

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2010-2015 YILLARI ARASINDA TÜRK
SİNEMASI'NDA KOMEDİ VE KADIN

BEGÜM NEGİZ

2501150561

Tez Danışmanı

Prof. Dr. RENGİN OZAN

İSTANBUL, 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : BEGÜM NEGİZ Numarası : 2501150561
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA / YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. DR. RENGİN OZAN İSKEÇE
Tez Savunma Tarihi : 30.05.2019 Saati : 11.30
Tez Başlığı : 2010-2015 YILLARI ARASINDA TÜRK SINEMASINDA KOMEDİ VE KADIN

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. RENGİN OZAN İSKEÇE		Kabul
2- PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ NALÇAOĞLU		Kabul
3- PROF. DR. MUKADDER ÇAKIR		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ HABİBE ÖNGÖREN ZAFER		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ESRA OĞUZHAN YEŞİLOVA		

ÖZ

2010-2015 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI'NDA KOMEDİ VE KADIN

BEGÜM NEGİZ

Türk Sineması'nda komedi filmleri tarihine bakıldığında, genellikle komik olanın erkek temsilleri olduğu görülmektedir. Bu önermeden yola çıkılarak Türk Sineması'nda komedi filmlerindeki kadın temsillerinin yeri incelenmiştir. Araştırmanın amacı; kadın temsillerine biçilen görevleri, ilişkilendirildikleri kavramları, cinsiyet bağlamında kadının yerini, erkek ve kadın temsillerinin rol dağılımını, toplumbilimsel kavramlar (sınıf, yaşam biçimi, rol ve statü) çerçevesinde yaşadıkları değişimi ve toplumsallaştırma karşısındaki tepkilerini ortaya koymaktır.

İncelenen filmler seçilirken her yıl için bir film olması, en çok izlenen komedi filmi olması, kadın yönetmenlerin yönettiği filmler olması ve komedi türünün baskın olması göz önüne alınmıştır. Bu doğrultuda; 2010-2015 yılları arasındaki altı film (Off Karadeniz-2010, Eyvah Eyvah 2-2011, Sen Kimsin?-2012, Hükümet Kadın 2-2013, Gülcemal-2014, Kocan Kadar Konuş-2015) Arthur Asa Berger'in toplumbilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Berger'in on altı ayrı kavram kullandığı yöntemden film içeriklerine uygun altı kavram (sınıf, yaşam biçimi, rol, cinsiyet, toplumsallaşma ve statü) seçilmiştir. Bu altı kavram etrafında incelenen kadın temsillerinin 2010-2015 yılları arasındaki Türk komedi sinemasında komediyi üstlendikleri, erkek temsilleriyle birlikte komediyi paylaştıkları ve geçmişle karşılaştırıldıklarında daha görünür oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Komedi, Tür, Toplumbilimsel Yöntem, Türk Sineması

ABSTRACT

COMEDY AND WOMAN IN TURKISH CINEMA BETWEEN THE YEARS 2010-2015

BEGÜM NEGİZ

When looking at the history of comedy movies in Turkish Cinema, it is often seen that men are the ones who are representatives of comic characters. Based on this proposition, the status of female representations in Turkish Cinema has been analyzed. The aim of this research is to reveal the roles assigned to women representations, the concepts they are associated with, the place of women in the context of gender, the role distribution of male and female representations, the change they have experienced in the context of sociological concepts (class, lifestyle, role and status) and their reactions to socialization.

For the period of 2010-2015 one movie is selected for each year. Selected movies were selected based on the consideration whether selected movie was the most viewed one in the comedy genre, whether female director directed the movie and the overall dominance of that movie in the comedy genre. In this direction, six movies between 2010-2015 were analyzed, using Arthur Asa Berger's sociological analysis method: (Off Karadeniz-2010, Eyvah Eyvah 2-2011, Sen Kimsin?-2012, Hükümet Kadın 2-2013, Gülcemal-2014, Kocan Kadar Konuş-2015). Out of Berger's 16 different concepts, six most relevant concepts for the content of selected movies are taken for analysis (class, lifestyle, role, gender, socialization and status). After examination of female representations in Turkish comedy movies in the period of 2010-2015 according to Berger's six concepts, it was concluded that female representatives were equal with male representatives in terms of comedy and were more visible when compared to the past.

Key Words: Female, Comedy, Genre, Sociological Technique, Turkish Cinema

ÖNSÖZ

Sinema, var olduğu günden beri öncelikle seyircinin duygularına hitap etmek amacını gütmüştür. Gülmek, ağlamak, korkmak, ürpermek, acımak, heyecanlanmak gibi insani duygular hayatın bizzat kendisi olup sanat eserlerinde de yer bulmaktadır. Seyirci izlediği filmde kendi dünyasından herhangi bir şey yakaladığı an filmle bir bağ kurar. Sinema filmleri, ister sanat olarak ister ticari amaçla yapılsın, icra edildiği toplumdan izler taşımakta, toplumsal ve kültürel yapı hakkında ipuçları vermektedir. Bu araştırmada, Türk Sineması'ndaki komedi filmlerinde kadının yeri sorgulanmaktadır. Komedi yapanın erkek karakterler olduğu kabul edildiğinde, toplumbilimsel araştırma yönteminin kavramları etrafında kadının komedi figürü olarak ne şekilde konumlandırıldığının cevabı aranmaktadır. 2010-2015 yılları arasında Türk komedi sinemasında daha önce bu yönde bir çalışma yapılmamış olması, aynı zamanda bu alanda ciddi kaynak sıkıntısı yaratması bu araştırmanın önemini arttırmaktadır.

Türk Sineması alanında çalışma yapmaya karar verdiğimizde; sinema literatürüne referans sağlayacak önemli yayınların basımının olmaması ve çalışmamızı uluslararası boyut kazandıracak yabancı kaynakların kısıtlılığıyla ilgili sıkıntılarla karşılaşmışır. Akademik çalışmaların daha verimli olabilmesi adına bu durumun belirtilmesinde yarar görülmektedir.

Yüksek lisans eğitimim boyunca benden desteğini esirgemeyen aileme, tez danışmanlığından çok daha önce her daim fikirleriyle bana yol gösteren, emek veren ve tecrübelerini paylaşmaktan çekinmeyen değerli hocam Prof. Dr. Rengin OZAN'a, tez yazım sürecinde bilgi ve birikimlerini benimle paylaşarak tezimin şekillenmesinde yardımcı olan Prof. Dr. Emine YAVAŞGEL'e ve Prof. Dr. Nilüfer TİMİSİ NALÇAOĞLU'na, bu süreçte beni yalnız bırakmayan arkadaşlarım Nigar ZULFUGAROVA, Nevena POPOVIĆ, Muhammet KARAKUŞ ve Merve ŞAHİN'e ve yüksek lisans eğitimim boyunca bana değerli bilgilerini katarak bu alanda yol almamı sağlayan değerli akademisyenlere teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN SOSYO-KÜLTÜREL İŞLEVİ

1.1. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema.....	5
1.2. Sinema ve Kültür İlişkisi.....	8
1.2.1. Kitle Kültürü	13
1.2.2. Popüler Kültür.....	16
1.3. Sinema ve Toplum İlişkisi	18
1.4. Sinemanın Toplumsal Cinsiyet Ayrımındaki Rolü	23
1.4.1. Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet.....	27
1.4.1.1. Türk Sineması'nda Erkek Temsili	28
1.4.1.2. Türk Sineması'nda Kadın Temsili	33

İKİNCİ BÖLÜM

TÜR KURAMI

2.1. Tür Kavramı	43
2.2. Sinemada Tür Kuramının Gelişimi	45
2.2.1. Tür Kuramında Farklı Yaklaşımlar	47
2.3. Tür Filmlerinde Anlatı Yapısı.....	51

2.4. Film Türleri	54
2.4.1. Bir Tür Olarak Komedi	62
2.4.1.1. Komedi Filmlerinin Anlatı Yapısı	65
2.4.1.2. Dünya Sinemasında Komedi Türünün Öncüleri	69
2.4.1.3. Türk Sineması'nda Komedi	71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2010-2015 YILLARI ARASINDAKİ TÜRK KOMEDİ FİLMLERİNİN TOPLUMBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi	79
3.1.1. Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi	80
3.2. Varsayımlar	83
3.3. Sınırlılıklar	83
3.4. Evren ve Örneklem	84
3.5. Önem	84
3.6. Araştırma Bulguları ve Değerlendirmesi	85
3.6.1. 2010-2015 Yılları Arasındaki Türk Komedi Filmlerinin Toplumbilimsel Yöntemle Analizi	85
3.6.1.1. Off Karadeniz	85
3.6.1.1.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi	86
3.6.1.2. Eyvah Eyvah 2	94
3.6.1.2.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi	95
3.6.1.3. Sen Kimsin?	102
3.6.1.3.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi	103
3.6.1.4. Hükümet Kadın 2	110
3.6.1.4.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi	112

3.6.1.5. Gülcemal	119
3.6.1.5.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi.....	120
3.6.1.6. Kocan Kadar Konuş	126
3.6.1.6.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi.....	127
SONUÇ.....	135
KAYNAKÇA	144
EKLER.....	151



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: 2010 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü... 151

Tablo 2: 2011 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü... 151

Tablo 3: 2012 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü... 151

Tablo 4: 2013 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü... 152

Tablo 5: 2014 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü... 152

Tablo 6: 2015 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü... 153



KISALTMALAR LİSTESİ

A.e. :	Aynı eser
a.g.e. :	Adı geçen eser
C. :	Cilt
Cd :	Compact Disc
Çev. :	Çeviren
Der. :	Derleyen
Ed. :	Editör
Ed. by :	Edited by
GIF :	Graphics Interchange Format
Haz. :	Hazırlayan
S :	Sayı
s. :	Sayfa
TDK :	Türk Dil Kurumu
t.y. :	tarih yok
vb. :	ve benzeri
vs. :	vesaire
y.y. :	Basım yeri yok

GİRİŞ

1895 yılında Lumière kardeşler tarafından sinematografin icat edilmesiyle (Abisel, 2007: 31) birlikte sinema, insanların dolayısıyla toplumların üzerinde etkisi olan bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir ve öyle olmaya da devam etmektedir. Arnheim (2002: 14) filmi, sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilecek ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araç olarak tanımlar. İnsanoğlu sinemayı iletişim, propaganda, sanatsal etkinlik, toplumsal sorunları eleştirme gibi amaçlarla kitlesel bir araç olarak kullanmaktadır. Bunu gerçekleştirirken de geçmiş deneyimlerinden kendi alışkanlıklarından, toplumsal normlardan kısacası kültürden her zaman yararlanmaktadır.

Film, perdeye yansıdığı ilk andan itibaren izleyici kitle ile etkileşime girer. Hatta günümüz dünyasında etkileşim, film vizyona girmeden çok önce internet üzerinden yaşanmaya başlamıştır. Sosyal medya hesaplarından vizyona girecek filmin reklamı yapılarak öngörülen izleyici kitle genişletilmektedir. Filmin tanıtımından etkilenen izleyici sinema salonlarında filmi izler, filmdeki karakterlerle kendini özdeşleştirir, kendisinin sahip olmadığı yaşantının içerisinde kaybolur. Daha sonra çevresindekilerle filmin kritiğini yapar. Kimi zaman da izleyici kendi sosyal medya hesabından oyunculara/yönetmene filmle ilgili görüşlerini bizzat iletir. Bu noktada, sinemanın toplumsallaşma işlevi başlar. Filmin üretilmesi, reklamının yapılması, gösterilmesi ve geri bildirimlerin alınması sinema sanatında toplumsallaşmayı sağlayan çok önemli bir döngüdür. Güçhan (1993: 52); filmi oluşturan sosyal, ekonomik, tarihi koşulların, gerçek hayatın koşullarından bağımsız olamayacağından söz etmektedir. Bu sebeple şunu söyleyebiliriz ki; toplum bilimi, sinema filmlerini okuyabilmemiz açısından önemli bir disiplindir.

Filmler, yapımcıları tarafından sanatsal kaygı güdülerek veya tamamen ticari amaçlı üretilmektedir. Sinemanın bunu gerçekleştirebilmesinin en iyi yollarından biri kendi içerisinde farklı türden filmler barındırmasıdır. Böylece hedeflediği kitleye daha rahat ulaşabilir. Komedi filmleri de diğer türlerde olduğu gibi kendine has bir anlatı yapısına sahiptir. Toplumdaki aksaklıkları eleştirel ve mizahi bir dille aktaran komedi filmleri, güldürmenin yanı sıra düşündürürler (Yıldıran Önk, 2011: 3871).

Diğer yandan hiçbir anlam üretmeyen, sadece eğlence odaklı komediler de yapılmaktadır. Özellikle bu tarz filmlerde gişe beklentisi yüksektir. Anlatı yapısı sıradan, kadın ve erkek temsilleri toplumsal normlara uygun, esprileri ise oldukça bayağıdır.

Türk Sineması'ndaki komedi filmlerinin geçmişi; Tiyatrocular Dönemi'nden (1922-1939) Muhsin Ertuğrul'un çektiği filmlere, İsmail Dümbüllü gibi orta oyuncularının performanslarına dayanmaktadır. 1920'li yıllardan günümüze gelene kadar birçok farklı biçimde yol alan komedi sineması, 1990'larda sayısal olarak azalsa da özellikle 2000'li yıllardan sonra yükselişe geçtiği görülmektedir.

Sinema literatürü gözden geçirildiğinde Türk Sineması komedi filmleri üzerinde birden fazla çalışma yapılmıştır. Bu alanda yazılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin her biri komedi sinemasına başka açılardan yaklaşmış, analizlerini de değişik yöntemlerle gerçekleştirmişlerdir. *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü* (Kemal Sunal/yüksek lisans tezi/1998), *Kitle İletişim Çözümleme Yöntemleri ve Bu Yöntemlerden Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi ile “Zübük” Filminin İncelenmesi* (Saffet Pamuk/yüksek lisans tezi/2002), *Türk Sinemasında Güldürü Unsuru Olarak Transvestizm* (Müge Şenel Esatoğlu/yüksek lisans tezi/2010), *Türkiye’de Değişen Tüketim Kültürünün Türk Sineması Güldürü Filmlerine Yansıması* (Özgür Velioğlu/doktora tezi/2010), *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi* (Saliha Deniz Şahinalp/yüksek lisans tezi/2010), *Türk Sineması’nda Kara Komedi Filmlerinde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi* (Demet Öztürk/yüksek lisans tezi/2016), *Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi* (Şeyda Özçelik/yüksek lisans tezi/2017) bu alanda yapılan çalışmalardan birkaçıdır.

Türk komedi kültürünün kökeni edebiyat eserlerinden tiyatroya uzanan bir geçmişe sahiptir. Karagöz ve Hacivat gölge oyunlarının, meddahların, orta oyununda Kavuklu ve Pişekâr'ın baş aktörleri hep erkektir. İlk Türk filmi (Özgüç, 1990: 25) olarak anılan *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921) filminden de anlaşılacağı üzere komediyi üstlenen bir erkektir. 1960'lı, 1970'li yıllarda *Cıralı İbo* ve *Turist Ömer* film serilerinde İbo ve Ömer komediyi yapan başrollerdir. 1975'te ilk

filmi çekilen *Hababam Sınıfı*'nda yoğunlukla erkek temsillere (İnek Şaban, Güdük Necmi, Damat Ferit vb.) gülmekteyiz. Bunun yanında komedi sinemamızın önemli aktörlerinden Kemal Sunal'ın birçok filmi (*Hanzo*-1975, *Kapıcılar Kralı*-1976, *Çöpçüler Kralı*-1978) oynadığı karakterlerle anılmaktadır. *Süt Kardeşler* (1976) filminin başrollerinden biri olan Şener Şen komedi sinemamızın önemli oyuncularındandır. İlyas Salman'ın da rol aldığı birçok komedi filminde (*Banker Bilo*-1980, *Çiçek Abbas*-1982 vb.) canlandığı temsiller ön plana çıkmıştır. 2000'li yıllara geldiğimizde de komedi filmlerinde komediyi yapanın erkek temsilleri olmaya devam ettiğini görmekteyiz. *Organize İşler*'de (2005) Yılmaz Erdoğan, *Hokkabaz*'da (2006) Cem Yılmaz, *Osmanlı Cumhuriyeti*'nde (2008) Ata Demirel, *Recep İvedik* (2008-2017) serisinde Şahan Gökçek komediyi yapan adam olarak anılmaktadırlar. Türk Sineması'nın ilk günlerinden Yeşilçam Sineması'na değin uzanan ve günümüzde de devam eden birçok filmde erkek egemen bir rol sisteminin olduğu çok açıktır. Buradan yola çıkılarak Türk Sineması son dönem komedi filmlerinin bu geleneğinde değişim olup olmadığını analiz edebilmek için 2010-2015 yılları tercih edilmiştir.

Atayman ve Çetinkaya, filmin komik figürü sayesinde toplum ile birey arasında bir ilişki kurabilmenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Çünkü komik olan, seyircide akılda kalabilecek bir şeyler söyler (2016: 42). Bu yüzden komedi filmlerinde komik olan figürün/karakterin toplumla kurduğu iletişimde kadın veya erkek olması önemli bir etkidir. Yeşilçam komedi filmlerinde; kadın karakterler erkeklerin komediyi yapmasına zemin hazırlar, geri plandadır. Bu nedenle araştırmamızda; Türk Sineması komedi filmlerinde kadın temsillerin toplum içerisindeki yerini tespit edebilmek için toplumbilimsel çözümleme yöntemine başvurulmuştur. Komedide; kadın karakterlerin erkek karakterlerin karşısında nasıl konumlandırıldığı, kadın temsillerine biçilen görevlerin ne olduğu, erkek ve kadın temsillerinin rol dağılımının nasıl olduğu, cinsiyetçilik kavramı etrafında kadın temsillerin nasıl konumlandırıldığı, kadınların hangi kavramlarla ilişkilendirildiği, toplumsallaşma kavramı bağlamında kadın temsillerin tepkilerinin ne olduğu açıklığa kavuşturulmak istenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak kültür kavramıyla ilişkisi ortaya konmaktadır. Popüler kültür ve kitle kültürüne bakıldıktan sonra kültürün toplumla olan bağı irdelenmektedir. Sinemanın toplumsallaşma üzerindeki etkisi ve toplumsal cinsiyet ayrımındaki rolü değerlendirildikten sonra, Türk Sineması'nda kadın ve erkek temsilleri ortaya konmuştur. Amacımız, filmleri toplumbilimsel çözümle yöntemi ile ele almadan önce sinemanın toplum ve kültür kavramlarıyla ilişkisi üzerine bir temel oluşturmaktır.

Sinemada tür kavramının incelendiği ikinci bölümde; tür filmlerinin anlatı yapısı açıklanarak çeşitli film türlerine değinilmiştir. Çalışmamızın esasını oluşturan komedi filmlerinin anlatı yapısı detaylı olarak ortaya konulduktan sonra Türk Sineması'nda komedi filmlerinin geçmişiyle ilgili bilgi verilmiştir.

Araştırmanın amacı ve yöntemi çalışmanın üçüncü bölümünde ortaya konularak toplumbilimsel çözümleme yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Araştırmanın varsayımı, sınırlılıkları, evren ve örnekleme, önemi belirtilerek tüm bu veriler ışığında; 2010-2015 yılları arasındaki Türk komedi filmlerinin (*Off Karadeniz*-2010, *Eyvah Eyvah 2*-2011, *Sen Kimsin?*-2012, *Hükümet Kadın 2*-2013, *Gülcemal*-2014, *Kocan Kadar Konuş*-2015) çözümlemesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN SOSYO – KÜLTÜREL İŞLEVİ

Bu bölümde; sinemanın hayattan bağımsız bir sanat olmadığı, esasında toplumla ve kültürle iç içe bir kitle iletişim aracı olduğu üzerinde durulacaktır. Ayrıca sinema, kadın ve erkek ilişkilerini ele alışıyla toplumsal cinsiyet rollerini belirlemede etkin bir araç olduğu ortaya konmaktadır. Bu doğrultuda; Türk Sineması'nda kadın ve erkek temsillerinin incelemesi hedeflenmektedir. Buradaki amaç; sinemanın yaşayan bir sanat olduğu ve her daim bireyle, toplumla, hayatla bağlantısının olduğunu göstermektir.

1.1. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

Kitle iletişimi, Harold D. Lasswell tarafından 1940'ların başında siyasal erk ve propaganda üzerine yaptığı çalışmalarında kullanılmıştır. Kitle iletişimi; bir kitlesel araçla, söz gelimi televizyon, gazeteler, duvar panoları veya sinemalarla dolayımlanan iletişimdir. Bu tür iletişimde, izleyici kitle geniştir; sadece belli bir gruba değil; yerel, bölgesel hatta uluslararası topluluklara ulaşılabilir. Çeşitli toplumsal kümelerden oluşur. Kitle iletişimi, kamusaldır; içeriği herkese açıktır. En önemli özelliğinden biri de farklı mekânlardaki birçok kişiyle aynı anda iletişim kurulabilmesidir. Kitle iletişim araçlarının coğrafi sınırları aşan bu özelliği, birbirlerinden mekân olarak bağımsız birçok kişiye ve/veya gruplara aynı zamanda ulaşır. İzler kitle ile kitle iletişiminin arkasındaki profesyonel iletişimci arasında resmi bir tanışıklık bulunmaz (Mutlu, 2008: 178). Kitle iletişiminin tanımı ve bu özellikleri göz önüne alındığında sinema, hem duyuya hem de göze hitap eden bir kitle iletişim aracıdır. Aynı şekilde sinema salonu koltuklarında oturan izleyici kitle, farklı dünyalara tanıklık etmektedir. Belki de daha önce karşılaşmadıkları karakterler, yaşamadıkları hayatlar veyahut tam tersi bizzat kendi dünyaları perdeye yansımaktadır. İzler kitle bazen bir melodrama, bazen de toplumsal gerçekliklere sinema yoluyla tanıklık etmektedir. Aynı zaman ve uzamdaki izleyici farklı uzamlara ve zamanlara şahit olmaları sinemanın kitle iletişim aracı olmasıyla ilgilidir.

Hareketli görüntülerin kaydedilip perdeye yansmasıyla oluşan sinema, birçok gizemli dünyanın kapılarını izleyiciye açmaktadır. Sinema bu işlevini gerçekleştirirken aynı zamanda birden fazla sanat dalından da yararlanmaktadır. Monaco (2013: 42), sinemayı, sinemadan önce var olan sanatlar (müzik, drama, roman vs.) arasında köprü kuran bir sanat olarak tanımlamaktadır. Çünkü sinema sanatının her daim müzik, roman, dram vb. sanat dallarıyla bir ilişkisi ve karşılıklı alışverişi vardır. Filmlerin üretiminden seyirciyle buluşmasına değin olan tüm bu süreci düşündüğümüzde ise sinema devasa bir endüstridir. Büyük oranlarda kâr hedefi bulunan, uluslararası şirketlerle dünya pazarını parsellemiş eğlence ve iletişim endüstrisinin bir alt sektörüdür (Abisel, 2007: 10-11). Sinema filmlerinin yapımı, her ne amaçla olursa olsun eninde sonunda geniş bir kitle önüne çıkar. İşte bu noktada sinema sanatı, bir kitle iletişim aracına dönüşmektedir.

Sinemanın kitleler üzerinde yoğun bir etkisinin olduğu ilk zamanlardan beri bilinmektedir. Lumière kardeşler (Louis ve Auguste Lumière), Cinématographe'ın icadıyla birlikte birçok film çekmiştir. İnsanların üzerinde etkisi olduğu en çok bilinen filmleri *Trenin Gara Girişi*'nde (*L'Arrivée d'un train en gare*, 1897), trenin hareketini diyagonal bir kompozisyon içinde görüntülenmiş, çerçeve günlük hayatın ayrıntılarıyla zenginleştirilmiştir (Abisel, 2007: 31-35). Sinemanın yeni yeni keşfedildiği o günlerde, insanların perdede gördüğü bu görüntülerden olduğundan daha fazla etkilenmesi normaldir. Yaşanılan bu tecrübeden günümüze gelindiğinde, görüntülerin içeriği ve kalitesi değişse bile önemli olan, izler kitlenin sinema filmlerinden etkilenebilmesi gerçeğidir. Örneğin, 1920'lerde western filmlerinin popüler zamanlarında beyaz perdede Hollywood starı olarak boy gösteren Tom Mix, sonraları çizgi roman kitaplarının kahramanı oldu. Hatta ileriki zamanlarda bu karaktere şiddet içerikli diyalogları barındırdığı iddiasıyla sansür de uygulanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında İngiltere ve Almanya'da ordu için belgesel film daireleri kurulmuştur. Bu da sinemanın propaganda aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Aynı dönemde, haber filmlerinden faydalanılmıştır. Hükümet görüşmeleri, cepheden görüntüler (bombalanmış yerler vb.), doğal felaket görüntüleri (yangın, sel vb.); uzun metrajlı filmlerden önce izleyiciye gösterilirdi (Türkoğlu, 2009: 69-70). Benzer bir durum Türk Sineması'nda da görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğundan

bugüne özellikle Kurtuluş Savaşı, Çanakkale Destanı gibi cumhuriyet tarihimizin temellerinin atılmasında önemli katkı sağlayan savaşlar filmlere konu olmaktadır. 1923'te çekilen *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul) filminden 2010'da çekilen *Veda* (Zülfi Livaneli) filmi de dâhil bu gelenek sürmektedir. Böylece sinema kitlelerin duygularını, düşüncelerini canlı tutmak, yeni nesillere tarihi öğretmek amacıyla bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Sinema sanatı bu yönüyle, kitlelere daha etkin bir biçimde ulaşabilmek ve onları manipüle edebilmek için araçsallaştırılmıştır. Sinemanın her döneminde kitle iletişim aracı olduğunun bilincinde olan egemen güç, zamanın şartlarına göre sinema filmlerinin bu gücünden yararlanmaktadır.

Sinema filmleri kitleyi her türlü görsel malzeme ile yakalayabilme imkânına sahiptir. Aktörlerin, aktrislerin hayat verdiği karakterlerin kullandıkları dil, replikleri, giyim tarzları izler kitleyi kendine çeken öğelerdir. Yeşilçam Sineması'nda da bunun örnekleri görülmüştür. 1935 yılında çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde başrolü Talât Artemel ile paylaşan Cahide Sonku, Aysel rolündedir. Tür itibarıyla bir melodram olan bu film çok beğenilmiştir. Aysel karakterinin filmde taktığı eşarplar o yıl moda olmuş, Aysel eşarpları olarak satılmıştır (Güvemli'den aktaran K. Esen, 2010: 29). 2010 yapımı *Eyvah Eyvah* (Hakan Algül) filmi ise daha çok yöresel müzik olarak adlandırabileceğimiz şarkıların birden bire izleyicinin gündemine gelmesine neden olmuştur. 'Fasulye, Karaçalı' gibi şarkılar uzun süre izleyici tarafından sık sık dinlenmiş, medyanın diğer kanalları tarafından kullanılmıştır. Ayrıca filmde kullanılan Trakya şivesi de birçok kişinin ağzına takılarak sohbet konusu haline gelmiştir. Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, bu açıdan bakıldığında izler kitle üzerinde bambaşka bir etkisini göstermektedir.

Reklamların hedef kitleye ulaşabilmesi için sinema sektörü bir araç olarak kullanılabilir. Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, televizyona göre reklamın hedef kitlesine iletilmesinde daha başarılı olduğu iddia edilebilir. Filmi izlemek üzere sinema salonunda yerimizi aldığımız an, istesek de istemesek de reklamlara maruz kalmaktayız. Tüketiciler çoğu zaman diğer kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazete vb.) reklam mesajlarından kaçma eğilimindedirler. Bunu önlemek isteyen reklam verenler sinema salonlarını bu doğrultuda kullanmaktadırlar. Sinema, sahip olunan izleyici profilinin bilinmesi

açısından, reklam verenler için hedef kitleye daha uygun reklamlar sunmalarına olanak sağlamaktadır. Ayrıca, sinema salonlarında reklamlar, interaktif bir biçimde hedef kitleye sunulabilir. Film içerisine yerleştirilebilir, sinema salonlarında reklam stantları açılabilir, salonlarda koltuklar reklam ürünleriyle giydirilebilir (Arslan, 2011: 7-10). Özellikle günümüzde filmlere sponsor olan firmanın ürünleri, filmlerin temaları ile yeniden üretilebilmektedir. Çoğu film sahnesinde de ürün yerleştirilmesi yapılmaktadır. Örneğin; *Ali Baba ve 7 Cüceler* (Cem Yılmaz, 2015) filminde Pepsi kola ürününün değişik sahneler, mekânlara ve repliklere yerleştirilmesi sinemanın bir reklam mecrası olarak efektif bir şekilde kullanılabileceğinin göstergesidir. Sinema, ister sanat olarak ister ticari olarak yapılsın kitleleri etkileyen bir güç olduğu aşîkârdır. Perdeye yansıyan dünyalar ya insanları içine çeker ya da onların yaşamına ayna olur.

1.2. Sinema ve Kültür İlişkisi

İnsanoğlu, var olduğundan beri hayatta kalabilmek için yaşam pratikleri geliştirmektedir. Geliştirilen bu yaşam pratikleri, alışkanlıklar, gelenekler nesilden nesile aktarılmakta, üstüne daima yenileri eklenmekte, yaşama dair etkisini yitirilenlerden vazgeçilmekte ve bu şekilde ilerlemektedir. Avcılık ve toplayıcılıktan başlayıp alet yapabilme becerisinin gelişmesi, toprağın işlenmesinden sanayi devrimiyle seri üretime geçilmesi oradan moderniteye ve tüketim toplumlarına ulaşılması insanların yaşam pratiklerini değiştiren ve geliştiren aşamalardır. Toplumların yeni sistemlere uyum sağlaması ve hayatta kalmaya devam edebilecek yeni beceriler kazanabilmesi sonucu ortaya çıkan davranışlar, tamamen kültür dediğimiz olguyla ilgilidir.

Bir insan, toplumun içinde kendini ifade ediş biçimiyle yani kültürü ile yer alır. Toplu yaşamın gereksinimlerini, mücadelelerini, umutlarını vb. dile getirerek kültür kavramını var etmektedir (Alemdar ve Erdoğan, 2005: 13). Türk Dil Kurumu (Güncel Türkçe Sözlük, 2017), kültür kelimesini şu şekilde tanımlamaktadır: “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin.”

TDK'nin temel anlamıyla tanımladığı kültür, söz konusu iletişim bilimleri olunca alanını daha da genişletmektedir. Kültür, genel olarak davranışçı ve işlevselci terimlerle karşılaştırılır. Bu kavramlar üzerinden toplumbilimsel yöntemler aracılığıyla genellenmektedir (Mutlu, 2008: 194). Örneğin; Frankfurt Okulu'na mensup Thodor W. Adorno ve Max Horkheimer kültür kavramına, kültür endüstrisi (*culture industry*) terimi üzerinden eleştirel olarak bakmışlardır. 'Popüler kültür' ve 'kitle kültürü' kavramları yerine 'kültür endüstrisi' kavramını kullanmayı seçmişlerdir. Çünkü ne iletişimin ne de bir eğlencenin amacı kültür inşa etmek değildir. Bir zamanlar 'aydınlanmanın' ve 'kurtuluşun' simgesi olan kültür endüstrisi, artık ideolojinin, kâr hırsının, sosyal kontrolün ve 'aydınlanma karşıtlığının' bir aracına dönüştürülmektedir (Kellner, 2013: 171). Kitle kültürü ürünleri kitleleri kontrol altında tutmaya yarayan araçlar olarak değerlendirebilir. Bu ürünler yeniliği dışlamakta ve birbirine benzeyen şeyler olarak üretilmektedir. Filmlerin, kitapların birbirini andırmasının sebebi de bundan dolayıdır (Adorno-Horkheimer'dan aktaran Çakır, 2014: 236). Adorno, sinema ve radyonun kendini sanat gibi göstermek zorunda olmadığını, bir ideolojinin etrafında şekillenen tüketime hazır ürünler olduklarını belirtmektedir. Filmlerin A ve B olarak sınıflandırılması ikisinin farklılıklarını ortaya koymaktan çok, tüketicilerin kendi düzeyine göre olan kitlesel üretim kategorilerinden bir ürünü seçebilmesini sağlamaktır. Adorno, Wagner'in *Gesamtkunstwerk* olarak adlandırdığı bütün sanatların birleşmesi hayalinin kültür endüstrisi ile gerçek olduğunu söyler. Bir roman, sinemaya göz kırparak tüm yönleriyle bir bütün oluşturmaktadır. Yapımcının hangi olay örgüsünü seçtiği önemli değildir; önemli olan tüm filmlerin sermayenin ortak iktidarını sonsuz kılmaktır (2011: 48-53). Böylece izler kitle kültür endüstrisi aracılığıyla her daim egemen gücün kontrolü altındadır.

Başka bir ekol de İngiliz Kültürel Çalışmaları'dır (*Culture Studies*). Edebiyat sanatını incelemekle başlayan bu çalışmalar daha sonra işçi sınıfının dâhil oldukları gelenekleri ve alt kültür kavramı irdeleyerek devam etmiştir. En önemli savunucularından Stuart Hall, kültürü yeniden üretim ve toplumsal üretim kuramı üzerinde değerlendirir (Dağtaş, 1999: 336-337). Hall, Kültürel Çalışmaların 1960'lı yıllarda öncelikle Birmingham'daki merkezde daha sonra çeşitli kaynaklarda yer

almasıyla kazanımlar edinerek kuramsallaştığını belirtmektedir. Kültürü tanımlamaya çalışan Hall, Raymond Williams'ın yazılarına ve düşüncelerine sıkça başvurur. Kültür ilk olarak toplumların ortak deneyimlerini anlamlandırıp yansıttıkları mevcut açıklamaların bir bütünüdür. Kültür, kendini yeniden tanımlayarak, demokratikleştirerek ve toplumsallaştırarak varlığını sürdürür. Yoksa tarihsel süreçten ayrı bir şekilde ilerlemesinin başka yolu yoldur. Hall, kültür kavramı için vurgu yapılan bir diğer hususun da toplumsal pratikler olduğunu söyler. Ancak kültürün bir toplumsal pratik olmadığını basitçe tanımlanan halkların adetleri ve geleneklerine indirgenemeyeceğinin de altını çizer. Kültür bir çeşit örgütlenme kalıplarıdır; beklenmedik şekilde ortaya çıkan insan enerjisinin, kimlik kavramının, keşfetme formudur. Stuart Hall, kültürün bütün bir yaşamın pratiklerinin analizinden çok; belirli bir organizasyonun/örgütün incelenmesi ve etkileşimi yoluyla ortaya çıkacak bir keşif olduğunu savunmaktadır (1980: 58-60). Görüldüğü üzere kitle iletişim araçları üzerinden kültür kavramı okunmak istediğinde birçok değişik ekol, tanım, tartışma bulunmaktadır.

Kirel, sinemaya gitmenin başlı başına bir sosyal ve kültürel eylem olduğunu belirtmektedir. Sinemaya giden farklı coğrafyalardan izleyiciler gözlemlendiğinde kültürlerarası farklı eylemlere yol açmakta ve izler kitlenin sinema salonundaki oturma düzeni bile başka bir kültürel yapı hakkında bilgi vermektedir (2018: 38-44). İzler kitlenin evinden çıkıp sinema salonuna giderek film izlemeye karar vermesinden sinema salonun yapısına ve izleyiciyi ne şekilde konumlandığına kadar gerçekleşen birçok eylem yaşam pratikleriyle yan yana ilerler.

Bireyin içerisinde yaşadığı toplum ile düşünsel dünyası her zaman iç içe geçmiş haldedir. Yönetmenler de sinema filmlerini çekerlerken kendi bakış açıları doğrultusunda bir anlatı yapısı oluşturdukları düşünülmektedir. Ancak, anlatının hem içeriği (mesajlar, kodlar vs.) hem de biçimi toplumsal sistemin kurguladığı unsurların dışına çıkamamaktadır. Dolayısıyla, filmler de toplumsal söylemleri kodlayarak sinemasal anlatı içerisinde kültürün bir parçası olmaktan kurtulamazlar. Örneğin; Batı'nın sinemasal anlatımına ait dramatik yapısı, kendine özgü sosyo-kültürel unsurları barındırmaktadır. Başka bir kültür, bu dramatik yapıyı olduğu gibi aldığı anda başarısız olmaktadır. Çünkü kendi kültürüyle ilgili yapılarla sentezlenmesi

gerekmektedir (Sözen, 2009: 132). İnsanı, dolayısıyla da toplumu kendisi yapan, diğerlerinden ayıran, ona ait yapan en önemli nokta kültürdür. İzler kitle diğer sanat dalları ve kitle iletişim araçlarında olduğu gibi sinema ürünlerinde de kendine ait bir takım unsurları yakalamak ister. Kendi hayatıyla, çevresiyle, gelenekleriyle, siyasetle özdeşleştirebileceği noktalar bulduğunda, hem beğenisi artmakta hem de katharsisi (*catharsis*) doruk noktasına ulaşmaktadır.

Kültür kavramı, yapım şirketleri için izleyicisini elinde tutmak adına büyük bir hazinedir. Filmlerde bu durumu kullanabilmenin en iyi yolu kültürel göstergelerden yararlanmaktır. Özellikle Hollywood sinemasında bu duruma sıkça rastlanmaktadır: Amerikan kahvaltısında yenilen gevrekler, Amerikan içecekleri, pop müziği vb. kültürel simgelerdir. Kısacası Amerikan davranış ve yaşam biçimleri filmlerin anlatı yapısı içerisinde yer edinmektedir (Onur, 2012: 35). Hollywood filmlerinin tüm dünyaya pazarlandığı düşünüldüğünde, kendi kültürel pratiklerini tanıtmakta ve diğerlerine kabul ettirmekte sinema muazzam bir araçtır. Bu kural, sadece Hollywood için değil, elbette tüm dünya sineması için geçerlidir. Hangi coğrafyaya, bölgeye, yöreye ve/veya özel bir kesime hitap ediliyorsa oraya ait kültürel simgeleri filmlerin içerisine yerleştirilmektedir. Türk Sineması da kendine özgü kültürel öğeleriyle birlikte bir Yeşilçam Sineması oluşturmuştur. Melodramlar, komediler gibi film türleri Türkiye'ye has kültürel göstergelerle bezenmiştir. Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı Göç Üçlemesi; *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1974) dönemin Türk aile yapısını ve gelenek-göreneklerini fazlasıyla perdeye yansıtmaktadır.

Bireylerin ve toplumların kendi kaderini belirleme isteğindeki iyimserlik durumunun farkında olan bütün bilim kurgu filmleri, insani zaaflarımızı karşılamaya çalışırlar. Bu filmler, hangi zaman ve mekân boyutunda kurgulanırsa kurgulansın seyirciye ithal edilmiş gelmez. 2000 senesinde Türkiye'de de vizyona girmiş olan *Matrix* filminin bütün bilindik Batı masallarına ve efsanelerine gönderme yapmasının sebebi budur (Türkoğlu, 2009: 192). Başka bir deyişle, her coğrafya kendi içerisinde farklı kültürel kodlar oluştursa da tüm insanlığa özgü gülmek, ağlamak, âşık olmak vb. gibi ortak göstergeler de vazgeçilmezdir. Sinema endüstrisi de hedef kitlesine ulaşabilmek için bu ortak göstergelerden sıkça yararlanmaktadır. Filmlerin içinde

gizlenen ve/veya açıktan betimlenen, resmedilen bu kodlar izler kitleyi kendi hayatlarından yakalamaktadır. James Bond, çok geniş yetkileri elinde bulunduran, yetenekli, iyi yetiştirilmiş ve oldukça seçkin bir tipi yansıtmaktadır. Toplumdaki bu konumunu korumak için de değişimin yerine yok olmak ve yok etmeyi seçer. İzler kitle de onunla birlikte özgürleşmekte ve onun bu konumunu onaylamaktadır (W. Malcolm'dan aktaran Oskay, 2014: 59). Denilebilir ki; sinema filmleri için kültürel kodlar adeta onların tüm dünyaya kendini kabul ettirebilmesindeki formülüdür.

Toplumsal yapı durağan değil, değişkendir. Örneğin toplumların belirli dönemlerde yaşadıkları değişimler sinema perdesine yansımaktadır. 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ) filminde Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden Bakırcıoğlu ailesinin büyük bir kent yaşamında edindiği farklı alışkanlıklar bir kitle iletişim aracı olarak sinemada yer bulmaktadır. Bizler de izler kitle olarak bu film aracılığı ile bir ailenin yaşam pratiklerinin nasıl değiştiğine tanıklık etmiş oluruz. Anadolu'nun bir şehri ile büyük kent olarak nitelendirilen İstanbul'un arasındaki fark yoğun olarak kültürel kodlarla izleyiciye aktarılmaktadır. 2013 yapımı *Hükümet Kadın* (Sermiyan Midyat) filminde Midyat köyünün yaşantısı, bir kadının devlet makamına geldiğinde insanların tutumlarındaki değişiklik, dönemin siyasi ortamı, ataerkil düzenin içinde var olmaya çalışan kadınlar gibi o bölgenin yapısını oluşturan birçok kültürel öge ile karşılaşmaktayız.

Sinema, sadece kültürel öğelerle yoğurulmuş ve bunu sanata dönüştürerek insanlığa aktaran bir kitle iletişim aracı değildir. Sinemanın aynı zamanda ticari boyutu da işin içine girmektedir. Oğuz Adanır, sanat ve kültürün kısmen de olsa ticari kalmak durumunda olduğuna vurgu yapmaktadır. Sanatın yaratıcılık ve olumlu rekabet özelliğini kaybettiğinde, sanat ürünlerinin çok kültürlülük özelliği de ortadan kalkmaktadır. Sinema günümüzde evrensel kültürün en önemli dışavurum aracıdır. Adanır; sinemanın, sinema üreticileri için insanı insana anlatma aracı niteliğinde olmadığını dolayısıyla artık evrensel sanat kültürü düzeni içerisinde değil, evrensel ticaret düzeni içerisinde yer aldığını iddia etmektedir (2012: 27-27). Bu çıkarım, son dönemde Türk Sineması'nda gişe başarısı yakalayan çoğu filmin yurtdışında aynı ilgiyi görememesini akıllara getirmektedir. Örneğin; *Recep İvedik*'in (Togan Gökbakar) 2008 yılında çekilen ilk filminde; Recep İvedik karakterinin başından

geçen farklı olaylar kaba komedi ile anlatılmaktadır. Film eleştirmenlerince beğenilmese de gişe başarısı garantisiyle toplamda beş film (2008-2017) çekilmiştir. Bu film ne hikâyesiyle ne anlatım diliyle ne de çekim açılarıyla bir sanatsallık yaratma ihtiyacı hissetmemiş, evrensel kültür kodlarının ön planda olması önemsenmemiştir.

Kitle iletişim araçlarının toplum içerisinde daha fazla yer edinmesiyle birlikte kültürün bu mecralarda (radyo, sinema, televizyon vb.) nasıl veya ne şekilde yeniden üretildiği tartışma konusu olmuştur. Kitle kültürü, popüler kültür gibi kavramlar da bu sorulara yönelik ortaya çıkmıştır. Sinemanın da bir kitle iletişim aracı olduğu düşünüldüğünde filmlerin anlatı yapısı içerisinde kültürel öğelerin nasıl üretildiğine değinmek gerekmektedir.

1.2.1. Kitle Kültürü

Ünsal Oskay, kitle kültürünü şu şekilde tanımlamıştır: “Kitle kültürü, yönetilen ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama oluşturma işleviyle üretilir.” Kitle kültürü ürünleri üretilirken izler kitleyi edilgen kılmakla birlikte toplumsal gerçekliklerin içerisinde kalmaya ikna etmektedir. Toplumsal gerçekliğin henüz fark edemediğimiz olumlu yanlarını da bize gösterirler ki bir taraftan gerçeklerden sızlanırken diğer taraftan da realiteye karşı gerçek bir direniş gösterilemeyeceğinin bilincindedirler (2013: 152-153). Egemen sınıf tarafından üretilen kitle kültürü ürünleri, diğer tüm sosyal sınıfları, ekonomik farklılıklarına rağmen, bir arada tutmanın bir yolu olarak kullanılmaktadır. İşçisi de yöneticisi de, zengini de fakiri de kendini ötekenden ayırmadığı takdirde içinde bulunduğu toplumsal gerçekliği bir direniş göstermeksizin kabullenmektedir. Kitle kültürü üreticileri de esaslı bir örgütlenme ile karşı karşıya kalmamak için kitlesel ürünler ortaya koymaktadırlar. Kitle kültürü ürünleri, alıcısına memnuniyetle birlikte eşitlik ve özgürlük yanılması yaratmaktadır. Mutlu; bu kültüre ait ürünlerin geleneksel olanı ve hayata dair değerleri yıkıp parçaladığını belirtmektedir. Çünkü değer yargıları ayrımcılığa iter, kitle kültürü ise ayrımcılığı reddeder (2008: 179). Sanatsal ürünler

kendi içerisinde süzgeçten geçirilerek, hedef kitle için en uygun hale getirilip, tek tipleştirilmiş şekilde kitle iletişim araçlarına servis edilmektedir.

Tıpkı televizyonda, müzikte vb. kitle kültürü ürünlerine rastlanabildiği gibi sinema filmlerinde de kitleler için üretilen filmler bulunmaktadır. Kitle kültürüne ait sinema filmlerinin sanatsal bir yanının olmadığı iddia edilmektedir. Çünkü kitle kültürü her şeyi basitleştirmektedir. 1970'lerin Türk Sineması'nı düşündüğümüzde ekonominin kötü oluşu, televizyonların yaygınlaşması gibi etkenlerle sinema salonlarına seyirci çekmek adına seks komedilerinde artış görülmüştür. Sinema ise dünyanın her köşesine ulaşarak dilediği göstergeleri kullanıp insanların düşünce ve duygu dünyalarına nüfuz etmektedir. Bu yönüyle etkin bir kitle iletişim aracı olan sinema egemen güç tarafından propaganda amacıyla da kullanılmaktadır. Dolayısıyla, sinema elinde bulundurduğu bu gücü ile üretiminden pazarlanmasına kadar ticari boyutu da göz ardı edilemeyecek bir sektördür.

Sanayi Devrimi ile değişen hayat düzeni, sinema filmlerinde de değişikliklere neden olmuştur. Bu filmlerde olay örgüleri, karakterler, mekânlar birbirine benzemektedir. Kitlelerin değişen hayat düzenine uyum sağlamasında bu yapıtların etkili olduğu gözlenmektedir (Onur, 2012: 31-33). Sinema, Sanayi Devrimi'yle birlikte toplumların değişen yaşam pratiklerinin, hem görsel hem işitsel açıdan yer bulabileceği, önemli bir mecra olmuştur. Sanayileşmenin ürün fazlasına neden olması ve dolayısıyla tüketimin artması, yaşama dair ihtiyaçların artan tüketime göre şekillenmesi; sanat ürünlerinin de daha fazla fabrikasyon üretim halini almasına yol açmaktadır. Sinemada bir filmin gişe hasılatının yüksek olması ve hedef kitlesi tarafından sevilmesinin ardından devam filmlerinin çekilmesi kitleyi elinde tutabilme ile ilgilidir. Aynı karakterler, aşına olunmuş film dili, kolay algılanabilen kurgu düzeni devam filmlerinde de kullanılan basit bir formüldür. Filmin gişe getirisi garantidir, riske girilmemiştir. Türk Sineması'nda da seri filmlere sık sık rastlanmaktadır. İlk filmi 1975 yılında çekilen *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez) filminin devamında sekiz film (1976-2006) daha çekilmiştir. Bir grup tembel öğrencinin komik öyküsü Türk insanına sıcak ve samimi gelmiştir. Amerikan Sineması'nda da *Yüzüklerin Efendisi*'nin (*The Lord Of The Rings*, Peter Jackson) ilk

filmi 2001 yılında çekilirken 2002 ve 2003 yıllarında da devam filmleri çekilerek tüm dünyada büyük bir gişe başarısı elde etmiştir.

Kitle iletişimi, kitle kültürü ürünlerinin yayınlanmasından, iletilmesine ve hedef kitle üzerinde etki oluşturulmasında çok önemli bir araçtır. Özellikle sinema filmlerinde karakterlerin tavırlarını (manner) ve konuşmalarını izler kitle örnek alabilmektedir. Çünkü kitle iletişim araçları, Hollywood, Broadway gibi mecraları komşumuzdan daha fazla bize yakınlaştırmaktadır (Oskay, 1969: 129). Özellikle televizyonun her eve girmesiyle birlikte sinema filmleri de büyük salonlardan evimizin salonlarına taşınmıştır. Dolayısıyla, kitle kültürü ürünü filmler ve bu filmlerde gösterilen ‘olması gereken’ tek tiplendirilmiş hayatlar sandığımızdan daha fazla bizlere yakınlaşmaktadır. Örneğin, Amerikan sineması özellikle de Hollywood kitlelerin ilgisini çekebilmek için kitle kültüründen bolca yararlanmıştır. Hollywood filmlerinin dünya çapında bu kadar fazla ilgi görmesi, Amerikan melodram türünün ve popüler edebiyatın harmanlanmasından kaynaklanmaktadır. Böylece ortak insani duygulara hitap ederek homojen bir seyirci kitlesi yaratmıştır (Onur, 2012: 34). Türk Sineması’nda da öteden beri ilgi çeken melodram türü filmlerin günümüzde de televizyonlardaki tekrarlarının halen ilgi çekmesi, bu topraklarda yaşayan insanlara özgü kitlesel göstergelerin kullanıldığını göstermektedir. 1977 yapımı *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz) filminin başkarakterleri, müziği, olay örgüsü hala bugün de ilk zamanki merak ve heyecanla izlenmektedir. Demek ki bu tarz filmler, izler kitleyi bu kadar yıl peşinden sürükleyecek kitlesel öğelerle başarıyla bezenmektedir. Sinema salonlarındaki izler kitle, filmlerdeki karakterlerde kendinden olanı yakalar; onlarla birlikte ağlar veya onlarla birlikte güler. Aydoğan; izler kitlenin edilgen olduğunu, sorgulamadığını ve eleştirmedini belirtmektedir. Çünkü kitle kültürünün doğasında karmaşıklığa yer yoktur. Bu yüzden bayağılık yüceltilmiş, sıradan insanlar toplum içerisinde aktif katılımcı olmaktan çıkıp edilgen hale getirilmiştir (2003: 16). Böylece denilebilir ki; kitle kültürü ürünleri diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi sinemada da filmlerin anlatı yapısı içerisinde birçok öğede yer bulmaktadır.

Kitle kültürü kavramı ile birlikte sıkça anılan hatta bazen aynı anlamda da kullanılan bir diğer kavram popüler kültür kavramıdır. Kitle kültürü ve popüler kültür arasındaki ayrım her düşünür ve yazar tarafından farklı tanımlanmıştır.

1.2.2. Popüler Kültür

Mutlu (2008: 236), popüler kültürün politik tanımını; kitlelerin ve bağımlı sınıfların kültürü olarak tanımlamaktadır. Ünsal Oskay da kitle kültürü ile popüler kültür arasında keskin bir ayrım yapmaktadır. Ona göre popüler kültür; yeterince homojenleştirilememiş toplumlarda üretilen kültürdür. Bu durum ya sanayi öncesi toplumlarda ya da homojenleşmenin toplumlar üzerinde yaşama sevinci bırakmayacağına farkında olan ileri ülkelerde gerçekleşmektedir¹. Yaşanılan toplum içerisindeki gerçekler ve bu gerçeklerin yol açtığı acılar, üzüntüler, baskılar bizi popüler kültürün üreticisi ve tüketicisi olmaya yönlendirmektedir. Örneğin, pop müzik konserleri, TV’de belirli diziler vb. olarak örnek gösterilebilir (2013: 153-155). Bu tanımlamalar referans alındığında sinema sanatında da filmleri değerlendirirken kendi içerisinde kitle kültürü ürünü veya popüler kültür ürünü olarak ayırmak mümkün olmaktadır. Böyle bir durumda, filmlerin anlatı yapısını çözmeye çalışırken verileri anlamlandırmak için bizi yönlendirecek daha fazla faktör bulunmaktadır. Bir filmin ticari boyutu düşünülerek standart bir anlatı yapısı içerisinde olması veya tamamen kural dışı bir yapı içerisinde olması, o filmin vermek istediği mesajı etkilemektedir.

Egemen sınıfın kitleleri kontrol edebilmeleri kitle iletişim araçlarını etkin kullanmaktan geçmektedir. Bu yolla üretilen kitle kültürü ürünleri, tek bir kalıba dökülemeyecek kadar farklılıklar barındıran toplumların kendilerine has kültürel ürünler üretmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla popüler kültür, “halklaştırılmış” kültürü işaret etmektedir (Türkoğlu, 2009: 136). Bu tanım ışığında; filmlerin yapısını gişe kaygısı yaşamayan, alt kültürün ürünü, baskın ideolojiden uzak, etnisite/ırk vb. kavramlar ışığında oluşturulmuş bir sinema olarak düşünebiliriz. Egemen kültürde yeterince öne çıkamayanlar popüler kültür ile kendini göstermektedir. Ferzan Özpetek’in yönettiği *Hamam* (1997) filmi iki erkeğin ilişkisini anlatması bakımından ana akım filmlerden ayrılarak eşcinsellerin sesi olan bir popüler kültür yaratmaktadır.

¹ Sanayi öncesi toplumlarda, popüler kültürün oluşmasının zeminini egemen/bağımlı ilişkisinin yeteri kadar kuvvetli oluşmaması meydana getirmektedir. Sanayi sonrası toplumlarda ise egemen sınıfın yol açtığı baskıcı yönetimden uzaklaşmak isteyen toplumlar, popüler kültüre yönelerek bir rahatlama ve yanılısma yaşamaktadır (Oskay, 2013: 154-156).

Diğer yandan popüler kültürün belirli bir halka ait kültür olmadığını iddia edilmektedir: Popüler kültür, modern toplumlardaki halkın (yerelin) kültürü değildir. Kapitalizm, ücretli köle olarak kullandığı kitleler için gerçekleştirdiği üretim ile kitle kültürünü meydana getirmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde; popüler kültür de pazar tarafından pazarda tüketim için üretilen “ısmarlama” kitle kültürünün en çok tercih edilen, kullanılan kısmını oluşturmaktadır. Müzik alanında şarkıların her hafta “Top 40” listesinde olabilme mücadelesi buna örnektir (Alemdar ve Erdoğan, 2005: 33-34). Bu görüşe göre düşünüldüğünde, popüler kültür ve kitle kültürü arasında pek bir zıtlık bulunmamaktadır. Sinema açısından da filmler değerlendirirken bu ayrım göz ardı edilmektedir.

Sinema literatüründe ticari amaçlı yapılan birçok film, popüler kültür ürünü olarak anılmakla birlikte kitle kültürü ürünü olarak da adlandırılabilir. Kitle kültürü ürünlerinin prime time özelliği olduğu; buna göre de çoğaltılabilmesi, bir kandırmacanın-oyunun manipülasyonu olabilmesi ve ticari boyutunun olması kitle iletişimde çok rahat kullanılabilmesini göstermektedir.

Kitle kültürü ve/veya popüler kültürü, sinemada tür filmlerinin temsil ettiği söylenmektedir. Onur; sinemanın kitlelere seslenen bir kitle iletişim aracı olduğunu ve tür sinemasının da tecimsel başarı elde etmek amaçlı hazırlandığını dile getirmektedir. Bu görüş doğrultusunda da westernden komediye, komediden korku filmlerine kadar düşük bütçeli B filmlerinin kitle kültürü ürünü olduğunu belirtmektedir (2012: 44). Örneğin; bu durumu Amerikan korku sinemasında görebiliriz. İlk filmi 1997’de yapılan *Çığlık* (*Scream*, Wes Craven), tür sinemasının tüm özelliklerini bünyesinde taşımakla birlikte tecimsel başarısı doğrultusunda iki devam filmi (2000, 2011) daha çekilmiştir. İzleyici korku sinemasından beklediği tüm özellikleri perdede yakalamış ve bundan büyük haz alarak salondan ayrılmıştır. Sinema popüler kültür/kitle kültürü sayesinde izleyiciyi sinema salonuna çekmeyi başarmıştır.

Popüler kültürün birden fazla tanımlaması olmasına, çoğu düşünürün popüler kültür kavramı yerine kültür endüstrisine ve/veya kitle kültürüne vurgu yapmasına karşın kitle iletişim araçlarında bu tanımlardan en az birine işaret eden birçok ürün

bulunmaktadır. Müzikten yazılı basına (gazete, dergi vb.) televizyondan sinemaya popüler kültür ürünlerine rastlamak mümkündür. Sinema alanında kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarından söz ettiğimizde genellikle örnek gösterilen filmler tür filmleri olmaktadır. Komedi, bilimkurgu, korku, melodram vb. olarak adlandırabileceğimiz tür filmleri bazı sinema yazarları tarafından kitle kültürü, bazıları tarafından da popüler kültür ürünü olarak adlandırmaktadır. Araştırmanın esas konusunu oluşturan komedi türü filmler olduğu için bu durumu belirtmekte fayda görülmektedir.

Filmlerin üretildikleri, yansıttıkları, etkilendikleri kültür; ister kitle kültürü ister popüler kültür olsun en nihayetinde yaşayan bir toplumun kültürüdür. Dolayısıyla sinema sanatını içinde üretildiği toplumdan bağımsız düşünemeyiz. Toplumsal yapı tüm değişkenleriyle birlikte sanatçıyı ve onun sanatını da etkilemektedir.

1.3. Sinema ve Toplum İlişkisi

Yedinci sanat olarak da adlandırılan sinema, kendinden önceki hemen hemen tüm sanatlardan (resim, fotoğraf, müzik vb.) yararlanırken mutlaka toplumsal olgu ve olayları da içeriğine dâhil etmektedir. Sürekli değişen canlı bir mekanizma olarak adlandırılan toplum, kendi dinamiklerini belirler. Sinema üretildiği toplum içerisindeki bu dinamiklerden bağımsız olması neredeyse imkânsızdır. Sinemanın içeriği; filmin yaratım sürecindeki inançları, tavırları, değerleri ve kimi zaman baskın ideolojiyi yansıtır (Güçhan, 1993: 66). Bir film sahnesinde, bir şehrin sokağını gördüğümüzde dahi zihnimizde topluma ait ipuçlarını oluşturmaya başlarız. Bahsi geçen sokakta kamera objektifine takılan bir evin yapısı, o anda oradan geçen bir insan, bir kedi bize o yerle ilgili dolayısıyla ait olduğu toplumla ilgili fikirler vermektedir.

Sinema toplum bilimi adına oluşturulmuş kuramsal nitelikte bir literatürden bahsetmek pek olanaklı değildir. Pek çok toplumbilimci, antropolog ve sosyal-psikolog sinema üzerine araştırmalar yapmış ve yazılar yazmıştır. 1920'ler, 30'lar ve 40'larda sinema ve toplum ilişkisi bağlamında yazılan eleştirel yazılarda en çok vurgu yapılan konular; ticari sinemanın gerçekçi olmadığı, insanları uyuttuğu,

toplum tarafından kabul edilmeyen davranış biçimlerine ittiği şekildeydi. Sinema ve gerçeklik arasında bir ilişki kurulamıyordu. Diğer yandan izleyicinin pasif olmadığını filmi yeniden okuduğunu savunan bir görüş de bulunmaktadır. Hugo Münsterberg'in sinema toplum ilişkileri üzerine yaptığı bir araştırmada (The Photoplay: A Psychological Study, 1916) izleyicinin hareketi algılamasından, filmi kavramasına, filmin hareket yanılması yaratma tekniklerinden hareketin insan üzerine etkilerine kadar pek çok konuyu dile getirmektedir (Kalkan, 1993: 1-6). Uzun bir süre toplum ve kitle iletişim araçları arasındaki ilişki, kitle iletişim araçlarının toplumları yönlendirdiği savı üzerine kurulmuştur. Tek yönlü kurulan bu ilişkiden bir kitle iletişim aracı olan sinema da nasibini almıştır. Sinemanın seyirci kitlesini etkilemek adına propaganda amaçlı kullanıldığı zamanlar bulunmaktadır. D. W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation* – 1915) filmi Amerika'nın iç savaş zamanlarını görkemli bir şekilde izleyenlere sunarak izleyicileri etkilemiştir. Elbette, her izleyici kendi kültürel yapısı, eğitim seviyesi, ilgi alanları, duyuları doğrultusunda filmi izlerken anlamı yeniden üretmektedir. II. Dünya Savaşı'nı konu alan *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) filmini izleyen Alman izleyicilerin film ile etkileşimi daha yoğun olurken; Türk izleyicisi ise filmi başka açılardan daha yüzeysel okuyabilmektedir.

Toplum bilimi ister sinema söz konusu olsun ister olmasın her daim temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle meşgul olmuştur. Çoğu zaman sinema-toplum ilişkisini mütakabiliyet açısından ele alıp toplumsal yaşama da sanatsal bir şekilde yaklaşmaktadır. Sinema, toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bireyin en mahrem ve aleni arzularını, korkularını biçimlendirme açısından bir güce sahip olduğu kaçınılmazdır (Diken ve Lausten, 2016: 23-24). Örneğin; 12 Eylül 1980 dönemi ve sonrasında yaşanan siyasi olaylar birçok Türk filminin konusu olmuştur. 1980 darbesinin toplumda yaratmış olduğu etki, insanların sosyal yaşantısının değişime uğraması, bireysel çaresizlikler, karamsarlıklar vb. filmlerin içerisinde kendisine yer bulmuştur. *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2006) gibi birçok film 1980 dönemini farklı açılardan konu edinmiş, sinema sanatının toplumun gerçekleriyle iç içe olabileceğini göstermiştir.

Kültür toplum biliminin temel kavramlarına baktığımızda da “dil, gelenek ve kimlik” sinema başta olmak üzere sanatın toplumla olan bağını ortaya koymakta kolaylık sağlamaktadır. Çünkü sinemada bir anlatım dili oluşturulurken bu kavramlar hikâyenin temellerini inşa etmekte önemli bir rol oynamaktadır. Gelenek ve kimlik kavramları şüphesiz toplumla birlikte en çok anılan olgulardır. Emir Kustirica’nın yönetmenliğini yaptığı *Çingeneler Zamanı* (*Time of the Gypsies*, 1988) filmini düşünecek olursak, Çingenelerin yaşam biçimi ve onları diğerlerinden ayırt eden karakteristik özellikleri filmin kendisini oluşturmaktadır. Dil ise toplumu yansıtır. Aydın (2011: 48), toplumların karakteristik özelliklerinin (incelik ya da kabalıkları, objektif ya da sübjektif bakışları, teorik ya da pratik eğilimleri) kullanılan dilde karşılıkları bulunduğunu belirtmektedir. Özellikle *Shrek* (2001) gibi Hollywood kökenli animasyon filmlerine Türkçe dublaj yapılırken eklenen bize has espriler ve nüanslar, dil olgusunun baskın olduğunun göstergesidir. Bu noktada, Amerikan yapımı bir film dahi dil sayesinde Türk toplumu ile arasında bağ kurmayı başarmaktadır. Komedi filmlerinin güldürebilmelerindeki en büyük etken dildir. Toplumdaki aksaklıkları ortaya çıkarıp ironi veya kelime oyunları ile süsleyebilmek dil sayesinde. Bu da o topluma ait komediyi ortaya çıkarır. Kültür toplumbilimi özelinde toplum biliminin sanatla olan bağı göz ardı edilemeyecek kadar açıktır.

Kitle iletişim araçlarının toplum ile etkileri her zaman araştırma konusu olmuştur. Bununla ilgili ilk kuramsal görüş ‘kültürün yansıması’ savıyla Mills (1951) öne atmıştır. Bu sava göre kitle iletişim araçları, modern toplum yaşamının aynasıdır. Daha sonra ‘uyarı-tepki-etki’ yaklaşımı geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, iletilerin ‘dev bir şırınga’ ile bireylere verildiğini söylemektedir. Laswell (1948) kitle iletişim araçlarının etkisini ‘toplumsal denetim’ yaklaşımı ile birleştirerek güçlendirmiştir. Diğer yanda bireyin kitle iletişim araçlarını kullanması ile elde edilen doyum arasındaki ilişkiyi tanımlayan ‘kullanımlar ve doyumlar’ yaklaşımı ortaya atılmıştır. Lazarsfeld, ‘iki aşamalı akış’ modelini geliştirir. Kitle iletişim araçlarının verdiği iletileri bireyler direkt alabileceği gibi başkasının süzgecinden geçtikten sonra da alınabilmektedir (Aziz, 1982: 48-50). Tüm bu çalışmalar toplum ile kitle iletişim araçlarının arasındaki ne yönde bir etkileşim olduğunu bulmak adınadır. Ortaya

konan bu kuramlar ve görüşler, kitle iletişiminin toplumla olan bağının anlaşılmasında temel taşı niteliğindedir.

Sinema ve toplum ilişkisini daha açıkça ortaya koymak istediğimizde dört temel ögeden bahsedebiliriz; sinema yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve hepsinin içerisinde hayat bulduğu toplumsal yapı. Sinema yaratıcısı (yönetmen ve senarist) kendi dünyasındaki deneyimlerinden ve gözlemlerinden yola çıkmaktadır. Düşünce, duyuş ve yorumlarını da ekleyerek sanatını meydana getirir (Güçhan, 1993: 52-54). Metin Erksan *Susuz Yaz* (1964) filmini yazarken ve çekerken muhakkak ki o dönem Türkiye'nin siyasi şartlarından etkilenerek, kırsal hayatla ilgili gözlemlerini fazlasıyla göz önünde bulundurmuştur. Sinema izleyicisinin filme gösterdiği ilgi, tüm dünyayı geride bırakıp haz alma duygusuyla açıklanmaktadır. Bu durum Klapper'in ortaya attığı kaçış teorisidir (Türkoğlu, 2009: 105). Çünkü izleyici beyaz perde ile özdeşleşip tüm dertlerini ve sıkıntılarını sinema salonu dışında bırakmaktadır. I. C. Jarvie, kaçış teorisine alternatif olarak 'düşünceyi başka tarafa çekme' teorisini ortaya atar. İnsanlar sorunlarından, sıkıntılarından veya yapacak bir şeyleri olmadığı gerçeği yerine sanatla meşgul olmak istemektedirler (Jarvie'den aktaran Güçhan, 1993: 57). Seyircinin filmle tek etkileşimi sadece bu yönde değildir. Film izlerken sinema salonunda paylaşılan ortak duygular toplumsallaşma sürecini de başlatmaktadır. Sinemadan çıktıktan sonra insanların birbirleriyle yaptıkları kritikler, sosyal medya etkileşimleri, belirli aralıklarla düzenlenen sinema festivalleri ve oradaki sohbetler vb. sinemanın da toplumsal bir sanat olduğunu göstermektedir.

Diken ve Lausten, toplumsal teorinin çoğu zaman sinemanın önce gerçekliği, ardından kopya/temsili olanı yansıttığını ve sinemayı toplumsal gerçekliğin aynası olarak gördüğünden bahsetmektedir. Ancak sinemanın da hayatın da hakikati anlattığını iddia edilmektedir. Ayrıca bu konuya bir başka pencereden baktığımızda da şunu söyleyebiliriz: Sinema izleyicisinin toplumsal gerçekliği yakalamasını hatta bir adım ilerisinde olmayı, atılmamış adımların sonuçlarını ön görmeyi mümkün kılmaktadır. Sadece içinde bulunulan zamanın gerçekliğinden beslenmez sinema, aynı zamanda makinemsi (machinic) bir karşılık vererek sanal toplumsala açmaya çalışır (2016: 19-21). Denilebilir ki dolaylı veya doğrudan sinema yaşadığımız hayatın gerçeklerine dokunabileceği gibi; bizden bağımsız akıp giden hayat ve

toplumsal olaylar da sinemaya dokunabilir. Sinema, bu ilişkiler bağlamında sürekli hayat ve gerçeklik/sanal ile temas halinde gelişim gösteren bir sanattır. Özellikle bilimkurgu türü filmlerde mekaniği konu alan teknoloji topluma sunulmaktadır. Günümüzden yıllar önce çekilen filmlerde gördüğümüz akıllı telefonlar, görüntülü konuşmalar, insanlara hizmet eden robotlar vb. günümüzde ise uzay ve internet teknolojilerinin ön planda olduğu sanal gerçeklikler gösterilmektedir. Örneğin; *Geleceğe Dönüş 2* (*Back to the Future 2*, Robert Zemeckis, 1989) filminde kurgulanan birçok teknolojik ürün günümüzde ya gerçek olmuştur ya da gelişim aşamasındadır. Filmin karakterlerinden biri olan Marty'nin 2015 yılına geldiğinde karşılaştığı oyun araçları günümüzün Microsoft'un geliştirmiş olduğu Xbox oyun konsollarıdır. Bünyesinde barındırdığı hareket sensörleri ile herhangi bir kontrol aracına ihtiyaç duyulmamaktadır. 2009 yılında gösterime giren *Yasak Bölge 9* (*District 9*, Neill Blomkamp) filmi, uzaylıların hayatta kalma mücadelesini farklı bir bakış açısıyla yansıtmaktadır. Günümüzde mümkün olmayan bu durum film içerisinde yasak bölgeye yerleştirilen bir grup uzaylının bir nevi Amerikan toplumu ile ilişkisini yansıtmaktadır. Bunun gibi birçok örnekle dolu olan sinema sanatı, sanal olan ile gerçek olanın bağını kurarak geleceğin toplumuna da uzanmaktadır.

Son zamanlarda Twitter, Instagram gibi sosyal medya uygulamalarının yaygınlaşması ile sinema yaratıcıları filmlerinin tanıtımlarını çeşitli görsellerle (video, fotoğraf, gif) yapmakta ve takipçileri de hızla etkileşimde bulunmaktadır. Daha sonra filmi izleyen takipçiler, filmle ilgili yorumlarını anında, belki de daha sinema salonundan çıkmadan, sosyal medya üzerinden paylaşımları toplumsallaşma kavramını genel ağ boyutuna taşımaktadır. Farklı şehirlerden, kültürden, yaştan ve çoğunlukla birbirini tanımayan insanlar sosyal medya üzerinde bir filmle ilgili karşılıklı fikirlerini bildirmektedir. Daha önce sadece bir film ön gösteriminde, festivallerde yönetmen ve oyuncularla iletişim kurabilen izleyici kitle; sosyal medya hesapları sayesinde daha hızlı ve anında etkileşime geçebilmektedir. Bu sayede sinema genel ağ üzerinden de toplumla her zaman ilişki kurabilmekte, toplumsallaşma yaratabilmektedir.

Sinema, toplumla ilişki halindeyken dolayısıyla toplumu oluşturan yapılarla da birebir ilgilidir. Toplumdaki bireylerin temsilleri olan kadınlar ve erkekler

sinemaya yansıdığında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl dağıtıldığı en az gerçek hayat kadar önem kazanmaktadır. Sinemanın kadın ve erkek temsillerine verdiği toplumsal roller, toplum hayatına ayna tutmaktadır.

1.4. Sinemanın Toplumsal Cinsiyet Ayrımındaki Rolü

Sinema içerisinde hayattan, toplumdan, geçmişten, şimdiden ve gelecekte birçok unsur barından bir sanattır. Bunu yaparken de hayatın içerisinde temsiller seçer ya da hayali, sanal/kurgusal karakterler oluşturur. Sinema ister gerçeği ister sanalı konu edinsin, filmlerde kadın/erkek temsillerini ve onların toplum içerisindeki konumlarını yansıtmaktadır. Ayrıca sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımında kamuoyu oluşturmak adına önemli bir etkidir. Timisi, kitle iletişim araçlarının ve sinemanın yalnızca estetiğin, sanatın ve eğlencenin merkezi olarak görülmekten çıktığını belirtir. Bu araçlar aynı zamanda, cinsiyet politikasının, rollerin, yaşam biçimlerinin üretildiği ve toplumsallaştırıldığı alanlardır (2011: 161).

Biyolojik cinsiyet (sex) olarak adlandırdığımız doğumla belirlenen kadın ve erkek olma durumu, toplum içindeki statülerimizde belirleyici etken olmamalıdır. Burada devreye toplumsal cinsiyet (gender) kavramı girmektedir. Erol Mutlu, toplumsal cinsiyeti; erkek ile kadın arasındaki kültürel farklılaşma olarak tanımlamaktadır. Bu kavramın doğa ile ilgisi bulunmamaktadır. Toplumsal ve biyolojik cinsiyet ayrımının yapılması gerekmektedir. Çünkü insan fizyolojisi politik bakımdan farkındalık oluşturamamasına karşın kültürün değiştirebilme olanağı bulunmaktadır (2008: 280). Erkeklerin fizyolojisinden dolayı onlara yakıştırılan güçlü, kuvvetli sıfatları; kadınlar için uygun görülmemektedir. Bir sinema filminin klasik mutfak sahnesini düşündüğümüzde; yemek yapan ev hanımı bir kadın, açamadığı kavanoz için mutlaka evin erkeğinden yardım alır. Yemeği yapmak kadının yapması gereken bir iştir ama sıkı sıkı kapatılmış kavanozu açmak ancak güçlü bir erkek tarafından halledilebilir. Gerçek hayatta toplumun büyük bir kesimi tarafından kanıksanmış toplumsal cinsiyet rolleri birçok filme de aynı şekilde yansımaktadır. Çünkü filmi hayata geçiren senarist, yönetmen, kurgucu vb. biyolojik cinsiyetin belirleyici olduğu bir sistemde yetişmiştir.

Kimi savlara göre (işlevselci yaklaşım vb.) cinsiyet ayrımındaki en büyük etken insan biyolojisidir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin sebebinin doğal nedenler olduğu ileri sürülmektedir. Diğer bir görüşe göre de cinsiyetin toplumsallaşması, aile ve medya gibi etkenler ile cinsiyet rollerinin öğrenilmesi yoluyla gerçekleşmektedir. Toplumsal cinsiyet, evden devlet kademelerine dek tüm toplumsal kurumlarda edinilebilecek rollerin dağılımını hayati bir şekilde etkilemektedir (Giddens, 2012: 505-514). Bir Sovyet filmi olan *Sakindi Oranın Şafakları* (*A zori zdes tikhie*, Stanislav Rostotski, 1972) filmi II. Dünya Savaşı (1941) zamanında geçmektedir. Erkek askerlerin yanı sıra bir grup kadın asker de takviye olarak bölgeye gönderilmiştir. Çavuş Vaskow, bir süre kadınların savaşılabileceğini sorgulamakta; onları erkeklerin çamaşırlarını yıkayan, yemeklerini yapan olarak görmeyi tercih etmektedir. Dolayısıyla erkek askerî görevini yerine getirmeli, kadın da ev işlerini icra etmelidir. Film aracılığı ile toplumsal cinsiyet ayrımı, biyolojik cinsiyetin vermiş olduklarıyla bir tutularak kadın ve erkeğin görevleri belli sınırlar çizilerek yorumlanmıştır.

Toplumsal ve biyolojik cinsiyet ayrımının olması gerektiğini en güçlü şekilde savunan düşünce akımı feminizmdir. Feminizmin temel amacı; eşitsiz iktidar ilişkilerinin kaynaklarına odaklanıp onları ortaya çıkararak patriarkiyi görünür kılmaktır. Böylece toplumsal cinsiyet hiyerarşisini açığa çıkarır ve bunu kadınların lehine dönüştürmek ister (Timisi, 2011: 157). Hem kamusal hem de özel alanda kadın ve erkeğe biçilen toplumsal rollerin birbirleriyle ve iktidarla olan ilişkilerini inceleyerek kadınların bu ilişkiler bütününde konumu saptar. Yuval-Davis, çeşitli okullardan feministlerin, cinsiyete dayalı iş bölümünü biyolojik (cinsiyet/sex) olarak değil toplumsal (cinsiyet/gender) olarak kurulması gerektiğini savunduklarını belirtir. Böylece kadınların toplumsal konumları cinsel eşitliğe doğru evirilebilecektir (2010: 30). Sinema filmlerinde; kadın ve erkek bireylerin rol dağılımları (cinslerin başrol dağılımı vs.), kadınlar için uygun görülen meslekler, kadın ve erkeğin birbirlerine hitap şekilleri, kadının toplum içerisinde nasıl bir yere konulduğu vb. hedef kitleyi etkileme potansiyeline sahiptir. Diğer yandan gişe filmleri de denilen benzer matematik ile örülü filmlerde, izleyiciyi elde tutmak için kalıplaşmış toplumsal roller özellikle benimsenmektedir. Örneğin; iyi yürekli bir aile babası ve tüm evi çekip

çeviren, çocuklarının sorunlarını etrafa yansıtmayan bir anne modeli kadını ve erkeği konumlandırmanın en klasik yollarından biridir. Ertem Eğilmez'in yönettiği *Gülen Gözler* (1971) filminde başrol olan erkek karakter (Yaşar Usta) zor şartlarda da olsa çalışıp evine ve beş kızına ekmek getiren iyi bir aile babasıdır. Kadın karakter (Nezaket) ise Yaşar Usta'nın karısı, beş yetişkin kızın gönül ilişkileri dâhil evin diğer problemlerini beyine yansıtmadan idare eden bir ev hanımıdır. Sinema aracılığıyla kadın ve erkek olmanın getirdiği bazı yükümlülükler pay edilmiştir. Erkek ne olursa olsun evin tüm bireylerine maddi anlamda bakmakla yükümlüdür. Kadın ise ev işlerini halletmek, özellikle anneyse çocuklarını büyütmek ve yetişkin olduklarında bile onları kollamak zorundadır. Kız çocukları da yetişkinliğe eriştiklerinde kendilerine uygun bir eş bulmalı, erişkin erkeklerin de bir kızla evlenebilmeleri için itibarlı bir işi, unvanı olmalıdır. Kısacası filmde herkes ait olduğu yerdedir, toplum içinde kadın ve erkek bu şekilde kabul görmekte aksi halde dışlanmaktadır.

Feminizmin sinema ile ilgisi, sinemanın toplumsal bir yönünün olması ve yeniden üretme işlevi nedeniyle. 1960'ların sonundan itibaren gelişen feminist film kuramı eleştirisi, kaynağını feminist politikadan alan ve sinemanın toplumsal cinsiyet rollerini belirlemesine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanıdır (Timisi, a.g.e., 157). Filmlerde karşımıza çıkan erkek ve kadın temsilleri bilerek ya da bilmeden belirli kalıplara sokulur. Kadınların ve erkeklerin davranışlarının, yapacakları işlerin, kullandıkları dilin sınırları çizilmiştir. Feminizm kadınların yakın döneme kadar filmlerde erkekler tarafından toplumda olması gerekeni yeniden üreterek belli kalıplarda sunulduğunu söylemektedir. Fedakâr anne, kötü kadın, namuslu eş gibi 'ideal imajlar' benimsetilmektedir (Saygılıgil, 2013: 144). Yeşilçam Sineması'nın birçok filminde esas kızla esas oğlanın arasını açan veya kendi halinde bir ailenin saadetini bozan kötü kadın karakteri klasikleşmiştir. Özellikle 1960, 70 ve 80'li yılların filmlerinde *Lale Belkıs*, *Suzan Avcı*, *Neriman Köksal*, *Aliye Rona* gibi kadın oyuncular yuva yıkan, içki kadehi elinde, masumları kötü yola düşüren, şuh karakterlerle ünlenmiştir. Yeşilçam'ın bu tarz karakterlerini barındıran filmlerinde kadın iki türlü konumlandırılmıştır. Bir tarafta; masum, namuslu, iyi aile kızı, toplumsal değerlere sıkı sıkı bağlıdır. Diğer taraftan; fettan, fiziki görünümüyle baştan çıkarıcı, kanıksanmış toplumsal değerlerin dışında (evli adamlarla birlikte

olmak isteyen, esas kızı alt etmek için kötülük yapan, giyimiyle konuşmasıyla farklılaşan) bir hayat sürdürür. Bu tarz melodramların içerisinde kadınlar ya iyilik timsali ya da kötülük yaparak zirveye ulaşmaya çalışan ama her seferinde başarısızlıkla sonuçlanan bir temsil oluşturulmaktadır. Bu noktada Timisi'nin de belirttiği gibi; feminist film kuramı kadının sinemada anlatımın merkezinde temel bir unsur değil, yalnızca kadın bir imgedir (A.e., 158). Sinemanın toplumsal cinsiyet ayrımındaki rolünü anlamada feminist bakış büyük ölçüde yardımcı olmaktadır.

Elbette tüm sinema sektörünün toplumsal cinsiyet kavramını yok saydığını iddia edemeyiz. Sanat filmi diye tabir edilen ticari sinemaya alternatif olarak var olan filmlerde kadını toplumda bir imge değil ana unsur olarak görebiliriz. Laura Mulvey de bu duruma vurgu yaparak alternatif sinemanın hem estetik anlamda yenilikçi olan hem de ana-akım sinemanın temel kurallarına meydan okuyan bir avantajı olduğunu belirtmektedir. Buna karşılık erotizm ögesi egemen ataerkil düzenin kodlarını en güçlü biçimde kullanan Hollywood, toplumsal cinsiyeti manipüle etmektedir. Kadınlar geleneksel bir düzende hem teşhir edilen hem de bakılan figürlerdir. Dış görünüşleri güçlü ve erotik bir etki yaratacak şekilde kodlanmaktadır (2012: 280-286). Bu görüşe göre, filmlerde merkezde erkek karakterler olmakla birlikte kadınlar erkeklerin düzenlerini devam ettirmekle yükümlüdür. Kadın hiçbir zaman hükmeden olamaz, erkekler tarafından hükmedilen olarak kalmaya mahkûmdur. Öztürk (2000: 19-20) ise benzer bir bakış açısıyla sanat filmlerinin geleneksel sinemaya göre kadınları özgürleştirme kaygısını daha fazla taşıdığını belirtmektedir. Bu durum kadın ve erkek yönetmenlerin farklı bakış açılarından meydana gelmektedir. Erkek yönetmenler kadını özel alanına hapsederken kadın yönetmenler ise kadını özel alanından çıkararak onu özgürleştirir.

Sinema hayatla ilgili birçok ipucunu bulabileceğimiz çok geniş bir yapıya sahiptir. Sinema ve toplumsal cinsiyet konusu da çok farklı kavramlarla ilişkilendirilebilir. Örneğin, *1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri* isimli yüksek lisans tezinde de filmlerde toplumsal cinsiyet kavramı ile kadın bedeninin nasıl konumlandırıldığı incelenmiştir. Bu dönem filmlerde kadın bedeni; çıplak kadınlar, sevişme sahneleri, dansözler, striptizciler ve sahne yıldızları ile ilişkilendirilmiştir. Erkek karakterler ise ya kör

âşık ya da kadınları tuzağına düşüren kötü adam olarak gösterilmektedir. Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet ayrımının olmadığı inancı o dönem Türk Sineması'na da yansımıştır (Akyüz, 2011).

Popüler sinema dünyasında çoğu zaman dönemin ideolojisini görmek mümkündür. Çünkü baskın ideolojinin halka benimsetilmesinin en hızlı yollarından biri kitle iletişim araçlarıdır. Modern toplumlarda ise ideolojinin işleyişini tezat öğelerle yer vererek göstermekle birlikte çoğunluk izlenimi yaratılarak esasen özel mülkiyet ve eşitsizlik gibi konulara dokunulmadan yanılgi oluşturulmaktadır. Filmlerde sürekli annelik kavramı yüceltilmekte ve bununla birlikte günlük hayata karışıp para kazanabileceğini dikte edilmektedir (Erus ve Gürkan, 2012: 210). Bu durumda kadından hem biyolojik cinsiyetinin getirdikleri beklenmekte hem de toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde bir yer bulabileceği gösterilmektedir. Bu denklemin gerçek hayattaki izdüşümünün doğru olup olmadığı sorgulanmaz. Önemli olan toplumsal hayatta cinsler arası bir eşitlik hali yanılması yaratmaktır. Denilebilir ki, sinema her seferinde toplumsal cinsiyet kavramını yeniden üretmektedir.

1.4.1. Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet

Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımları, toplumsal yapının da evrimiyle paralel bir şekilde dönem dönem değişiklik göstermiştir. Ancak en başından beri ataerkil yapı hâkimiyetini sürdürmektedir. Türk Sineması'nda kadın ve erkek temsillerini detaylı bir biçimde incelediğimizde görüleceği üzere hem teknik yapının (sinema teknolojisi, çekim teknikleri vs.) hem toplumsal, kültürel olayların değişken olması toplumsal cinsiyet temsiline yön vermektedir. Timisi de temsillerin bir anlamlandırma sistemi olduğunu ve çok sayıda anlamın üzerinde mücadele ettiği bir hegemonya alanı olduğuna değinmektedir. Sinema ise temsilleri kullanarak toplumsal cinsiyeti inşa eden kültürel bir formdur (2011: 178). Bu durumda devreye giren film senaryosu, yönetmenin yorumu, oyuncuların karizmatik etkisi, seyircinin algısı gibi birçok etken toplumsal cinsiyetin yeniden üretilmesi üzerinde rol oynamaktadır.

1.4.1.1. Türk Sineması'nda Erkek Temsili

Türk Sineması'nın temelleri I. Dünya Savaşı sırasında atıldığı düşünüldüğünde, erkek egemen bir sinema tarihi başlangıcı olacağını tahmin etmek zor olmamalıdır. Toplum olarak yeni bir ülke inşa edilmesi, erkeklerin uzun süre savaşta olması, kadınların ise zaman zaman savaş cephelerinde yardımcı olması, çocuklarına ve evine bakması vs. ataerkil bir toplum yapısının göstergesidir.

Türk Sineması'nda erkek temsilleri uzun bir süre karakter olmaktan uzak tiplene şeklinde sunulmuştur. Güçlü, saygıdeğer, iş adamı, kabadayı, gazino patronu, baba, namusuna düşkün gibi kavramlar genellikle erkeklerle özdeşleşmiştir. Filmlerde çatışma iyi-kötü üzerine kurulurken; başrol oyuncularını iyi erkek olarak gösterilmektedir. Bu iyi erkekler çoğu kez namusuna düşkün, sevgisini belli etmeyen, çocuklarına karşı iyi, evin geçimini sağlayan sert erkek tipidir. Ayrıca Cüneyt Arkın'ın başlattığı dövüş filmleri furyasında ise erkeklerin kabul görmesinin yolu dövüş becerileridir (Uluyağcı, 2001: 36-37). *Malkoçoğlu Cem Sultan* (Remzi Jöntürk, 1969), *Kara Murat* (Natuk Baytan/Ernst Hofbauer, 1976), *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, 1982) vb. filmlerdeki erkek temsili hayattaki haklılığını her zaman dövüşerek elde etmek zorundadır. Çevresi tarafından kabul görmesinin en önemli yolu güçlü kuvvetli, kabadayı oluşudur.

Türk filmlerinde baba figürü çok önemlidir. Otoriterdir. Sonradan zengin olmuş ailelerde baba tiplene daha muhafazakârdır. Yoksul ailelerde ise baba, çocukları için oldukça özverilidir. Olumsuz olarak çizilen aile babaları ise ailelerine karşı umursamazdır. Ayrıca erkekler için namus kavramının diğer yüzü yaptıkları işle ilgilidir. Namusuyla iş tutmak zorundadır (Abisel, 2005: 85, 95). Örneğin *Neşeli Günler* (1978), *Bizim Aile* (1975) gibi aile filmlerinde, baba figürü yuvasına çok düşkün, çocuklarını bir çatı altında tutmaya çalışan, iki kuruş maaşla bile çalışsa namusuyla para kazanmayı önemseyen, hanımına karşı saygılı temsillerdir. 1977 yapımı *Ana Ocağı* (Osman F. Seden) filminde Fatma ananın oğlundan istediği tam olarak namusuyla iş tutmasıdır. Namusuyla, şerefiyle çalışması ve temiz para kazanması tüm film boyunca vurgulanan çok önemli bir husustur.

Türk Sineması'nın ilk yıllarına (1914-1922)² baktığımızda çekilen konulu filmler, oyunlardan veya piyeslerden uyarlanarak erkek yönetmenler tarafından yönetilmiştir. Fuat Uzkınay, Sedat Semavi ve Ahmet Fehim o dönemin öne çıkan yönetmenlerdir. Ancak Müslüman kadınların yönetmenlik yapması bir kenara oyunculuk dahi yapmaları mümkün değildi. Ahmet Fehim Efendi 1919 yılında *Mürrebbiye*'yi çekmiştir. Bir Fransız mürebbiyesi, İstanbul'a gelerek varlıklı evlerde çalışmasını ve erkekleri baştan çıkarmasını anlatmaktadır. Filmin sonunda mürebbiye çalıştığı evden kovulur (K. Esen, 2010: 15). Erkeklerin bir kadın tarafından kolayca baştan çıkarılabilen bir cins olarak gösterildiğini söyleyebiliriz. Ataerkil bir toplum yapısında karşılaşabileceğimiz gibi hikâyenin sonunda işinden kovularak kadın cezalandırılmıştır. Erkek temsilleri kendi konumlarını korumuşlardır.

1922-1939 yılları arasına yani Tiyatrocular Dönemi'ne baktığımızda, Muhsin Ertuğrul bu döneme egemen olan tek yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhsin Ertuğrul tiyatro kökenli olduğu için çektiği filmlerin çoğu sinematografik anlatımdan uzak, kadın ve erkek performansları da abartılıdır. Çoğu filmi edebiyat (*Nur Baba*-1922, *Ateşten Gömlek*-1923 vb.) ya da tiyatro, operet (*Lebleci Horhor*, 1923 vb.) uyarlamasıdır (Onaran, 1994: 21-32). Dönemin toplumsal ruhuna uygun sıklıkla Kurtuluş Savaşı içerikli filmler çekilmiştir. Erkek karakterler; cephede savaşan subaylar, âşık oldukları kadın için mücadele etmekten çekinmeyenler, çeşitli tarikatlarda şeyh olan ve hayat mücadelesini içerisinde yine kadınların peşinde koşarak vermeye çalışanlar, sert mizaçlı babalar ve oğullarıyla yaşadıkları ağır dramlar, oğulların başlarını belaya sokan tipler olması gibi her filmde birbirine benzeyen erkek temsilleri görülmektedir. Neredeyse her filmin uyarlama olması ve tiyatro tabiatından çıkılamaması, savaştan yeni çıkmış bir siyasi ortam gibi etkenler erkek temsillerinde çok farklı karakterler yaratılamamıştır. Aynı durum Geçiş Dönemi Sineması (1939-1950) için de söyleyebiliriz. Bu dönem yönetmen Faruk Kenç ile birlikte sinemada tek adam dönemi sona ermiş, Mısır üzerinden gelen

² Birçok sinema tarihçisi Türk Sineması'nı farklı isimlerle dönemlere ayırmıştır. Elbette hepsinin kendine göre bir anlatım dili olduğundan hiçbirisi diğerinden ayrı değildir. Bu çalışmada temel alınacak olan Şükran Esen'in (2010: 1-2) Nijat Özön'ü benimseyerek gerçekleştirdiği ayırmadır. Türk Sineması sinemasal açıdan taşıdığı özelliklere göre altı döneme ayırmıştır: İlk yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970'ler Karşıtlık Dönemi (1970-1980), 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010).

filmlerin yoğunluğu sebebiyle şarkılı melodramlar çekilmeye başlanmıştır (K. Esen, 2010: 37-47). Erkek temsillerinde kalıpların dışına çıkılmamıştır.

1950-1970 arası Türk Sineması'nda bir anlatım dilinin yavaş yavaş oluşmaya başladığı yıllardır. Yine çoğunluğunu erkek yönetmenlerin (Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ vb.) üstlendiği birçok film çekilmiştir. Bu filmleri genel olarak değerlendirdiğimizde erkek karakterlerin hemen hemen hepsi bir meslek sahibidir ve yuvasına bakmakla yükümlüdür. Örneğin; *Kanun Namına* (Ö. Lütfi Akad, 1952) filminde bir tornacı ustası olan Nazım Usta'nın sevdiği kadın uğruna katil olması anlatılır. Erkek, parasını kazanır ve kadını için mücadele eder. Sert olmak zorundadır, gerekirse cinayet işler. Erkek karakterler genellikle; ailesinin başında güçlü, ekmeğini taştan çıkaran, âşık olunan kadın uğruna her yola giren, diğer taraftan bir kadını elde edebilmek adına zorla sahip olmaya çalışan tipler bu dönemin erkek temsilleridir. Halit Refiğ'in yönettiği *Gurbet Kuşları* (1964) filmindeki erkek karakterler; ailesine ve kadınlara karşı korumacı, iş hayatında tuttuğunu koparan, kız kardeşlerinin namus bekçiliğini yapmak zorunda hisseden temsillerdir.

Türk Sineması'ndaki erkek temsilleri her daim toplumsal yapının belirlediği duruşu yansıtan tipler olmuştur. Erkek temsillerinin genel yapısı modern olanla geleneksel olanın çatışması üzerine kurulmuştur (Saatçi, 2010: 61-62). 1967 yapımı *Yaprak Dökümü* (Memduh Ün) filmini incelediğimizde bahsi geçen çatışma çok net hissedilmektedir. Evin direği olarak görülen baba Ali Rıza Bey; geleneklerine oldukça bağlı, tutucu, ailesinin namusunu her şeyin üstünde sayan ve dinin gereklerini de önemseyen biridir. Öte yandan özellikle kızları Leyla ve Necla, baba baskısıyla hayatlarını sürdürürken modern olana özlem duymaktadırlar. Aileyi felakete sürükleyen olaylar silsilesi de bu çatışmanın eseridir.

Ömer Lütfi Akad'ın 1973-1974 yılları arasında çektiği köy üçlemesinde (*Gelin, Düğün, Diyet*) para kazanma hırsına bürünmüş erkek temsilleriyle birlikte başlık parası karşılığında kızlarla evlenmek isteyen ağa beylerini görmekteyiz. Bu filmleri de Sinemacılar Dönemi içerisinde değerlendirdiğimizde istisnalar dışında erkek temsilleri ataerkil düzenin bize öğrettiği şekilde yansımaktadır.

Sinemada 1970'ler, bir yandan seks filmleri furyası diğer yandan Yılmaz Güney gibi sinemacıların çektikleri toplumsal gerçekçi filmleri barındırması dolayısıyla Karşıtlıklar Dönemi'dir. Ticari amaçlı çekilen hemen hemen tüm filmlerde erkek temsillerinin ataerkil düzene hizmet eden tipler olarak sunulduğunu söyleyebiliriz. Ancak özellikle Yılmaz Güney tarafından çekilen toplumsal gerçekçi filmlerde farklı erkek temsilleri ile karşılaşmaktayız. 1970 senesinde çekilen *Umut* filminde başkarakter olarak karşımıza çıkan faytoncu Cabbar; yaşlı annesi, karısı ve beş çocuğuna bakmak zorunda olan yoksul biridir. Bilindiği üzere hayatını bir kadın uğruna harcamaz Cabbar, yaşam koşullarını iyileştirmek adına bir umudun peşinden giderek ailesini ve işini geride bırakmaktadır. Bu filmdeki erkek karakter büyük bir aşk yaşamaz veya bir kadını elde etmek için kötülükler yapmaz. Sadece hayatını kazanmak uğruna define bulmak umudu ile kendini kaybeder. Yine de erkek hayatın tüm yükünü kaldırmakla yükümdür. Bu dönemden 1980'lere kadar çekilen Türk filmleri erkekleri ya iyi-kötü çerçevesinde ele almıştır ya da toplumsal bir meseleyi irdeleyen, hayat mücadelesi veren karakterler olarak bize sunmuştur. Toplumsal gerçekçi filmlerin artmasıyla birlikte erkekler iyi ve kötü birer tip olmaktan kurtulup her biri kendine has karakterler olmaya başlamıştır.

1980 Sonrası Darbe Dönemi Sineması 12 Eylül ile birlikte gelen yasaklarla kesintiye uğramıştır. Toplumsal eleştirileri konu alan filmler hatta seks komedileri dahi salonlarda kendilerine yer bulamamıştır. Ticari sinemacılar tüm bunların yerine 'arabesk filmleri' formülünü bularak köyden kente göç eden insanı sinemaya çekmeyi başarmıştır (K. Esen, 2010: 172-180). Arabesk filmler düşünüldüğünde bol ağlamalı, müzikli, kara sevdalı, cinsellik içeren filmlerdir. Erkek temsilleri de bu yönde sorgulamayan, sert mizaçlı, sevdiği kadın uğruna dünyaları delen veya kötülük uğruna her şeyi mübah gören tiplerdir. Ataman'ın da belirttiği gibi; 1950-1980 arasında Türkiye'de yoğun olarak gerçekleşen köyden kente göç olgusu filmlere de yansımıştır. Köyden kente gelen kadınlar çalışmak zorunda kalmış ve erkekler özel alanda tek egemen olmaktan çıkmıştır (2002: 81). 1985 senesinde karşımıza çıkan *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen) filmindeki ağa karakteri kente göçerek ağalığını sürdürmek istemekte ancak başarılı olamamaktadır. Bir erkek olarak otoritesini koruyamamış, kent yaşamı onu sıradan bir insana dönüştürmüştür.

Sinemada erkek temsillerini ilişkilendirebileceğimiz durumlardan biri de erkek cinselliğinin tıpkı kadın cinselliği gibi beyaz perde de kullanılmasıdır. Genellikle erkek cinselliği sembolize edilerek anlatılır. Örneğin; kılıç, bıçak, silah, yumruk, tecavüz, elde etme isteği, baştan çıkarma, cinayet gibi sembol ve kavramlar sinemada erkek cinselliğinin gösterenleridir (İri, 2016: 18-19). Bu durum bize 1970'lerdeki seks filmleri furyasını hatırlatmaktadır. Ayrıca Yeşilçam filmlerinde esas kızı baştan çıkarmaya çalışan adamın ona sahip olma arzusu, bu yönde sergilediği şiddeti erkeğin biyolojik cinsiyetinin ön plana çıktığı durumlardır. Ö. Lütfi Akad'ın 1972 senesinde çektiği *Irmak* filminde Ceyhan Irmağı'nda salcılık yapan bir delikanlı sevdiği kızı düğün gecesi evinden kaçıtır. Kızın sevmediğini anlayan genç, onu evine götürür ancak ailesi kabul etmez. Kızın kötü yola düşmesini engelleyerek ve onu kollayarak yine de kahraman olur ancak filmin sonunda ikisi de ölecektir (Onaran, 1994: 108). Bu filmde erkeğin var olabilmesinin yolu sevdiği kıza sahip olmaktan geçmektedir. Erkek karakteri onun başını belaya sokması hatta ölümüne götürmesi uğruna elde etme arzusuna yenik düşmüştür. Bu durumda erkek karakteri yönlendiren cinsinden ayrı bir birey olması değil, cinsel içgüdüleridir.

1980'lerde değişen toplumla birlikte süregelen bu süreçte 1990'ların ikinci yarısı ve sonrası sinemamızdaki erkek temsilleri de yeniden üretilmiştir. Karamsar bir dünyaya sahip olan bu erkeklerin dayanışması ve omuz omuza verdikleri mücadeleler birçok filme konu olmuştur. Bu erkek temsilleri çoğu güçsüz, otoritesini kaybetmiş ve başarısızdır. Bu dönem filmlerinde erkeklerde güvensizlik duygusu ön planda olup süregelen aile problemleri yaşamaktadırlar. Bu dönemde çekilen filmlerle birlikte erkek temsillerde görünmeyen ortaya çıkması söz konusudur. Kırmızı, pembe, turuncu kıyafet giyenler, eşcinseller, transseksüeller temsil edilebilmektedir (Oktan, 2008: 158-160). *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2003) filminde bir grup erkeğin Unkapanı piyasasında ayakta kalmaya çalışması anlatılır. Buradaki erkek karakterlerin giyim kuşamı kişiliklerine paralel biçimde renkli parçalardan oluşmaktadır. Yeşilçam Sineması'nda pek karşılaşmadığımız bir durumdur. 2005 yapımı *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul) filminin başkarakterinden biri olan Nazım, idealist bir öğretmendir. Kendi mesleğinde bu denli başarılı olan Nazım, özel hayatında ise mutsuz ve çaresizdir. Aile bağları kopuk, karısından ayrılmış,

çocuklarına karşı oldukça ilgisizdir. İç dünyasında da hayatla ve kendinle hesaplaşmaları devam eder. Birçok çocuğun hayatına dokunmuştur ancak kendi ruhunda hüznün, çaresizlik hâkimdir. Bu filmde karşımıza çıkan erkek temsili, alışlagelmişin dışında kendini ailesine değil mesleğine adayan, hayatın her alanında güçlü olmak zorunda hissetmeyen, zayıf yönlerini göstermekten çekinmeyen, öz eleştirisini yapabilen bir bireydir. 2007 yapımı *Sonbahar* (Özcan Alper) filminde de farklı bir erkek temsili karşımıza çıkmaktadır. On sene öncesinde üniversitede girdiği siyasi olaylar sonucunda hapse atılan Yusuf, on sene sonra ciğerlerinin hasta olması sebebiyle serbest bırakılır. Karadeniz’de bir köye, annesinin yaşadığı evine döner. Yusuf, yeni yaşantısına adapte olmaya çalışan, kendi içine dönük, geleceğe dair umudu olmayan biridir. Şehrin çarşısında tanıştığı bir fahişeye âşık olsa dahi onun da sonu umutsuzlukla biter. Bir türlü hayatını ele alamaz. Karamsar bir ruh halini yansıtan ve birey odaklı bir erkek temsilidir.

2000 sonrası Türk Sineması’nda vizyona giren film sayısında giderek artış gözlenmektedir. Toplumsal yapının evrimi, teknolojinin gelişmesi, Amerika ve Avrupa örneklerine kolay ulaşım, birçok sinemacının yetişmiş ve yetişiyor oluşu gibi nedenler sinemanın canlanmasına yol açmıştır. Her türden (komedi, korku, dram, romantik vs.) filmin üretildiği bir süreç olmakla birlikte ticari amaçlı popüler kültür ürünleri yoğunluktadır. Diğer yandan alternatif sinema olarak da adlandırabileceğimiz sanat filmleri de yapılmaktadır. Günümüzde halen devam eden bu süreçte erkek temsilleri tekdüzelikten kurtulmuş, kabadayısından, trans bireylere kadar bir yelpaze oluşmuştur. Birçok filmde kadın ve erkek temsilleri eşit düzeyde söz sahibi gibi görünse de ataerkil düzenin kodları yoğun olarak filmlerde hissedilmektedir.

1.4.1.2. Türk Sineması’nda Kadın Temsili

Türk Sineması’nın temellerinin atıldığı günden günümüze kadar olan süreçte toplum yapısıyla bağıntılı olarak filmlerde de ataerkil düzenin yansımaları görülmektedir. Kadını biyolojik cinsiyetinden ayırıp hem kamusal hem de özel alanda bağımsız bir birey olarak görebildiğimiz filmler çok nadirdir. İlk zamanlardan beri erkek yönetmenlerin çokluğu kadın temsillerini onların gözünden görmemize

neden olmuştur. Dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sineması'nda da kadınlar her dönem farklı konumlarda temsil edilmiştir.

Türk Sineması'nın ilk döneminden Yeşilçam Sineması da dâhil kadın ve erkek temsilleri özel bir karakter olmaktan uzak tipler şeklinde yaratıldığı için fazlasıyla ortak yönleri bulunmaktadır. Nilgün Abisel, Türk Sineması'nda kadın temsilleri için genel bir değerlendirme yapar: Türk filmlerinde aile yapısı, toplumun yapısıyla eş değer biçimde en kuvvetli birimdir. Aile içerisinde de anne kavramı çok değerlidir. Fedakâr ve özverili olmalıdır. Özellikle evli kadın kocasını sevabıyla günahıyla bir ömür kabul etmiştir. Kocasından kaynaklanan bir problemi yoksa ve anneyse boşanması çok zordur. Baba evine döndüğü takdirde kadınlık görevleri hatırlatılarak koca evine geri gönderilir. Aile kızları ise kendilerini evlenmek zorunda hisseden temsillerdir. Genç kızlar istediği ile gezip tozabilir ancak haddini bilmek zorundadır. İkili ilişkilerde kadının cazibesi çok önemlidir. Erkeklerin güzel kadına olan zaafından yararlanılır. Filmlerde namus kavramına büyük değer atfedilir. Kızlar için bakirelik, kadınlar için sadakat erkekler tarafından sorgulanan kavramlardır. Diğer yandan kötü kadın temsilleri de bulunmaktadır. Pavyonlarda çalışırlar, masum kızları kötü yola, erkekleri de tuzağa düşürürler (2005: 77-94). Türk Sineması'nda kadını temsil eden kavramları ortak sözcüklerle ifade etsek de kadın ile bağdaştırılan kavramlar toplumsal koşulların değişkenliğiyle beraber her dönem farklılaşmaktadır.

Türk Sineması'nın ilk yıllarını düşündüğümüzde 1914'ten sonra bir süre Müslüman kadınlar filmlerde oyunculuk yapamamıştır. Ağâh Özgüç (1988: 14), Türk Sineması'nın ilk yıllarında kadın temsillerin 'siluet' olmaktan öteye geçemediğini söylemektedir. 1917 yapımı *Pençe* (Sedat Simavi) filmi ve 1919 yapımı *Binnaz* (Ahmet Fehim Efendi ve Fazlı Necip) piyeslerden uyarlama filmlerdir. *Pençe*, dönemine göre özgürce sevişmenin övgüsünü yapar. *Binnaz* da Lale Devri güzelidir ve onun için savaşıyor iki erkek arasındaki ilişkiyi anlatır. Bu filmler teknik yetersizlikleri sebebiyle fazlaca eleştiri alırlar (Onaran, 1994: 15-16). Türk Sineması'nda henüz teknik yapının oturmaması kadın veya erkek temsillerine odaklanılmasının önüne geçmiştir. 1919'da çekilen *Mürebbiye* (Ahmet Fehim) filminde, erkekleri baştan çıkaran Fransız mürebbiyesini konu alırken bu filmde Türk Sineması'nda ilk vamp kadını olarak Rum asıllı Madam Kalitea yer almıştır (Esen,

2000: 25). Kadın temsilleri bu koşullarda yaratılmış, erkek egemen tekelerde ilerlemeye çalışılmıştır. O dönem filmlerinden de anlaşılacağı gibi kadın biyolojik cinsiyetinin vermiş olduğu durum sebebiyle âşık olunacak, evlenilecek, çocuklara bakacak birey olmaktan öteye geçememiştir. Kadın, meslek sahibi temsillerde karşımıza çıksa da eninde sonunda biyolojik cinsiyetin gereklerine yerine getirmesi beklenmektedir.

Daha önce bahsettiğimiz gibi Tiyatrocular Dönemi'nde (1922-1939) uzunca bir süre tekeli elinde tutan Muhsin Ertuğrul, çoğunlukla piyes, oyun ve operetlerden uyarlama filmler çekmiştir. 1923 yılında çektiğı *Ateşten Gümlek*, Halide Edip Adivar'ın Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romanından uyarlamadır. Konunun ulusallığı sebebiyle ilk kez bu filmde Müslüman kadın oyuncular rol almıştır: Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir (K. Esen, 2010: 24-25). *Ateşten Gümlek*'te ön plana çıkan kadın temsilleri o dönemin toplumsal koşullarıyla sıkı sıkıya örtüşmektedir. Cumhuriyetin de kurulmasıyla paralel olarak Türk kadınları da çalışma hayatında kendini gösterecek bu da yavaş yavaş filmlere yansiyacaktır. Muhsin Ertuğrul'un senaryosunu kendi yazdığı 1931 yılı yapımı *İstanbul Sokaklarında* içerisinde birçok tipleme barından karmaşık bir filmidir. Rahmi ve Talat adındaki iki kardeşin hayatı, barda tanıştıkları şarkıcı kadın yüzünden altüst olur. Fakirleşirler, Rahmi kör olur. Hayat mücadeleleri esnasında Semiha isimli bir kız Rahmi'ye âşık olur ancak kısa sürede işleri bozulur. İki kardeş sokaklarda şarkı söylerken Mısırlı bir kadın yazarla (Semira) karşılaşır ve kadın bunlara yardım eder. Rahmi'yi tedavi ettirir ve tanıdıklarına onu takdim ederken Semiha kucağında bebeğı ile kapıda belirir. Semira bu manzara karşısında özveri ile aradan çekilerek Mısır'a döner (Özön'den aktaran Scognamillo, 2010: 52-53). Melodramatik bir tür olan bu filmde kadın temsilleri iyi ve kötü olmak üzere idealize edilmiştir. Bir tarafta barda tanıştıkları şarkıcı kadın; erkekleri baştan çıkaran bir cazibeye sahip, insanları dolandıran bir temsildir. Şarkıcılık mesleğı bu kötü kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Diğer yandan da dünyalar iyisi bir kadın temsili Mısırlı kadın yazardır. Sırf iyi niyetine inandığı iki kardeşe yardımlarda bulunan, ortadaki bebek için sevdiğinden özveri ile vazgeçebilen bir temsildir. Yazarlık mesleğı iyi olanla bir arada anılırken daha saygın bir yere konulmuştur. Erkeklerin hayatına iyiyi de kötüyü de getiren toplumsal koşullardan

ziyade kadınlardır. Erkek temsilleri genellikle kendini pek sorgulamaz. Felakete de uğrasa yükseğe de çıksa işin bir ucunda kadının sebep olduğu bir olay vardır.

Aysel Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul, 1935) filmi Türk Sineması'nın ilk kadın yıldızını (Cahide Sonku) yaratmıştır. Bir köyde ev işlerinde çalışan kimsesiz bir kız (Aysel), evin oğlu tarafından hamile bırakılır. Aysel bebeğini ve kendini korumak için mahkemeye başvurur. Mahkemede Aysel'in mağrur duruşu bir genç erkeği etkiler ve filmin sonunda mutlu olurlar (K. Esen, a.g.e., 29). Bu filmde, bir kadının kimsesiz ve savunmasız oluşu istismara açık olabileceğini göstermektedir. Kadın her zaman korunmalıdır, başında ona sahip çıkabilecek bir aile, bir koca, ağabey bulunmalıdır. Kadınlar ancak o zaman toplum içinde namusuyla çalışabilir. Her şeye rağmen Aysel'in susmak yerine hakkını aramaya çalışması, bu zamana kadar Türk filmlerindeki kadın temsilleri içerisinde önemli bir yerdedir. Yine de kadın için mutlu son bir erkekle yapılan mutlu bir evliliğdir. Alternatif sunulmaz.

Sinemacılar Dönemi'ne (1950-1980) geldiğimizde Türk Sineması'nın anlatım dilinde değişiklikler yaşandığını görmekteyiz. 1950'li yıllarda kadın temsilleri iyice belirginleşmeye başlar ve sinema, kadın yıldızlar üretir. Kadın tiplerini iyi ve kötü kavramı etrafında yoğunlaşmaktadır. Masum kızlar Oya Sensev, Muhterem Nur, Türkan Şoray vb. oyuncular ile özdeşleşirken; kötü kadınlar ise Pola Marelli, Gönül Bayhan, Peri Han vb. oyuncularla özdeşleşir (Özgüç, 1988: 13-18). Örneğin; 1958 yapımı *Üç Arkadaş* (Memduh Ün) filminde kör bir kızı oynayan Muhterem Nur, adeta bir kızın sahip olması gereken naiflik, kibarlık ve hanımefendilik kavramlarının karşılığını vermektedir. Bir genç kız bu kavramlarla özdeşleşmelidir. Aksi halde toplum tarafından dışlanır. Karşı örnek olarak gösterebileceğimiz *Namus Uğruna* (Osman F. Seden, 1960) filmi, şoför Eşref'le evlenen Neriman'ın hikâyesidir. Peri Han'ın canlandırdığı Neriman, deyim yerindeyse şirret bir kadın temsili sunmaktır. Kocasıyla sade bir mutluluktan çok daha fazlasını arayan gösteriş meraklısı bir kadın temsilidir. Erkek, kadının önüne lüks bir hayat sermekle yükümlüdür. Kadın süslenip boy göstermesi gereken bir varlıktır.

Türk Sineması'nda 1960'tan sonra 1970'lerin sonlarına kadar yapılan toplumsal gerçekçi filmlerde var olan aile yapısını sorgulayan kadın, erkek ve çocuk kahramanlar yaratan filmler de üretilmiştir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan erkeksi kadın tiplmesi, toplumda gerçekleşen sanayileşme, kentleşme ve tüketim toplumuna dönüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Ancak kadın bu tipteninin içerisinde yine sevimli ve sevecendir. Sanayileşme süreci, filmlerde hanım hanımcık zengin kızların yanında işçi ailesinde yer alan kadın temsillerini de yaratmıştır (Kaplan, t.y. : 154-161). 1962 yapımı *Akasyalar Açarken* (Memduh Ün) filmindeki Filiz, hali vakti yerinde bir ailenin heykeltıraşlık okuyan bir kızıdır. Oldukça kültürlü, modern ve hanımefendidir. İtalya'da bir heykel yapma kursunun bursunu kazanır. Kadının toplumsal hayatta en az erkekler kadar başarılı olabileceğini göstermektedir. Film, ayakları yere basan eğitime önem veren bir kadın temsilini sunar.

Metin Erksan'ın 1968'de çektiği *Kuyu* filminde bir erkeğin bir kadına olan tutkulu ama karşılıksız aşkın sonunda kadının başına gelen bin bir türlü olayı konu alır. Toplumun baskısını yoğun olarak hisseden genç kadın, gönlünce bir hayat yaşayamayacağını anlamıştır. En sonunda ona tutkun olan genci kör bir kuyuda hunharca öldürür ve aynı kuyuya kendisini de asar (Esen, 2000: 34). *Kuyu* filmi, içinde bulunduğu dönemin sinemasına göre alışagelmışin dışında bir kadın temsiline örnek oluşturmaktadır. Yazısız normlara, kadınların üzerinde toplumun oluşturduğu her türlü baskıya başkaldıran sonu ölümle bitse bile farklılık yaratan bir kadın temsilinden söz etmek mümkündür.

Farklı bir kadın temsili olarak ele alabileceğimiz bir film olan *Ateş Böceği* (Osman F. Seden), 1975 yapımıdır. Necla asi, başına buyruktur. Erkeksi tavırlar ve kaba konuşmalarıyla işportacı Tarık'ın yanında çalışmaya hak kazanır. Tarık'ın satış yaptığı sırada insanların cüzdanlarını yürüten Necla, alışılmış kalıpların dışında bir temsildir. Hakkını aramak için gerekirse olay çıkarabilecek bir kadındır. Ancak para kazanma derdinin dışında pek bir kötülüğü yoktur, cana yakındır. Erkeksi kadın tipteninin denildiğinde akla gelen Fatma Girik, birçok filmde hayatta kalabilmek adına erkek egemen bir toplumda erkek gibi davranmak zorunda bırakılmıştır. *Ana Ocağı* (Osman F. Seden, 1977) filminde erkeklerin hükmettiği bir iş dünyasında ayakta kalmaya çalışan Fatma Ana tam da bu duruma örnektir. Aynı şekilde Fatma

Girik'in canlandığı ve birçok uyarlaması da yapılan *Şoför Nebahat*, kadınların da taksi şoförü yapabileceğini göstermektedir. Toplum tarafından hoş karşılanmaz ancak babasının ölümünden sonra kimseye bel bağlamadan kadının nasıl hayatta kalacağını da cevabı yoktur.

Gülen Gözler (Ertem Eğilmez, 1971) filminde Yaşar Usta ve Nezaket Hanım'ın beş kızı vardır. Beş genç kız da evlenebilmek için sıraya girer. Hatta istedikleri gençle evlenebilmek için babalarına türlü yalanlar uydururlar. Evlenmek adeta onların hayattaki tek amacıdır. Herhangi bir işte çalışmazlar, üniversitede okumazlar. Ev içerisindeki tek mücadeleleri istedikleri adayları babalarına kabul ettirip bir yuva kurmaktır. Ailenin ekonomik durumu, kendilerinin kalacakları bir ev sorunu pek de önemli değildir. Nasıl olsa bir yol bulunur. Bu filmde genç kız temsilleri zamanı geldiğinde evlenmelidir. Tek sorun kendilerinin buldukları gençle mi yoksa babalarının onay verdiği maddi güvencesi olan adayla mı olduğudur. Evlilik dışında başka alternatif sunulmaz. Ayrıca filmdeki anne temsili de her zaman söz edilen gibi özverili bir kadındır. Kızlarının mutluluğu için babalarına oynadıkları oyunlara her daim ortak olur. Elde avuçta ne varