksel düzen, modern dünyada erkeği evliliğe ikna çabasıyla yer değiştirmiş ve yine ataerkil sistemin arzu ettiği noktaya getirmiştir. Cinsiyetlerin belirli bir norma ait olmaları toplumun şekillendirmesiyle ilgili olurken "kadın bedeni ve cinselliğinin inşasının da sosyal güçlerin bir ürünü olduğu" iddia edilmektedir (Bilgin, 2016:221).

İlişkiler anlamında geleneksel kurallardan modern bir düzene geçiş süreci sinemada da kendini göstermiş böylelikle cinsiyetlerin konumlandırılışı değişmiş ve yeni anlamlar üretilmeye başlamıştır. Filmdeki erkek karakterlerden Engin, Pelin'le tanışmadan önce kadınlar hakkında olumsuz yorumlarda bulunurken bir ilişkide olması gereken "güven, istikrar, anlayış" gibi kavramlardan oldukça uzak bir noktada gösterilmektedir. Eski sevgilisi Eda ise bu istekler ile Engin'e gidip çözümler üretip bir ilişki terapistine gitmeyi teklif etse de Engin bu sorun üzerinde durmamakta ve onun görüşlerini yok saymaktadır. Aynı bakış

açısı Pelin ile karşılaştığı ilk sahnelerde de görülmekte ve kendisini evlilik kurumuna ait hissetmediğini sıkça beyan etmektedir. Her ne kadar Pelin ve Engin bir rüyanın ortasında aynı zamanlamada kendilerini bulsalar da bu düzene ilk uyum sağlayan karakter Pelin olarak gösterilmektedir.

Oğuz Adanır, sanatın toplumsal bir ürün olduğunu savunmakta ve sanatın toplumu hem şekillendirmekte hem de toplumun niteliklerini göstermekte etkili bir araç olarak kullanıldığını dile getirmektedir. Buna göre bir yönetmen izleyicinin dikkatini dilediği yöne çekebilme ve yeni bir anlam yaratabilmektedir. Bu bakımdan yönetmenlerin sinema sanatında kadın karakterlerin sunuluş biçimleri noktasında da etkin bir rol oynadığı söylenebilmektedir. Filmlerde yaratılan hayali ya da gerçekdışı hikayelerde dahi toplumdan bir parça yansıttığı göz önünde bulundurulduğunda kadın karakterlerin temsilleri bakımından yönetmenin bakış açısı önemli bir paya sahiptir (Akt: İlbuğa, 2018:299).

Rüyanda Görürsün filminde Merve, hayattaki tek amacı erkekle evlenmek olan bir karakter olarak temsil edilirken Pelin ise başlangıçta bu imajın tam tersidir. Filmin sonunda Engin ile Pelin'in bir rüya aleminde evlilikleri gösterilmekte ve iki karakter de bundan o kadar etkilenmektedirler ki uyandıklarında birbirlerini aramaya başlarlar. Gerçek hayatta neredeyse imkânsız ve gerçek dışı olan bu hikâyede dahi kendi ayakları üstünde duran, mesleğinde yükselmek için çabalayan bir kadın karakter kısa süre içinde değişmekte evlilik ve çocuk sahibi olma isteği gütmektedir. Bu bakımdan Rüyanda Görürsün filminde kadın karakterler için yine geleneksel yapı içinde bir son belirlenmekte ve kararlı olmanın bu sondan kaçmak için yeterli olmadığı gösterilmektedir.

Romantik komediler kadın ve erkek karakterlerin aşk yaşamlarını idealize edilmiş bir biçimde sunumunu sağlarken çiftin fiziksel görünümü de buna göre tercih edilmektedir. Kadın karakterler güzelliği, makyajı, kıyafet seçimleri ile ön plana çıkarken erkekler için de belirli bir standart bulunmaktadır. Pelin karakterine bakıldığında her daim makyaj yapan, fiziksel görünüm olarak güzellik standartlarına uygun bir görünüme sahipken Engin için de benzer nitelikler mevcuttur. Özellikle ilk sahnelerde Engin sürekli üstündeki kıyafetini çıkarırken gösterilmekte ve vücudundaki kaslara dikkat çekilmektedir. Pelin ile evlendikleri sahnede de aynı sekans kullanılmakta ve her iki cinsiyet için de güzellik standartlarının içinde oldukları söylenebilmektedir.

Güzellik algısı Antik Yunan'dan itibaren Platon, Aristoteles gibi felsefeciler tarafından tartışılan bir konu olmakla birlikte her dönem farklı görüşlerin belirtildiği görülmektedir. Örneğin ilkel dönemdeki güzellik anlayışı kulaktan sarkan uzun ve ağır küpeler ya da dudağa takılan takılarken günümüzde bunun yerini farklı bir estetik anlayışı almıştır. Antik Yunan'da kadınların güzelliği fiziksel bakımdan değerlendirilirken erkek için güzellik zekâ ile bağlantılı görülmüştür. Rönesans Dönemi'ne bakıldığında kadın bedeninin sanat eseri olarak değerlendirilmesi dikkat çekiciyken bununla alakalı birçok örnek bulunmaktadır. Kadın bedeninin bir seyir nesnesine dönüşmesi henüz o dönemde resim sanatı üzerinden gerçekleştirilmişken zaman içinde bu algı görsel medya araçlarında da kendini göstermiştir (Çetgin,2022:33).

Görüldüğü üzere güzellik algısı insanın varoluşundan itibaren çeşitli sınırlar çerçevesinde değerlendirilmiş ve dönemin şartlarına göre şekillenmiştir. Modern dünyada televizyon, sinema, reklamlar, dizi sektörü gibi araçlar ile kadın bedenine nesneleşme bakımından birçok anlam yüklenmiş ve toplum değerleri değişmeye zorlanmıştır. Önceleri annelik, doğurganlık gibi kavramlar ile bağdaştırılan kadın bedeni günümüzde yeterince zayıf olma ve standart bir beden ölçüsü ile değerlendirilmektedir. Kadınlar estetik operasyonlar ile vücudunda beğenmediği noktaları değiştirme önerisi ile an be an karşılaşabilmekte ve neredeyse yeme bozukluğuna sebep olabilecek derecede zayıflık algısına itilmektedir. Rüyanda Görürsün filminde Pelin karakteri bahsedilen standarda uyum sağlıyorken Merve bunun dışında kalmıştır. Yakın arkadaş olarak film dünyasında yer alan Merve filmde komedi unsurunu sağlayan karakter olarak gösterildiği için kadınsılığından ziyade komedi unsurunu belirleyen karakteri ile ön plandadır.

Filmin sonuna gelindiğinde hemen hemen diğer bütün romantik komedilerde olduğu gibi aşık çift, bir araya gelebilmek üzere engelleri aşmakta ve kavuşmaktadır. Rüyanda Görürsün filminde diğer romantik komedilerinden farklı olarak başlangıçta hem kadın hem de erkek karakter açısından evlilik uzak durulan bir organizasyon olarak gösterilmektedir. Pelin ve Engin rüyalarında birbiriyle evlendiklerini gördükleri an korku ile kaçmakta ve bu soruna bir çözüm üretmeye çalışmaktadırlar. İki karakter de her gün evliliğin farklı bir aşaması ile karşılaşmakta ve gün geçtikçe zaman kaybettiklerini düşünmektedirler. Bunun için bir an önce harekete geçmek isteyen çift son aşamada çocukları olduğunda bakış açılarını değiştirmektedirler.

Genellikle romantik komedilerde olduğu gibi bu filmde de kadın karakter çocuk sahibi olabilmek için kariyerinden vazgeçmekte ve çocuk doğduktan sonra bütün hayatının olumlu yönde değiştiği gösterilmektedir. Böylelikle kadın karakterler için hayattaki en büyük anlamın çocuk doğurmak olduğu fikri yaratılmakta ve çocuktan önceki hayatın manasız olduğu görüşü aktarılmaktadır. Bu aktarım karakterlerin evliliğe olan perspektiflerinin değişimi ile gerçekleştirmekte ve önce Pelin sonra Engin buldukları durumun kendilerini mutlu ettiğini itiraf etmektedirler.

Sinemada kadın karakterler son dönemlerde her ne kadar güçlü, kendi ayakları üzerinde duran, mesleğinin peşinde koşan, kariyer odaklı özellikleri ile gösterilseler de yine filmin sonunda geleneksel görüş desteklenmektedir. Rüya da Görürsün filminde kendi işini kurmak isteyen Pelin bunu ancak evlendikten sonra Engin tarafından verilen parayla gerçekleştirebilmekte ve tek başına olsaydı bunu başarabilir miydi, sorusu izleyiciye aktarılmaktadır. Engin tarafından bakıldığında ise başlangıçta yalnızca ekonomik koşulları gözetken, maddiyat odaklı düşünen bir karakterin âşık olduktan sonra değişimi göz önündedir. Buradaki romantik bakış, iki cinsiyet için de evliliğin getirdiği değişimin mutlak mutluluğu oluşturduğu düşüncesini doğurmaktadır.

Rüya da Görürsün filmindeki diğer kadın karakterler için toplumsal cinsiyet rollerine bakıldığında Merve evlilik meraklısı olarak gösterilmekte, Pelin ise rüyasında gördüğü evlilik yaşantısından sonra bu duruma özenmektedir. Erkek karakterler açısından bakıldığında Engin de rüyasında gördüğü evlilikten etkilenmekte ve hayatını topyekûn değiştirerek Pelin ile bir araya gelmeyi kabul etmektedir. İki karakter de hayatındaki boşlukları birbiri ile tamamlamakta ve geleneksel bakışa uyararak bekar hayatlarını bir rüyanın etkisi ile evlilik ile taçlandırmaktadırlar. Böylelikle hem kadın hem erkek için en iyi yaşam düzeninin bu olduğu iletisi verilmekte ve mutlu son imajı ile bu görüş desteklenmektedir.

Evlilik kültürden kültüre farklı biçimlerde ortaya çıkan bir kavram olmakla birlikte salt tanımına bakıldığında iki insanın birbiriyle hayatlarını birleştirmesi ve bir aile oluşturması anlamına gelmektedir. Bu tanıma ile kadın ve erkeğin eşit bir ortamda kendi kararı ile oluşturdukları evlilik düzeni olumlu bir tablo çiziyor olsa da özellikle toplumumuzda kadınlar üzerinde genç yaştan itibaren evlilik olgusunun farklı boyutlarıyla işlendiği göze çarpmaktadır. Bu bakımdan aile kurma kavramı feminist teori açısından bir inceleme alanı oluşturmakla birlikte bunun sebeplerinden biri olarak aile kurumunu

tamamlayan etmenlerin karmaşık bir yapıya sahip olması gösterilmektedir. Feminizm açısından aile kurma kavramı üzerine odaklanıldığında Gittins bununla ilgili olarak şu tanımda bulunur: “Aile; kadın, erkek ve çocukları içeren basit bir yapı olmaktan çok uzaktır. Aile, içerisinde ortak yaşam, cinsellik, üreme, ekonomik ilişkiler, annelik, babalık, toplumsal cinsiyet rolleri, farklı cins ve kuşaklar arasındaki iktidar ve güç ilişkileri gibi konuları içeren karmaşık bir yapıdır” (Akt: Doğancı ve Tuncay, 2020:1338).

Burada önemli olan nokta elbette ki çiftin evliliğe olan istekleri değil, romantik komedilerde evlilik meselesinin aile kurmak açısından değerlendirilmemesi ve kadınların eşitliksiz bir düzende evlilik teması içine yerleştirilmesidir. Örneğin Pelin’in ancak evlendikten sonra Engin’in maddi desteği dolayısıyla işindeki hayaline kavuşuyor olması kadınların tek başlarına kendi düzenlerini kuramayacaklarına dair bir ileti taşıyorken Engin’in kadınları yalnızca yüzeysel bakış ile değerlendirmesi olumsuz bir noktadadır. Aynı zamanda Merve’nin evlenemediği için yaşamının mutsuz bir biçimde devam ediyor olarak gösterilmesi yahut sırf toplum baskısı dolayısıyla evliliğini aceleyle gerçekleştirme isteği de evlilik temasının filmdeki olumsuz konumu hakkında bilgi verebilmektedir.

Romantik komedilerin evlilik ile mutlu sona eriyor olması tek başına bir sorun teşkil etmezken evliliğin patriyarkaya uygun bir biçimde gösterilmesi hem kadınlar hem erkekler için bir cinsiyet normu oluşturmaktadır. Rüyanda Görürsün filminde Merve’nin filmin ilk sahnesinden itibaren evlilikten bahsetmesi, bu konuya odaklanmasının sebebini çevresinden gördüğü baskıya bağlaması, neredeyse takıntı seviyesinde bir evlilik isteğine girmesi, onun aile kurmaktan ziyade çevresine bir evlilik tablosu kurma niyetinde olduğunun göstergesidir. Vapurda Pelin ile ettikleri sohbetle evlenen kuzenine karşı cephe alması ve sırf onu kıskandırmak için kendisinin de fotoğraf çektirmesi Merve’nin evliliğe aile kurmak açısından yaklaşmadığını göstermekte ve yalnızca gördüğü baskının bir tezahürü olarak yansımaktadır.

Kadın olmak üzerine söylenen onca söyleme bir de evlilik içinde kadın olmanın getirdiği gereklilikleri eklendiğinde kadın kimliği sorunlu bir forma ulaşmaktadır. Bu kimliklerin bir yüzü erkeğe karşı dişil özelliklerin parlatılması ile kadınsılığı ön plana çıkarırken diğer yüzü çocuk doğurma işlevi ile anaçlığı doğurmaktadır.

“Ataerkil aile kurumunda kadın, “bir kuluçka makinesi, kocanın soyunu katıksız

sürdüren” (Alkan,1981:5) konumundadır; annelik ve insanlık gibi yüce bir statüden, erkeklerin arzuları için gebe kalan ve doğuran bir “dişi” konumuna düşer” (Işıklı,2005: 47). Hatta çoğu zaman filmlerde bu durum kadınlara bir çıkış yolu olarak sunulmaktadır. “Bu düşünce kadının kendisini korumak ve güvencede hissetmek için itaati seçmesi ve iyi kadın sendromuna sürüklenmesine sebep olur” (Eliuz, 2011:227).

Kadınların ataerkil evlilik sisteminde bir özne olarak var olamamaları, evlilikten sonra önceki yaşantıları açısından büyük bir değişime uğramaları ve evliliğin gerekliliklerini yerine getirmeleri bakımından sorunlu bir düzlemdir. Asimetrik kadın-erkek cinsiyet rolleri bakımından kadının evlendikten sonra hem dişil hem de doğurganlık özelliğini keskinleştirmek zorunda kalması evliliğin kadınlar için bir kurallar bütününe dönmesine sebep olmaktadır. Rüya da Görürsün filminde de görüldüğü üzere aklında hiç evlenmek ve çocuk doğurmak olmayan bir karakter olan Pelin için bile evlilik onun kimliğini değiştirmesine zemin hazırlamıştır. Bu kimlik değişimi doğal bir biçimde gerçekleşmemekle birlikte aile ve çevre baskısı gibi sebepler de göz önünde bulundurulmalıdır.

Romantik komedi türüne ait filmlerde kadın için evliliğin bir amaç haline gelmesi, Türk kültüründe oldukça sık rastlanan bir davranış biçimidir. Kız çocuklarının küçük yaşlardan itibaren ailesinden evlilik üzerine birtakım düşüncelere maruz kalması ve evlilikte kadının rolü üzerine kanıksandırılması evlilik kurumunun problemleri noktalarından biri haline gelmiştir. Kadının her daim evine bağlı olması, evliliği tehlikeye atmayacak işler tercih etmesi, evliliğin belirli bir sürecinde ise çocuk doğurmaya ikna olması gibi düşünceler, evlilikteki rolünü oluşturmaktadır. Böylelikle kadın dış dünyaya ait bir yaşam geliştirememekte, gerekirse kariyerini bir kenara bırakması ön görülmekte ve asıl amacının çocuk doğurmak ve evliliğini yürütmek olduğu olgusu aktarılmaktadır. Evlilik kurumunun içindeyken aynı zamanda kadının ev içinde göstermiş olduğu emek de yok sayılmakta ve çoğu zaman kariyerinden de uzaklaşmak durumunda kaldığı için hiçbir gelecek garantisi olmadan yaşamını idame ettirmektedir.

Romantik komedilerde başat tema olan evlilik böylelikle aile kurma, iki insanın sevgi yoluyla bir araya gelmesi gibi sebepler etrafında şekillenmemekte genel olarak geleneksel kodları devam ettirme yönünde gösterilmektedir. İki insanın yuva kurma temelli bir istek ile gerçekleştirdikleri evlilik, geleneksel kodların dahil olmasıyla birlikte özellikle kadınlar için feminist teori açısından eleştirel yönler oluşturmaktadır. Bu bakımdan tezin de konusunu



oluşturan romantik komedi filmlerinde projekte edilen evlilik modelleri ataerkil sisteme uygun olarak düzenlenmesi bakımından olumsuz bir konumda durmakta ve feminist teori açısından eleştiriye uğramaktadır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada dijital platformlar için üretilmiş olan Türk romantik komedi filmlerinin toplumsal cinsiyet eşitlisizliğini tekrar edip etmediği üzerine incelemeler yapılmıştır. Bunun için öncelikle romantik komedi filmlerinin kapsayan kümesi olan tür sineması üzerinde durulmuş ve ardından tür sinemasındaki yapının romantik komedideki yansımaları tartışılmıştır. Tür sinemasının omurgasını oluşturan ve izleyiciyi bir katharsis dünyasına yönelten konvensiyonel yapının romantik komedi filmlerinin etkileyiciliğini artırdığını ve bu durumun mutlu son anlayışını desteklediği gözlemlenmiştir. Romantik komedinin etken bir parçası olan “komedi”nin hangi başlıklara ayrıldığı ve Türkiye’deki komedi anlayışının nasıl şekillendiği üzerine tarihsel bir araştırma yapılmıştır. Beraberinde Hollywood’da ortaya çıkmış olan romantik komedi türünün 1960’lı yıllardan sonra Türkiye’de Yeşilçam Dönemi’ndeki karşılığı ve 2000’li yıllardaki dönüşümü gözlemlenmiştir.

Hollywood’da 1930’lu yıllarda üreilmeye başlanan romantik komedilerin Yeşilçam Dönemi itibariyle günümüze dek yapısal nitelikleri ve içeriğinin korunduğu görülmüştür. Yeşilçam’da ilk örneklerine rastlanan romantik komedilerdeki kadın karakterlerin genelinde evlilik dışında bir yaşam gayelerinin olmadığı, ailelerinin izni dahilinde düzen kurdukları, kolay ikna edilebilir ve evlilik vaadi ile kendi arzularından vazgeçebilir bir konumda oldukları gözlenmiştir. Yeşilçam’da kadın-erkek ilişkisi namus, ahlak gibi kavramlar ile eşleştirilmiş ve kadın karakterler için evlilik bir saygınlık kazanma aracı olarak gösterilmiştir. Bu baskının tezahürü olarak Yeşilçam’da Şoför Nebahat gibi androjen karakterlerin ya da Bar Kızı filmindeki gibi işinden ötürü dışlanan ve böylelikle iki örnekte de cinsiyetini özgürce yaşayamayan kadın karakterlerin yaratılmasına sebep olmuştur. Bu bakımdan Yeşilçam romantik komedilerinde evlilik, kadınların en büyük hayali ve yaşam amacı olarak gösterilmiş ve erkekler ise buna ikna edilmesi gereken taraf olarak sunulmuşlardır.

2000’li yıllara gelindiğinde de romantik komedilerde bulunan ikonografik ve içeriğe dayalı unsurlarda bir değişme olmadığı yalnızca filmlerin günün şartlarına göre uyarlandığı ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda geleneksel medya araçları üzerinden yayınlanan romantik

komedilerde aşk ilişkilerinin gerçeklikten uzak bir hikâye ile ilerlediği, karakterlerin sonsuza dek sürecek bir aşkın içinde oldukları ve filmin muhakkak mutlu sonla bittiği ortadadır. Yerli romantik komedilerde, cinsiyetlerin zıt kutuplar olması ve kadınların baskın konumları ile Hollywood'a özgü olan Screwball komedi ile benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Başlangıçta bu filmlerdeki kadın karakterler otorite olarak sunulsa da filmin gidişatında bu özellik, patriarkanın uygun gördüğü şekilde bir dönüşüm gerçekleştirmektedir. Bu durumda Screwball komedide belirginleşen "söz söyleyebilen" kadınlar filmin sonunda partnerinin istekleri doğrultusunda hareket eden ve kendi benliğinden uzaklaşan kadınlar haline gelmektedir. Buna örnek olarak çalışmada yer alan "Aşk Tutulması (2008), Bebek Geliyorum Demez (2018)" gibi filmlerde görüldüğü gibi kariyeri için hayaller kuran kadınların tüm direncine rağmen filmin sonunda evliliği tercih etmeleri, kadınlar için mutlak bir sonu işaret etmektedir. Romantik komedilerde kadın karakterler için kariyer arzularına yer verildiği 2000'li yıllarda dahi filmin sonunun evlilik ya da çocuk sahibi olma odaklı sonlanması cinsiyetler için çizilen normatif yapı bakımından çarpıcı bir noktadadır.

Web.2 teknolojisinin gelmesiyle beraber popüler hale gelen ve birçok aboneye sahip olan dijital platformlar içinde farklı türlerde çok sayıda yapıyı içermektedir. Dijital platformların hayatımıza girdiği 2016 yılından sonra pandemi ile birlikte güçlendiği ve kendine alan sağladığı gözler önündedir. Her ne kadar dijital platformların geleneksel sinema için olumsuzluk yarattığı tartışmaları olsa da seyircinin üretimlere kolayca ulaşabiliyor olması, seçim yelpazesinin genişliği, yaşa, cinsiyete, türe göre film ve dizi seçebilmesi gibi özellikler bu platformların parlamasını sağlamıştır. Dijital platformlar seyirciye bu olanakları sunabiliyor olsa da üretilen filmlere bakıldığında yalnızca nicelik olarak bir yükseliş olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle bu tezin konusu olan romantik komedilerde geleneksel medya araçlarında verilen ve patriarkayı destekleyen iletilere yeni ve farklı bir bakış açısı sunamadığı ortaya çıkmıştır.

İzleyici tür filmlerini tercih ederken her ne kadar yalnızca vakit doldurmak, eğlenmek, hayatın stresinden uzaklaşmak gibi sebepler içinde olsalar da incelenen filmler ışığında durumun o kadar da stabil olmadığı gözlemlenmiştir. Netflix ve Amazon Prime için çekilmiş olan romantik komedi filmlerinin incelenmesinin ardından geleneksel medya araçlarında var olan ve patriarkayı takip eden iletilerin dijital platformlarda da farklılık göstermediği sonucuna varılmıştır.

Romantik komedi türü için literatürde önemli bir kaynak olan Mortimer, tür filmlerinin izleyiciye toplum yapısına dair bir ipucu verdiğini ve değişen aile algısının bu filmler ile birlikte yeniden tanımlandığını dile getirmektedir (Ostrowska, 2017:186). İncelenen filmlere bağlı olarak düşünüldüğünde yerli romantik komedilerde kadınlar; eğitilmiş, kültürlü, işine önem veren karakterler olarak gösterilseler de onlar için sunulan en büyük görevin partnerlerini bir ilişkiye ya da evliliğe ikna edebilmesi olduğunun altı çizilmektedir. Kadınların evlilikteki konumları ikinci dalga feminizmin içinde yer almakla birlikte bunun medya araçlarındaki gösterim biçimi de eleştirel bir noktadadır. Çalışmada incelenen filmler kadın-erkek ilişkileri açısından bakıldığında birçok yönden eşitsizlikle karşılaşmıştır.

Feminist film eleştirisi metodolojisi ile incelenen “Aşk Taktikleri” filminde kadın karakterlerin, bedenlerini ön planda tutmaları yönünde verdikleri öneriler eşliğinde bir metaya dönüştürüldüğü, kendi aralarında geçen sohbetlerde erkekler haricinde başka bir konuya ev sahibi olamadıkları, duygusal ilişkideki tüm sorumluluğu üstlenmek zorunda kaldıkları ortaya çıkmaktadır. Özel Ders filminde ise hiç etik olmaması karşın üniversite öğrencilerine gizlice verilen derslerde, kadınlar için mutlaka moda yakın olmaları, edebiyat, sanat gibi ilgi alanlarının demode olduğunu kabul etmeleri, görünür olmak için diğerlerine benzemesi gibi gereklilikler aktarılmaktadır.

Sonsuza Dek Nedime filminde kadınlar arasındaki ilişkinin birbirlerini zor durumda bırakacak şekilde geliştiği ve kadınları patriarkaya karşı mücadelede güçlü hale getirecek “kız kardeşlik” olgusundan uzak oldukları görülmüştür. Rüya da Görürsün filminde ise tıpkı 2000’li yılların başında yazılan senaryolarda olduğu gibi kariyerinde yükselmek istemesine rağmen filmin sonunda elinde olmadan yaşanan gelişmelere karşın bulunduğu evlilik düzenini kabul eden bir kadın karakter ile karşılaşmıştır.

Dijital platformlar ve geleneksel medya araçlarında gösterilen filmler arasındaki benzerlikler bu şekilde ilerlerken bir konuda farklılık göze çarpmaktadır. Geleneksel medyadaki romantik komedilerde çiftler ilişkilerindeki sorumluluğu alma ve devam ettirme yönünde daha istekli ve kararlıken dijital medyadaki filmlerde bu durum değişikliğe uğramıştır. Genellikle flörtün uzun süreli bir ilişkiye ya da evliliğe çevrilmesini isteyen taraf

kadınlar olurken bu isteklerini erkeklere belli etmemek adına türlü oyunlar oynamaktadırlar. Bu da kadınların modern dünya düzeni ile birlikte elde ettikleri cinsel özgürlüğün erkekler tarafından suiistimal edilmeye açık bir hale getirildiğinin göstergesidir. İncelenen filmlerde kadınlara, ilişki ile ilgili sorular sorulmaması, ilişkinin sorumluluğunu tek başına yüklenmeleri gerektiği, erkeğin cinsel arzuları yönünde hareket edilmesi önerilmektedir. Bu iletilerle bir ilişkideki kadının zihninde oluşabilecek sorular yok sayılarak cinsiyetler arası imtiyaz gösterildiği ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada incelenen filmler ışığında geleneksel medya araçlarında yer alan romantik komedi filmleri gibi dijital platform için üretilen filmlerin de ataerkil fantazma hizmet ettiği saptanmıştır. Bu fantazmlar kadınlara sonsuz mutluluğu evlilik olarak göstermekte, aşk ilişkilerini gerçekçi bir düzlemde değil de masalsi bir dille anlatmakta ve tercih etsinler ya da etmesinler kadınların hayat gayesinin iyi eş ve anne olması gerekliliğinin altı çizilmektedir. Bu filmler, kadına yapılan baskıyı meşrulaştırarak sorgulamayan, her zaman mükemmel görünen, cinsel yönden özgür ama ilişkide soru sormayan, çocuk doğurmaya hevesli, nitelikleri ile “ideal kadın”ı yaratmaya çalışmaktadır. Filmin sonunda kadın karakterlerin bulunduğu noktaya bakıldığında bu özellikleri taşımayanların yalnızlık ile cezalandırıldığı ortaya çıkmıştır.

Romantik komedilerin genel olarak kadınlara hitap edilerek tasarlandığı düşünüldüğünde büyük bir kitleye sahip olan sinema izleyicisinde ne derece etki bırakacağı tahmin edilmektedir. Filmlerde kadınların konumlandırıldığı ikincil ve irrasyonel düzlem toplumdaki cinsiyet normların da bu şekilde düzenlenmesine ön ayak olmaktadır. Bu çalışma ile birlikte romantik komedilerde gösterilen ütopyik aşk ilişkilerinin ve mutlu son anlayışının kadınların lehine bir ortam sunmadığı aksine kadınları özne olmaktan uzaklaştırdığı ortaya çıkmıştır. Hollywood sineması etkileriyle birlikte gelişen romantik komedi formülasyonunun değişmediği takdirde ise anlatılan hikayelerin ataerkil sistemi destekleyen ideolojik yapıyı tekrarlayacağı ön görülmektedir.

## KAYNAKÇA

Aaron Taylor (15.09.2022) Erişim Adresi: <https://www.indiewire.com>.

Abalı, İ. (2015). “*Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri*” Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 38, 227-237.

Abisel, N. (1995) *Popüler Türler ve Sinema*. Alan Yayıncılık.

Agocuk, P., Kanlı, İ., & Kasap, F. (2017). “1990’lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Dış Göç Temsili ve Göçmen Kimlik Sorunsalı” Representation Of External Migration And Migrant Identities İn Turkish Cinema From 1990’s Onwards. *Journal Of History Culture And Art Research*, 6(3), 505-523.

Ah Nerede/ Sinematurk (21.10.2022) Erişim Adresi: [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com).

Aka, B.(2018). “*Bebek Patlaması, X ve Y Kuşağı Yöneticilerin Örgütsel Bağlılık Düzeylerinin Kamu ve Özel Sektör Farklılıklarına Göre İncelenmesi: Bir Araştırma.*” Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi, 9(20), 118-135.

Akın, İ. (2019). Yıldız Dergisi (1938-1954) Odağında Sinema Dergiciliği ve Modernleşmeye Bir Bakış (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Akıncı, Yüksel, A. (2006). *Hayata Anlam Katma Çabasında Bir Yönetmen: Ferzan Özpetek*, Yayın Adı: Biyografya 6- Türk Sinemasında Yönetmenler Bağlam Yayınları.

Akkaya Yaralı, A. (2012) Gramscı ve Bourdieu Düşüncesinde Entelektüel Kavramsallaştırmasının Tekel İşçi Eylemi Üzerinden Analizi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset Bilimi Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara, Erişim Adresi: [www.openaccess.hacettepe.edu.tr](http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr).

Aksakal, B. (2018). “*Türk Sineması Işığında Türkiye'deki Sosyoekonomik, Sosyopolitik ve Sosyokültürel Dönüşümler.*” *Journal Of International Social Research*, 11(58).

Aksoy, S., & Çabuk, D. (2019). “*Tutan/Tutmayan Dizi Tanımlaması ile Yaratılan Yerli Dizilerin Farklılığı Yanılsamasına Karşı Yerli Dizilerin Aynılığı.*” Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 7(1), 537-565.

Akyurt K., Uğur U., Yavuz C. (2018) Feminist Kuram Perspektifinden Atıf Yılmaz Sineması, Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü, International Conference On Social Sciences-Cappadocia, Turgut Ozal Conference Center, Urgup, Nevsehir, Turkey, Conference E-Book,

Alan, Jacobson (14.10.2022). Erişim Adresi: <https://brightlightsfilm.com/lets-talk-about-sex-baby-revisiting-premingsers-the-moon-is-blue/#.y9pb13zbzrc>.

Alay, O. (2018). Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme. Türk Dili Aralık 2018 Yıl: 68 Sayı: 80.

Aldoğan, A. (2021). “*17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatından Örneklerle Janr Resmi.*” Sanat Dergisi. (38), 343-362. Araştırma Makalesi/Research Article Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.957814>.

Alex Moore (12.09.2022). Erişim Adresi: <http://www.thecinssential.com/It-Happened-One-Night/Modern-Romantic-Comedy>.

Alp, H. & Turan, E. (2019). “*Popüler Kültürde Şiddet Olgusu Üzerinden Recep İvedik 5 Filminin Analizi.*” Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 28-40.

Alptekin, A. (2017). Turist Ömer: Yeşilçam'da Bir Müphem. (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Alpyağlı, R. (2005). “*“Dil Oyunları” Ve “Aile Benzerliği” Analogjilerinden, Meşşailerin Felsefe Din Münasebetine Olan Katkılarını Yeniden Yapılandırmaya Bir Yol Çıkar Mı? .”* Journal of Istanbul University Faculty of Theology , 0 (11) , 121-136 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/iuilah/issue/975/109>.

Altay, S. (2019). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Altuntaş, B. (02.12.2022). Demet Özdemir ve Şükrü Özyıldız'lı Aşk Taktikleri filminden büyük başarı, Erişim Adresi: <https://www.tv100.com/>.

Amanda Mazzillo (18.03.2023). The Beginner's Guide: Screwball Comedy, [filminquiry.com](http://filminquiry.com).

Analar Ölmez (1976), (18.03.2023) Erişim Adresi: [www.sinemalar.com](http://www.sinemalar.com).

Anderson, B. (2020). "Introduction to Standard Issue." Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network, 13(2), 1-4.

Ann Hornaday (18.03.2023). "Love, coincidence and fate intertwine in the romantic drama '3 Hearts'" <https://www.washingtonpost.com/>.

Antonio, Juliana, (06.12.2022). Erişim Adresi: <https://www.filminquiry.com>.

Arık, M. B. (2002). "Postmodern Bir Dünyada Değişen Mizah Anlayışı: Simsiyah Bir Tebessüm ve Absürdün Kaçınılmazlığı." İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,(13).

Arıkan, M., & Yavuzcan, G. (2017). "Mizah-İktidar İlişkisi Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme Denemesi (Selçuklu Kaynaklarından Hareketle)." Littera Turca Journal Of Turkish Language And Literature, 3(2), 1-15.

Aristoteles (2005). *Poietika*. Çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Arslan, İ. (2004). "1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı." Selçuk İletişim, 3(3), 92-103.

Arslan, Z. (2012). "Geçmişten bugüne eleştirel bir orta sınıf değerlendirmesi." Toplum ve Demokrasi Dergisi, 6(13), 55-92.

Aslan İ. (2004). "1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı." Selçuk İletişim, 3(3), 92-103.

Aslıhan Demiralay (18.09.2022). Erişim Adresi: [www.lejurnal.com](http://www.lejurnal.com).

Aşçı, G.(2019). Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.



- Ataç, A., & Şar, S. (2008). “İroni ve Etik Söylem Üzerine”. *Icanas*,(38), 13-24.
- Atak, H., & Taştan, N. (2012). “ *Romantik ilişkiler ve aşk. Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*” 4(4), 520-546.
- Atay, A. (2019). “*Feminist Kuram Bağlamında Masallarda Toplumsal Cinsiyet.*” 5. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu E-Kitabı, 261, 267.
- Ateş Böceği/ Sinematurk (27.10.2022) Erişim Adresi: [www.sinemalar.com](http://www.sinemalar.com).
- Atmaca, D. (2019). *Tiyatroda Gülmece* (Master's Thesis, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Atmacaoğlu, O. (2021) *İmajın Gölgesinde Anlatı: Dijitalleşmenin Etkisiyle Sinemada Anlatı Yapısının Dönüşümü*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Aybay, H. (2015). *(Türkçe Edebiyatı Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960))*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, 351 s.
- Aydemir, B. (2010). “*Absurd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri*” *Sanat Dergisi*, (4).
- Aydın, B. (2014) “*Mizah Yaratma Eyleminde Nasrettin Hoca*” *Milli Folklor*, 2014, (55).
- Aynur Erdem (29.09.2022). Erişim Adresi: [arsiv.sabah.com.tr](http://arsiv.sabah.com.tr).
- Bağır, M. (2018) “*Ari stoteles’i n Mi mesi s ve Katharsi s Kavramları Üzeri nden Bir Film İncelemesi : Dogville.*” Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi , (2) ,36-55).
- Bakır, U., & Bazarıcı, S. (2020). “*Tüketim Toplumunda Bedelli Aşk: Sevgililer Günü Reklamlarına Yönelik Bir İnceleme.*” *Kurgu*, 28(1), 61-78.
- Bannister, M. (2015). *Love And Second Sight: Bergson And Romantic Comedy*.
- Banwo, A.O. (2018). *Marriage Practices: A Comparative Analysis Between The Chinese And The Yorùbá Ethnic Group*. Erişim Adresi: [ir.unilag.edu.ng](http://ir.unilag.edu.ng)

Bar Kızı/ Sinematurk (21.10.2022) Erişim Adresi: [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com).

Barker, N. (2018). *The Evolution Of Marriage And Relationship Recognition İn Western Jurisdictions*. Erişim Adresi: [unwomen.org](http://unwomen.org).

Başol, G. , Demir, Y. , Aldemir, A. & Çakan, O. (2017). “Özdeşim Kurma veya Bireycilik: Ergen Kızların Benlik Algısı Üzerinde Annelerinin Rolü .” *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi* , 2017 (9) , 141-164 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/goputeb/issue/34356/379945>.

Bayat, H. E. (2021). “*Sinema Folklor ve İnanç Kültürü Üzerine Bir Değerlendirme: Zeki Alasya-Metin Akpınar Filmleri Örneği.*” *Akademik Matbuat*”, 5(2), 165-192.

Baydemir, A. Önder, S. (2005). “*Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939).*” *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135.

Bayoğlu, F. (2010). “*Simone de Beauvoir: öteki olarak kadın. Kaygı.*” *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 15, 71-78.

Bayrak, T. (2014). “*Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık.*” *Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 4(2), 105-122.

Bayrakçı, O. (2021) *Gülme Eylemine Sosyolojik Bir Yaklaşım*.

Bayraktaroğlu, A., & Uğur U. (2011). “*Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi.*” *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7), 1-20.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir* (Çev: İbrahim Şener). *İstanbul: Doruk Yayınları*.

Becerikli, R. (2018). “*Çocuk Yıldız Filmleri ile Canım Kardeşim Filminin Anlatı ve Karakter Özellikleri Bakımından Karşılaştırılması.*” *Selçuk İletişim*, 11(2), 321-346.

Bechdel Testi /Wikipedia. (07.03.2023). Erişim Adresi: <https://www.wikipedia.org>.

Betton, G. (1995). *Sinema Tarihi*, çev. Şirin Tekeli.

Bıçakçioğlu, Ö. (2014). *Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez*

Filmleri (Master's Thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Bilgin, A., & Kartal, H. (2009). “*Anne-Babaların Kız ve Erkek Çocuklarına Uyguladıkları Şiddet İçermeyen Disiplin Tekniklerinin Türleri ve Sıklıkları.*” The Prevalence Of Non Violent Discipline Techniques Which Were Applied By Mothers And Fathers. Journal Of International Social Research, 1(6).

Bilgin, R. (2016). “*Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği.*” Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 26(1), 219-244.

Birincioğlu, Y. (2019). “*Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a Dair Değerlendirmeler.*” Moment Dergi, 6(1), 75-98.

Biryıldız, E. (1993). “*Şoför Nebahat Mi Olalım, Küçük Hanımefendi mi?*” Marmara İletişim Dergisi, 4(4), 5-14.

Bostan, M. (2019) “*40 Soruda Türk Sineması*” Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı, Şubat 2019, 1.Baskı.

Boztepe, V., & Başaran, F. (2021). “*Türkiye’de Toplumsal Değişim ve Güldürü Sineması.*” İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(4), 925-954.

Briandana, R., & Dwityas, N. A. (2018). “*Comedy Films As Social Representation In The Society: An Analysis Of Indonesian Comedy Films.*” International Journal Of Humanities And Social Science Studies (Ijhsss), 6959(107), 107-118.

Bukareva, V. (2020). “*Değişen Siyasal Yapı Bağlamında Sovyet Sinemasında Komedi Türünün Dönüşümü.*” Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4(1), 8-28.

Bulut, F. (2018). “*‘Metinlerarasılık’ Kavramının Kuramsal Çerçevesi.*” Edebi Eleştiri Dergisi, 2(1), 1-19.

Bulut, S. (2020). “*Güzellik ve Sağlık Endüstrileşmesi ve Ticarileştirici Söylemlerin Sosyal Medyada İnşası: Instagram Örneği.*” Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 8(2), 1031-1056.

Bulut, V. (2021). Türk Sinemasında Gençlik Komedi Türü: Çılgın Dersane Örneği (Master's Thesis, Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü).

Can, F. (2007). Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodromla İlişkisi (Master's thesis, Anadolu Üniversitesi).

Candemir, M. D.(2020). “2000’lerde Feminizm Türkiye’de Feminist Hareketler ve Dijital Aktivizm”, Feminizm, Cilt 10, İletişim Yayınları.

Cary Grant / Britannica (03.12.2022). Erişim Adresi: [www.britannica.com](http://www.britannica.com).

Casado-Gual, N. (2020). “Ageing And Romance On The Big Screen: The ‘Silvering Romantic Comedy’elsa & Fred.” Ageing & Society, 40(10), 2257-2265.

Chandler, D. (2018). *Tür Kuramına Giriş*,(Çev: Jale Özata Dirlikyapan). *Edebiyat, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*,(Ed: Jale Özata Dirlikyapan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Cilveli Kız/ Türk Sineması Araştırmaları (20.10.2022) Erişim Adresi: [www.tsa.org.tr](http://www.tsa.org.tr).

Cingil, T., & Morsünbül, Ü. (2021). “İbo ile Güllüşah ve Garip Filmlerinin Psikososyal Gelişim Özellikleri Açısından İncelenmesi”. Smac Journal, Aralık 2021; 3 (2), 54-74.

Civelek, Y. (2011) Üç Kıtanın Bilinmeyen Hikayeleri.

Çağil, F., & Kara, F. M. (2019). “Dijital dönüşüm bağlamında Türkiye’de dizi sektörü ve geleceği.” ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (1), 8-18.

Çapkın Hırsız / Sinematurk (27.10.2022). Erişim Adresi: [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com).

Çelenk, Z. (2013). “Yerli Durum Komediğinde Sürdürülebilirlik Problemi: Avrupa Yakası Örneği.” Tema Dışı Makale, 81.

Çelik, K., & Kırel, S. (2019). “Kapitalist Sistemin Muhafızları Olarak Hollywood Süper Kahramanları: Süpermen Örneği.” Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, (34), 1-25.

Çetgin, F. (2022). “Değişen Güzellik Anlayışı ve Kadın Bedeni Üzerinden Sanatta Temsili.”

Sanat- Tasarım Dergisi, (13), 32-37.

Çetin, D. (2014). “*Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi.*” Atatürk İletişim Dergisi, (6), 203-214.

Çetin, Ü. (2019). Komedi Filmlerinde Toplumsal Eleştiri: Kemal Sunal Örneği (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Çevik, M. (2016). Uluslararası Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumu, 12-14 Mayıs İzmir-Türkiye.

Çiçek, H. Ö. (2017). Türk Sineması'nda Çocuk Filmleri (Master's Thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Çilingir, A. (2017). “*Türkiye’de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve Halit Refiğ.*” Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 4(12), 232-240.

Çoşkun, E. G. (2013). Propaganda Mizah ve İroninin Yeri Örnek: Michael Moore Sineması. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Dabbağoğlu, F. İ. (2014). Yavuz Turgul Sinemasında" Kimlik" Sorunsalı (Master's Thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Dana Schwartz (14.12.2022) . “How To Determine if Something is a Romantic Comedy” Erişim Adresi: ew.com.

Darıcan, M. F. (2013) “*Ekonomik Krizler ve Türkiye*”, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, Yıl: 5 Sayı: 7 Ss: 39-46.

Darwin, C. (2013). *Türlerin kökeni*. Evrensel Basım Yayın.

Davıd Zahl (24.02.2023). “Rom-Com Obstacles And Mockingbird At The (Alternate) Oscars” Erişim Adresi: mbird.com.

Davutoğlu, A. (2015). “*Türkiye’de İkinci Dalga Feminizmin Etkisi ve Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi’nde Gülten Kutal’ın İlk Kadın İstihdamı Makalesi.*” In Journal Of Social Policy Conferences (No. 69, Pp. 159-174).

Deborah, J. (13.12.2022). "Gerontocom" Erişim Adresi: <https://Arhu.Umd.Edu/Node/8516>.

Değirmen, F., & Kirel, S. (2021). "Komik Tekrar: Türkiye'de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu." *Sinefilozofi*, 6(11), 472-490.

Delisin (27.10.2022). Erişim Adresi: [www.filmler.com](http://www.filmler.com).

Demir, T. (2017). "Gülme Teorileri Kitabı Dolayısıyla Doç Dr. Rıdvan Şentürk" Erişim Adresi: [akademyadergisi.com](http://akademyadergisi.com).

Demirel, G. (2007). "Klasik Türk Edebiyatı Geleneğinde Hiciv." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (10), 131-154. *Dergisi*, 4 (4) 5-14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/437/3280>.

Derse, S. (2019). *Türk Sinemasında Mizah*. Doruk Yayımcılık.

Dervişoğlu, M. (2018). "Mizah-Tasavvuf İlişkisi Bağlamında Nasreddin Hoca Latifelerinin İşlevselliği: Burhaniye Tercümesi Örneği." *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(2), 479-495.

Dinç, M. (2020). *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah*. Hiperlink Eğitim, İlet. Yay. San. Tic. Ve Ltd. Sti.

Do Amaral, C. O. (2020). "The Temporality Of (Serialized) Romantic Comedy." *Networking Knowledge: Journal Of The Meccsa Postgraduate Network*, 13(2), 78-89.

Doğan, E. (2019). "Türk Sinemasında 1960-1970 Yılları Arasında Çocukluk: İki Farklı Ayşecik Filminde Çocukluk Temsiliyeti." *Electronic Turkish Studies*, 14(2).

Doğan, T. E. T., & Tarakcıoğlu, A. Ö. (2018). "Hollywood Film Afişlerinin Metinlerarası Analizi: Salt Benzerlik Mi Yoksa Amaca Yönelik Bir Yöntem mi?" *Social Sciences*, 13(26), 1107-1122.

Doğancı, H. K., & Tuncay, T. (2020). "Tarihsel süreçte kadının aile içindeki konumunun feminist sosyal hizmet yaklaşımı temelinde değerlendirilmesi." *Toplum ve Sosyal*

Hizmet, 31(3), 1324-1351.

Dolan, J., & Dolan, J. (2018). “*Performing Gender And ‘Old Age’: Silvering Beauty And Having A Laugh. Contemporary Cinema And ‘old Age’ Gender And The Silvering Of Stardom,*” 121-169.

Dowd, J., Crabtree, A. K., & Cannon, B. C. (2021). “*Movies, Gender, And Social Change: The Hollywood Romance Film.*” *Journal Of Gender Studies*, 1-14.

Duralı, T. (1984). “*Metinler Işığında Aristoteles’ in Canlıyla ve Canlının Evrimiyle İlgili Düşüncelerine Problematik Yaklaşım.*” *Felsefe Arkivi*, (24).

Dyah Larasatı (02.04.2023). “10-best-rom-coms-set-in-new-york-city-ranked/” Erişim Adresi: collider.com.

Eğrik, E. B. (2007). *Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi: “Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet”* (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

Eliuz, Ü. (2011). “*Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak.*” *Electronic Turkish Studies*, 6(3).

El-Khoury, T. I. (2018). “*Marriage And Its Representations İn Classical Hollywood Comedy (1934-1945): Stanley Cavell, The Concept Of Skepticism And Kierkegaard's Legacy.*” *Journal For Religion, Film And Media (Jrfm)*, 4(2), 23-38.

Elmacı, T. (2011). “*Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi*”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33(1), 185-202.

Elmacı, T. (2017). “*Türk Sineması ’nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya: Kadın Emeği Meselesi: Zerre Film Örneği.*” *Art-Sanat Dergisi*, (8), 451-470.

Elmacı, T. (2020). “*Kentli Sinemanın Metamorfozu: Yeni Sinemanın Yeni İstanbul’u*”, *Uluslararası Troya Sanat ve Tasarım Dergisi International Journal of Troy Art and Design*, 01.02.2020.

Emre, K. B. (2007). *Ayşecik Filmlerinde Çocukluk Temsili*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Epik, M. T. (2021). "Erkek İşi"nde Kadın Emeği: Toplumsal Cinsiyet Rollerine Başkaldıran Kadınlar Üzerine Nitel Bir Araştırma" "Uluslararası Sosyal Bilimlerde Yenilikçi Yaklaşımlar Dergisi, 2021, 5 (2), 66-90  
<https://doi.org/10.29329/ijiasos.2021.369.2>.

Er Özden, E. ve Özden, Z. (2020). "İkinci Dalga Feminizmin Kozmetik Reklamlarının Görsel-Metinsel Tasarımı Üzerindeki Etkisi" Ege Üniversitesi. Selçuk İletişim, 13(1), 1-23.

Erkek, F. (2017). "Kahkaha Toplumdan Yana: Henri Bergson'un Gülme Yorumu." Dört Öge, (11), 1-16.

Erkılıç, H., & Erkılıç, S. D. (2021). "COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?" Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi, (2021 Özel Sayı: 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesintiler: Kültürler, Pazarlar ve Siyaset), 99-126.

Erler Film (23.10.2022). Erişim Adresi: [www.erlerfilm.com](http://www.erlerfilm.com).

Ersümer, A. (2014). Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Ertem Eğilmez/ Wikipedia (13.10.2022) Erişim Adresi: [www.tr.wikipedia.com](http://www.tr.wikipedia.com).

Erus, Z. Ç. (2004). Zincire Vurulmuş Özgürleşme: "Hollywood'da 'Kadın Sorunu'". Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, (6), 84-91.

Evcilik Oyunu / Wikipedia (27.10.2022) Erişim Adresi [www.tr.wikipedia.com](http://www.tr.wikipedia.com)

Eyce, B. (2000). "Tarihten Günümüze Türk Aile Yapısı." Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi, 1(4), 223-244.

Fawaz, R. (T.Y) American Sex Cultures.

Fedai, Ö. (2009). " Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni", Electronic Turkish Studies, 4.



Firat, T. E. (2019). “*Postmodern Bağlamda Parodi, İroni ve Absürd’ün Zaytung Örneğinde Yeniden Üretimine İlişkin Bir İçerik Analizi.*” Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi, 10(2), 426-438.

Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliği* Sözcükler Yayınları, Çev; Cevat Çapan.

Fusun Balkaya (2016, 08, Ocak) Lifeartsanat.Com, Erişim Tarihi:18.09.2022.

Garip, Ç. (2017) Stockholm Sendromu, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, Mayıs, Yüksek Lisans Tezi.

Geçgin, E. (2018) “*Kültürel Farklılaşma Açısından “Arif” Ve “Recep İvedik” Karakterleri*”, Current Debates İn Gender & Cultural Studies, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Nisan 2018, Cilt:16.

Gedik, Kadayıfçı Pehlivanlı, E. E. (2011) “*Feminist Mücadelede Mikro Dayanımlar Kız Kardeşliklerin Önemi*”. Amargi. 3 Aylık Feminist Dergi. Sayı:23.

Gencelli, E. (2015). 2000 Sonrası Türkiye’de Komedyen Sineması (Doctoral Dissertation, Anadolu University (Turkey).

Genç Kızlar/ Sinematurk (23.10.2022). Erişim Adresi: [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com).

Gezgin, C. (2017). Türk Komedi Sinemasında Mizahın Dönüşümü (Master's Thesis, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Gide Nalu, Z. (2019). Sinema Seyirci İlişkisi: Recep İvedik Filmleri Üzerine Bir Alan Araştırması, Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.

Girgin Z., Tohumcu, G. (2013). “*Türk Sinemasında Erkek Kadınlar: Şoför Nebahat.*” Porte Akademik: Journal Of Music & Dance Studies, 6.

Glitre, K. (2016). *In Hollywood Romantic Comedy States Of The Union, 1934–65.* Manchester University Press.

Gombrich, E. (1995). *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, Çev; Erol Erduran.

Göka, E. (1998). “*Bir Hastalık Olarak Aşk: Karşılıksız Aşk Sendromu.*” *Kriz Dergisi*, 6(2), 33-41.

Gökcan, M., & Kavas, A. B. (2018). “*Meslek Seçiminde Toplumsal Cinsiyetin Rolü: Bir Ölçek Geliştirme Çalışması.*” *Kariyer Psikolojik Danışmanlığı Dergisi*, 1(1), 48-67.

Göker, N. (2017). *Türkiye’de Sinema Seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir Örneğinde Bir İzleyici Araştırması 1*. *The Journal of Academic Social Science Studies* (64), 431-456.

Göker, N. (2018). “*Sinema Seyirci İlişisini Etki Çerçevesinde Düşünmek Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları.*” *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (29), 270-292.

Gön, A. (2016). “*Kurmacaya Hükmetmek: Komedi ve Sanat Filmlerinde (Öz) Düşünümsellik.*” *Moment Dergi*, 3(2), 339-368.

Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, 52.

Greenwell, L. (2016). *The Effects of Romantic Comedies on Relationships*.

Gülçur, A.S. (2020) *Arzu Film’de Bir Senaryo Yazarı*, Erişim Adresi: <http://ww4.ticaret.edu.tr/>.

Gülçur, Â.S. (2020). *Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi*, Erişim Adresi [ww4.ticaret.edu.tr](http://ww4.ticaret.edu.tr/)

Gülen, H.(2020). “*Aşk ve Hazzın Politikası: Çok Aşklılığın Sınırlarında Farklı İlişki Deneyimleri*”, *Feminizm*, Cilt 10, İletişim Yayınları.

Gülen, S. (2020). “*Beşinci Sınıf Öğrencilerinin Canlıları Sınıflandırma Düzeylerinin Belirlenmesi.*” *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(2), 1053-1065.

Güler, G. (2010). *Sinemada Ürün Yerleştirme 1995-2010 Yılları Arası Çekilmiş Türk Komedi Filmlerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, 2010.

Gülpınar Balcı, D. (2021). Yeşilçam Seyircisine Bakıyor: Sinemada Film İzleme Deneyiminin Temsili Kültür- Sinema İlişkisi ve Sinema Dilinde Kültür Bildiri Kitabı, Yakın Doğu Üniversitesi.

Gündüz, A. (2016). “*Boyanmanın Toplumsal İşlevi.*” Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(1), 147-167.

Güngör, M. V., & Yolcu, E. (2016). Türk Sinemasında Bilim Kurgu ve Uzaylı Kavramı.

Gürkan, F. (1996). Cumhuriyet Öncesi Türk Sineması, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Gürsoy, B. A. (2015). “19. Yüzyıl Türk Romanında Yanlış Batılılaşma.” Aydın Türklük Bilgisi, 1(1), 47-56.

Güven, Ö. (2006). *Uzay Yolunda Bir Aylak: Turist Ömer*. Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık.

Güzel, E. (2019). “*Postmodernizm, İroni ve Birey İlişkisine Tutunamayanlar ve Benim Adım Kırmızı Üzerinden Kısa Bir Bakış.*” Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, (11), 99-123.

Halil Öncü (12.10.2022). Erişim Adresi: [turizmaktuel.com](http://turizmaktuel.com).

Halis, Ş. A. (2017). Sinemada Bir Tür Olarak Güldürünün İktidar ve Muhalefet ile İlişkisi: Arzu Film Örneği (Doctoral Dissertation, Anadolu University (Turkey)).

Hancıgaz, E. (2022). Türk Sinemasında Mizah ve Folklorun Beş İşlevi.

Hatch, K. (T.Y.). Romantic Comedies After Feminism.

Hellerman, J. (2022). Romantic Comedy Tropes Elements. Erişim Tarihi: 15.12.2022, <https://nofilmschool.com/romantic-comedy-tropes-elements>.

Hıdıroğlu, İ. (2011). “*Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur.*” Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 1, 25-44.

Hıdıroğlu, İ., & Kotan, S. (2015). “*Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu.*” Atatürk İletişim Dergisi, (9), 55-76.

Hiciv, (22.09.2022). Erişim Adresi :[islamansiklopedisi.org.tr](http://islamansiklopedisi.org.tr).

Hüsmen, A. H. (2022). “*VR Hikâyelerini Anlamlandırmak: Atraksiyonlar Sineması Bağlamında Bir Okuma.*” Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (36), 61-86.

İldırar, Ş. (2003). Türk Aile Değerlerinin Durum Komediğinde Temsili: Çocuklar Duymasın Örnek Olayı. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, TV, Sinema Ana Bilim Dalı.

İrmalı, R. S. (2019). Kültür Endüstrisi Bağlamında Recep İvedik Serisinin Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi. Çankaya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı.

İşıl Çalışkan (06.10.2022). Erişim Adresi:[www.birgün.net](http://www.birgün.net).

İbo ile Güllüşah / Wikipedia (13.10.2022). Erişim Adresi: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

İlbuğa, E. U. (2018). “*Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın karakterlerin özgürlük arayışları.*” Selçuk İletişim, 11(2), 292-320.

İnceoğlu, İ. (2015). “*Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi.*” Fe Dergi, 7(2), 86-94.

İsmail Hakkı Dümbüllü - TSA Türk Sineması Araştırmaları - Beta” (04.10.22) Erişim Adresi: [tsa.org.tr](http://tsa.org.tr).

Jermyn, D. (2011). Unlikely Heroines? 'Women Of A Certain Age' And Romantic Comedy. *Cineaction*, (85).

Kaba, S. (2009). İnsan-Mekan Etkileşiminin Türk Sinemasına Yansıması 1990 Sonrası Türk Sinemasında “Ev”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaman, S. (2020). “*Aylak Sözcüğü Üzerine.*” Dil ve Edebiyat Araştırmaları, (21), 149-174.

Kantar, D. (2004). “*Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi.*”, Dil Dergisi, (123), 7-18.

Kara Mizah / Wikipedia (08.03.2023) Erişim Adresi: <https://www.wikipedia.org>.

Karaboğa, K. (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos' un Tiyatrosu*. E yayımları.

Karaca, Ö. (2019). Türk Sineması Dönemleri, Msf Basın Yayın Prodüksiyon Enerji Eğitim Hizmetleri, Erişim Adresi: [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net).

Karadaş, N. (2020). “*Türk Sinemasında Feodal Aile Yapısı İçerisinde Erkek Kimliğinin İnşası.*” Gaziantep University Journal Of Social Sciences, 19(3), 1255-1270.

Karakoç, Ö. (2021). Siyasal İletişimde Mizah Olgusu: 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı ve Milletvekilliği Genel Seçimleriyle İlgili Mizah Dergilerinde Yer Alan Karikatürlerin Analizi.

Karakter” (30.09.2022). Erişim Adresi: [www.kelimeler.gen](http://www.kelimeler.gen).

Karçığa, S. (2009). Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kars, N. (2003). “*Bir Televizyon Program Türü Olarak Sitcom*” İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 16(545,558).

Kasım, M., & Atayeter, H. D. (2012). “*1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik.*” Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 1(4).

Kaya, M. (2011). *Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi* (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Kayhan, S. (2019). Yeşilçam ve Kentsel Dönüşüm, Küçük Hanımefendi Filmlerindeki Modern İstanbul Temsili, Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 15, Erişim Adresi: [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

Kaymal, C. (2020). “*Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Sinemanın İççeliği: Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine Bir Analiz.*” 19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi, 1(4), 284-298.

Kılınç, U. (2019). “1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni.” Middle Black Sea Journal Of Communication Studies, 4(1), 40-53.

Kırel, S. (2010). “*Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak.*” Kurgu, 23(1), 1-29.

Kırel, S., & Kuruca, Y. (2021). “*Popüler Kültürlerarası Anlatısal Alışveriş Bağlamında Evrensel Masalların Yerel Sinemalara Taşınması.*” Selçuk İletişim, 14(4), 1910-1947.

Kırel, S., (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınları

Kırık, A. M. (2013). “*Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi.*” 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(6), 71-83.

Kızıldağ, H. (2016). “*Anakronik Bir Kahraman: Keloğlan Aramızda.*” The Journal Of Academic Social Science Studies-Jasss, 53, 447-458.

Kleinhans, C. (2019). *Marksizm ve Film Çev: Özgür Yaren.*

Koç, O. (2015). “*Komik Olanın Peşinde: Parodi.*” Türk Dili, Kasım-Aralık, 109, 767-768.

Koncavar, A. (2000). “*1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve “Yıldızcılık” Olgusu*” 25. Kare, 30, 72-77.

Korkmaz, F. (2017). “*Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma.*” Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, 71-88.

Korkmaz, R. (2008). “*Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü.*” Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, (46), 1-8.

Koyuncu, M. (2018). *Türk Komedi Sinemasında Kadın Karakterlere Yönelik Bir*

*Analiz* (Master's Thesis, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Köse, H. (2011). “*Tüketim Toplumunda Bir “Sosyal Beden” Kurgusu Olarak Kadın.*” *Selçuk İletişim*, 6(4), 76-89.

Küçük Hanımın Şoförü/ Türk Sineması Araştırmaları (23.10.2022). Erişim Adresi: [www.tsa.org.tr](http://www.tsa.org.tr).

Laoise Gallagher (03.02.2023). Erişim Adresi: [centreforjournalism.org](http://centreforjournalism.org).

Lee,Pfeiffer “Ninotchka” (29.11.2022). Erişim Adresi: [www.britannica.com](http://www.britannica.com).

Classical Hollywood Cinema (13.10.2022). Erişim Adresi: [unaux.com](http://unaux.com).

Levend, A. S. (1971). “*Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi (Hezl ve Hecv).*” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 18, 37-45.

Lüleci, Y. (2020). “*Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) İktidar ve Sinema İlişkileri.*” *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (14), 28-46.

Makal, O. (2017). *Gülmenin Sineması*, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

Mangır, M., & Aral, N. Ç. (1990). *Türk Ailesi ve Çocuk Eğitimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Mariani, Luciano (2018). *Film Genres*, Erişim Adresleri: [www.cinemapocus.eu](http://www.cinemapocus.eu) ve [www.filmstudies.it](http://www.filmstudies.it).

Mavi Boncuk / Sinematurk (23.10.2022). Erişim Adresi: [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com).

Mavin, S. (2001). “*Women’s Career In Theory And Practice: Time For Change?*” *Women In Management Review*, 16(4), 183-192.

Mcdonald, T. J. (2007). *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. Columbia University Press.

Melike Ölker, (12.12.2022). Erişim Adresi: [www.filmlovers.com](http://www.filmlovers.com).

Metin, Ö. V. (2019). “*Tolga Karaçelik’in Kelebekler Filminde Güçlü Kadın İmgesi Bağlamında Kadının Temsili. Conference: 5. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*” (11 – 14 Temmuz 2019 / Bandırma), Bildiri Tam Metin Kitabı Cilt: 2.

Mizejewski, L. (2007). *Queen Latifah, Unruly Women, And The Bodies Of Romantic Comedy*. *Genders*, (46).

Moon is Blue, (02.12.2022). Erişim Adresi: <https://Archive.Org/Details/Moonisblue>.

Mortimer, C. (2010). *Romantic Comedy*. Routledge.

Mulawka, N. (2013). *Representation of marriage and relationships in romantic comedies from 2010*. University of Ottawa (Canada).

Mulvey, L. (1975). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. Çev: Nilgün Abisel, <Http://Www.Filmmor.Org/Default.Asp>.

Mutlu Son (23.03.2023). Erişim Adres: [mashable.com](http://mashable.com).

My Man Godfrey (16.10.2022). Erişim Adresi: [www.decentfilms.com](http://www.decentfilms.com).

Naazneen Samsodien (02.02.2023). Erişim Adres: <https://www.silverpetticoatreview.com/the-holiday-2006-romantic-comedy-review/>

Nazlıgül, H. (2022). Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Seçim Konulu Filmlerde Adayların Değişen Vaat ve Söylemleri.

Netflix / Wikipedia (18.09.2022). Erişim Adresi: [www.tr.wikipedia.org](http://www.tr.wikipedia.org).

Ntv.com.tr (18.09.2022) Yılmaz Erdoğan'a Organize İşler Sazan Sarmalı tepkisi (Netflix'te yayında).

Odabaşı, İ. A. (2017). “*Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri (I)*.” *Toplumsal Tarih*, (280), 66-73.

Oğuzhan, Ü. A. (2007). “*Türkiye’de Modernleşmenin Oluşumu ve Cumhuriyet Dönemi*



*Türk Romanında Batılılaşma Olgusu: "Kiralık Konak", "Sözde Kızlar", "Yaprak Dökümü"*. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten, 55(2007/1), 111-144.

Oh Olsun/ Wikipedia (23.10.2022). Erişim Adresi:tr.wikipedia.org.

Oktar, S. Ü. (2018). "*Toplumsal Bir Muhalefet Tarzı Olarak Gülme.*" Beytulhikme: An International Journal Of Philosophy, 8(1).

Onat, E. S. (2022). "*Bir İktidar ve Özgürlük Aldatmacası: Pre-Code 1 Döneminin Düşmüş Kadınları.*" Yakın Doğu Üniversitesi, Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 1(2), 1-18.

Orçun Üzüm (22.09.2022). Erişim Adresi: azizmsanat.org.

Ormanlı, O. (2006). "*Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı:(1939-1950)*" (Doctoral Dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

Orta, N. & Ekici, A. (2017). "*Filmlerle Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik ve Kadının Konumu.*" Selçuk İletişim, 10(1), 295-319.

Orta, N. (2020). "*Komedi Filmlerinde Şiddetin Sunumu: Türkiye'de En Çok İzlenen Komedi Filmleri Üzerine İçerik Analizi.*" Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (34), 354-376.

Ostrowska, E. (2017). Corporations of feelings: Romantic comedy in the age of neoliberalism. In *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology* (pp. 185-201). Routledge.

Öğüt, H. (2009). "*Kadın filmleri ve Feminist Karşı Sinema.*" Sayı:58, Bahar 2009, 202.

Öncü, A. (2003). "*1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi.*" D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Hazırlayanlar), Z. Yelçe (Çev.). Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat, 2, 183-200.

Öntürk, T. (2021). "*Klasik Türk Edebiyatında Mizahın Farklı Bir Yönü: Şairin Kendini*

*Alaya Alması.*” Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (4), 32-47.

Övünç, M. (2007) 1950’lerden 2000’e Atıf Yılmaz Filmlerinin Afiş İncelemesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi

Özçelik, Ş. (2017). Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Özdemir, B. G. (2018). “*Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi.*” Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 9(2), 131-164.

Özdemir, N. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları, İkinci Baskı, Ankara.

Özel, S., & Durmaz, T. (2021). “*Yeni Nesil İzleme Pratikleri: Tıkınırcasına İzlemek.*” Journal Of Marmara University Social Sciences Institute/Öneri, 16(55).

Özer, A. (1991). “*Türk Mizah Dergileri ve Karikatür Sanatındaki Değişmeler.*” Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi, 9(9), 223-239.

Özer, N. P., & Yarar, A. E. (2018). “*Paradi gmasal Dönüşüm ve Züğürt Ağa Fi lmi .*” Kurgu, 26(1), 1-15.

Özgü, M. (1974). “*Moliere’in 300. Doğum Yıldönümü Anısına: Moliere.*” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 5(5), 1-23.

Özkan, A. (2017). 1960-1980 Yılları Arası Yeşilçam Dönemi Türk Sinemasında Argo Söylemi: Türkan Şoray Filmleri Örnekleme, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. Agorakitaplığı.

Öztek, E. C. (2019). Türk Sinemasında Temaşa Sanatının Kavuklu Pişekar Örneğinde

Yansıması, Beykent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı / Sinema Televizyon Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik.

Öztürk, A. (2019). “*Yeşilçam Sinemasında Melodramatik Anlatı Yapısı: İtham Ediyorum Film Örneği*”, Sosyal, Beşeri Ve İdari Bilimler Alanında Araştırma Ve Değerlendirmeler Cilt.1 Ss:223-233 İstanbul Ayvansaray Üniversitesi.

Öztürk, S. O., Kütüphaneci, E., & Baykurt, F. (2020). “*Toplumcu Gerçekçi Sinema Temsilcilerinden Yılmaz Güney ve Ken Loach’un Görünür Kıldığı Temsiller.*” Erişim Adresi: academia.com.

Özyılmaz, Ö. (2020). “*Türkiye’de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler.*” Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18(36), 699-712.

Pamak, G. (2019). “*Yeşilçam’dan Arabeske Türk Sinemasında Çocuk Tahayyülünün Dönüşümü*” İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Pekman, C., & Tüzün S. (2012). “*Recep İvedik: “Kahraman” dan “Ürün” e.*” Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (17), 9-28.

Penney, R. (2010). *Desperately Seeking Redundancy? Queer Romantic Comedy And The Festival Audience* (Doctoral Dissertation, University Of British Columbia). Erişim Adresi: <https://open.library.ubc.ca/>

Perelman, B. (27.01.2023). Erişim Adresi: <https://screencraft.org/blog/the-9-elements-of-all-great-rom-coms>.

Pidgeon, M. E. (1954). *Changes In Women's Occupations, 1940-1950* (No. 253-256). Us Department Of Labor, Employment Standards Administration, Women's Bureau.

Poyraz, Y. (2014). “*Bıçak Sirtında Yürümek: Hiciv Şiirleri.*” Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, (41), 1-27.

Rayna Wuh (02.03.2023). Erişim Adresi: [www.dailyillini.com](http://www.dailyillini.com).

Romantic Comedies – No Happily Ever After? (15.12.2022). Erişim Adresi: 246

www.movieguide.org.

Romantic Comedy, (11.10.2022). Erişim Adresi: <https://www.umsl.edu>.

Romantic Comedy, (18.03.2023). Erişim Adresi: <https://poemanalysis.com>.

Ruiz Pardo, M. (2000). “*Addicted To Fun: Courtship, Play And Romance In The Screwball Comedy.*” *Revista Alicantina De Estudios Ingleses*, No. 13 (Nov. 2000); Pp. 153-160.

Sakallı, N., Karakurt, G., & Uğurlu, O. (2012). “*Evlilik Öncesi Yaşanan Cinsel İlişkiye ve Kadınların Evlilik Öncesi Cinsel İlişkide Bulunmasına Karşı Tutumlar.*” *Psikoloji Çalışmaları*, 22, 15-29.

Salcudean, N. & Negrea, C. (2015). “Sexuality In Comedy.” *Controversy And Clichés. Ekphrasis-Images Cinema Theory Media*, 14(2), 136-150.2/ 2015.

Sarı, Ü. & Türker, H. (2021). “*Dijital Platform Kullanıcılarının İzleme Alışkanlıklarına Yönelik Bir Araştırma: Netflix Örneği.*” *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 21 (1) , 59-80 . DOI: 10.18037/ausbd.902558.

Sarıkaya, Ö. (2019). 2000 Sonrası Holywood Sinemasında Postkolonyal Etkiler, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Savaş, H. (2001). “*Gerçeküstü Sinemada Kara Mizah ve “Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği”*”. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18(18), 109-118.

Saydam, B. (2016). Muhsin Ertuğrul’un İlk Yönetmenlik Denemeleri, Erişim Adresi: [www.tsa.org.tr](http://www.tsa.org.tr).

Saydam, B. (2020). “Türk Sineması’nın Tarihine Genel Bir Bakış.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 401-424.

Screwball /Dictionary Cambridge. (18.09.2022). Erişim Adresi: <https://dictionary.cambridge.org/example/english/screwball-comedy>.

Screwball Comedy (03.12.2022). Erişim Adresi: [www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com).

Screwball Comedy/ Tv Tropes (2022.12.02). Screwball Comedy Erişim Adresi: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/main/screwballcomedy>.

Screwball Komedi/ Tv Tropes (02.12.2022). Erişim Adresi: [tvtropes.org](http://tvtropes.org).

Sevimli, M. A., & Bektaş, E. (2019). “*Kolpaçino*” Filmi Örnekleminde Popüler Komedi Filmlerinde Suç Unsurunun Meşrulaştırılması.” Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi, 2(2), 198-211.

Sevinç, Z. (2014). “ 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme.” Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (40).

Sharf, Z. (02.12.2022). Amy Schumer, Greta Gerwig and the Female Reinvention of the Screwball Comedy. Erişim Adresi: <https://www.indiewire.com>.

Smelik, A. M. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi. Ve Ayna Çatladı* (Turkish translation of: *And The Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory, 1998*). Çev. Deniz Koç.

Solak, N. D. (2018). “Haldun Taner’in Oyunlarının Üstünlük Kuramı Bağlamında İncelenmesi.” Sanat Dergisi, (32), 43-51.

Solmaz, E. (2020). *İroni Üslubu ve Kurân-ı Kerimde Kullanımı* (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Somnath Sarkar (24.02.2023). Romantic Comedy | Definition, Characteristics, Movie, Examples İn Literature, Erişim Adresi: [eng-literature.com](http://eng-literature.com).

Soysüren, A. H., & Yıldız, N. (2017). “Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Ulus-Devlet Politikalarıyla İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme.” Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 35(35), 95-110.

Sözen, M. (2008). “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler.” Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi, 4(8), 123-146.

Stan, Persky (15.09.2022). Erişim Adresi: <https://dooneyscafe.com>.

Stephanie Merry (18.03.2023). “The many types of romantic-comedy best friends” Erişim Adresi: <https://www.washingtonpost.com/>.

Sunal, A. K. (1998). *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doctoral Dissertation, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul).

Süllü, N. (2014). *Sinemada Feminist Eleştiri* (Doctoral Dissertation, Anadolu University (Turkey)).

Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, Sbe.

Şen, C. (2017). “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi.” Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2(2), 19-40.

Şen, F. (2019). 1970’lerden 2010’lara Türk Sinemasında Komedi Karakterlerinin Toplumsal Değişimi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı , Sinema Televizyon Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitapevi.

Şentürk, Ö. (2006). *Folk Kültürden Popüler Kültüre Geçişin Örneklerinden Birisi: Vizyontele* (Doctoral Dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

Şimşek, B. (2017). Bağımsız Türk Sineması ve Bağımsız Sinemacı Olarak Onur Ünlü, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Çalışmaları Anabilim Dalı Medya ve İletişim Çalışmaları, Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, Lefkoşa, 2017.

Şimşek, E. (2017). “Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan.” Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 5(11), 41-57.

Şimşek, Ş. (2020). “Dizilerle Kelime Öğretimi Gülse Birsal’in Jet Sosyete Dizisi Örneği.” Eğitim Kuram ve Uygulama Araştırmaları Dergisi, 6(1), 115-122.

Taş, G. (2016). “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri” . Akademik Hassasiyetler , 3 (5) , 0-0 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075>.

Taşdelen, H. (2009). “İslâm ’ın İlk Dönemine Ait Bir Hiciv Örneği: Hassân B. Sâbit’in Hemziyye’si.” Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 18(1), 299-318.

Taşdelen, P., & Koca, C. (2015). “Viktorya Dönemi İngiltere’sinde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı.” Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 32(1), 205-214.

Taşdemir, İ. (2019). “Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü.” Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6(6), 132-156.

Tatlı Bela / (23.10.2022). Erişim Adresi: [tr.wikipedia.org](http://tr.wikipedia.org).

Tatlı Dillim / Sinematurk (27.10.2022). Erişim Adresi: [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com).

Tayfun Atay (.10.2022). Erişim Adresi: [cumhuriyet.com](http://cumhuriyet.com).

Teksoy, E. (2015). *Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri* (Doctoral Dissertation, İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/İletişim Tasarımı Anabilim Dalı/İletişim Tasarımı Bilim Dalı).

Temizer, M. (2019). *Kültür Endüstrisi ve Tür Sineması*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Tetik, C. (2021). *Tüketim Toplumunda ‘Metalaşan’aşk: Acer’in “Aşk İncelik İster” Halkla İlişkiler Kampanyasının Eleştirel Analizi*. Berikan Yayınevi.

Tezgören, Karlı, A. (2018). 2000’li Yıllar Türk Sinemasında Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodram, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

The All-Time Greatest Happy Endings In Films, (19.03.2023). Erişim Adres: [Stylist.co.uk](http://Stylist.co.uk).

Thornton Iv, F. P. (2014). *Pratfalls, Seduction And The Farce Of Marriage: How The Screwball Comedy Redefined American Preconceptions Of Traditional Feminine*

*Morality.*

Tip (30.09.2022). Erişim Adresi:sozluk.gov.tr.

Toğuşlu, C. (2021). *Dijital platformlar sonrası izleyici alışkanlıklarının kuşaklara göre değerlendirilmesi* (Master's thesis, Işık Üniversitesi).

Tuğan, N. H. (2017). “*Tür Sinemasının Evrimi: Kovboylar ve Uzaylılar 2011 Filminin Türsel Yapısı.*” *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(12), 699-710.

Tuğluk, A. (2017). “*İroni Nedir?*” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(29), 441-467.

Turgay, N., & Bozkurt Katıkçı, K. (2018). “*Epik Tiyatroda Müzik.*” *İdil Journal of Art and Language*, 7(52).

Tür, (15.09.2022). Erişim Adres: <https://sozluk.gov.tr>.

Tür, (15.09.2022). Erişim Adresi: [acikders.ankara.edu](http://acikders.ankara.edu).

Türkavcı, E., & Önk, Ü. Y. (2022). “*Türk Güldürü Sinemasında Lümpen Tipler: Geniş Aile Serisinin Mizah Kuramları Bağlamında İncelenmesi.*” *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 103-122.

Türkben, T. (2015). “*Batı Edebiyatında Tiyatro Eleştirisinin Genel Seyri.*” *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 4(3), 1113-1148.

Türkmen, F., & Fedakâr, P. (2009). “*Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar.*” *Milli Folklor*, 21(82).

Tüzün, S. (2011). *Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında “Recep İvedik”* (Doctoral Dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

Uğur, U. & Kapıcı, E.P, (2019). “*2000 Sonrası Türk Güldürü Sinemasında Devam Filmleri*”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 40*, Nisan.

Uğur, U. & Altay, S. (2020). “*Popüler Sinemada Mistik Bir Aşk Masalı Örneği: ‘Suyun Sesi’ filmi.*” *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(1), 286-300.



Uluç, M. (2018). “Sermiyan Midyat Sinemasında Mardin Kentinin Kültür ve Mekân Bağlamında Temsili”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Ulusal, Güloğlu, Ş. (2014). Küresel Yerel Eksende Cem Yılmaz Filmleri: Gora, Arog ve Yahşi Batı Filmleri Örneği., Erişim Adresi: <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr>.

Ulusay, N. (2011). “Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası” Fe Dergi, 3(1).

Uslu, M. F. (2005). “ Fıkralarda Dinsel İktidar Örüntüsünün Kırılması. Millî Folklor”, 17(67), 109-114.

Ünal, H. (2015). İroni. Erişim Adresi: [tdk.gov.tr](http://tdk.gov.tr).

Ünal, M. (2009). “Güldürünün Kuramsal Perspekti fi .” Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (4), 281-294.

Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ünür, E. (2015). “Eğlence Bağlamında Suçun ve Öteki Kimliğinin Meşrulaştırılması: “Ulan İstanbul” Dizisinin Analizi”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (2) 199-216.

Üskent, İ. (2019). Batı Sinemasında Görülen Belirli Kara Mizah Unsurlarının Onur Ünlü Sinemasında İşlenişi Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi.

Üstündağ, Ü. (2018). Demokrat Parti Siyasetinin Türk Sinemasına Yansıması, Marmara Üniversitesi / Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü / Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Valerie Valdez (24.02.2023). Characteristics Of A Romantic Comedy, Erişim Adresi: [penandthepad.com](http://penandthepad.com).

Velioglu, Ö. (2010). Türkiye’de Değişen Tüketim Kültürünün Türk Sineması Güldürü Filmlerine Yansıması, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Vodvil/ Wikipedia (02.12.2022). Erişim Adresi:wikipedia.org.

Vurdu, S. C. (2017). Hollywood Sinemasında Romantik Komedi Türünün Türk Sinemasına Yansıması: 2000 Sonrası Filmlerin Karşılaştırmalı Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.

Vuruldum Bir Kıza (1968) (18.03.2023). Erişim Adresi: www.sinematürk.com.

Wiebe, C. (2006). *Form, function, and change in the romantic comedy film, 1940–2005*. New York University.

Yağız, N. (2006). 1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.

Yakın, O. (2002). “*Malum Dönem Filmleri*”, Kebikeç Dergisi, Sayı: 13, kebikecdergi.files.wordpress.com.

Yakın, O. (2009). “*1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak Düttürü Dünya*”, Kebikeç Dergisi / Sayı:27.

Yaman, ř. Y.(2020). Kemal Sunal Filmlerinde Toplumsal Eleştiri Biçimlerinin Analizi, İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İletişim Ana Bilim Dalı Televizyon ve Sinema Bilim Dalı.

Yardımcı, İ. (2010). “*Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri.*” Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 1-41.

Yaren, Ö. (2013). “*Atraksiyon [Lar] Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avantart.*” Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 4(2), 145-153.

Yaşartürk, G. (2019). “*Son Dönem Hollywood Sinemasında Anne Temsilleri.*” Fe Dergi, 11(2), 1-13.

Yenilmez, G., & Ertürk, Y. D. (2009). Halkla İlişkiler Bağlamında Bir Pazarlama Stratejisi Olarak Medyada Güzellik Anlayışına Genel Bir Bakış. İstanbul üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı. Yayınlanmamış

Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Yeşil, S. (2012). “Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında" Yaşlı Bilge Adam" Ve" Oyuncu" nun İşlevleri: Nasreddin Hoca Neden Komiktir?” Milli Folklor, 24(96), 67-73.

Yıldırım, M. (2017). “Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde “Bağımsızlık” Zinciri.” Kesit Akademi Dergisi, (10), 287-315.

Yıldırım, T. (2014). *Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı Filminin Eleştirel Alımlaması*. I. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi Bildiriler Kitabı. Global Media Journal: Turkish Edition, 5(9).

Yılmaz Esencan, T. (2015). “Kadın Cinsel Sağlığı”, Cilt:17 Sayı:63, [https://jag.journalagent.com/androloji/pdfs/and\\_17\\_63\\_301\\_310.pdf](https://jag.journalagent.com/androloji/pdfs/and_17_63_301_310.pdf),

Yılmaz, H. S. (2011). Amerikan Sinemasına Egemen Mutlu Son İdeolojisi (Doctoral Dissertation, Deü Güzel Sanatlar Enstitüsü).

Yılmaz, M. İ. (2018). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşranın Yeniden İnşası: Postmodern Bir Taşralı Karakter Olarak Recep İvedik (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Yılmaz, S. (2020). Sinemada Türler: Üç Tür Değerlendirmesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi.

Yılmaz, S. S. (2018). “Türk Sinemasında Geleneksel Türk Tiyatrosu İzleri”, Kayseri 2018 Usbık- Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, www.academia.edu.

Yumurtacı, G. (2020). “Televizyonda ve Dijital Platformda Durum Komedi: Jet Sosyete Örneği.” Beykoz Akademi Dergisi, 8(1), 280-304.

Yurdigül, A. A & Zinderen İ.E. (2015). “Türlerle Türk Sineması”, Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sayı 9 /2015 Temmuz.

Yücel, Ş. (2011). *Sinemada Kadın* 48.Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını.

Yüksel, S. (2013). “ *Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim ve Kriz Anlatısı.*” Selçuk İletişim, 8(1), 282-294.

Zengin, F. (2022). “ *Dijital Akış Platformlarının “Yıkıcı” Etkisi: Sinemanın Geleceğine Dair Güncel Tartışmalar ve Bir Değerlendirme.*” Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (47), 194-210.

Zengin, İ. (2006). Bir Tür Olarak Bilim Kurgu Sineması ve Türk Sinemasına Yansımaları: Türk Sinemasında Bilim Kurgu Türü Yapısal Özellikleri Çözümleme Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.



# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL BİLGİLER

İsim SOYİSİM :  
Doğum Yeri :  
Doğum Tarihi :

## EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi :  
Yüksek Lisans Öğrenimi :

## BİLİMSEL FAATLİYETLERİ

### a) Yayınlar

## İLETİŞİM

E posta Adresi:

ORCID: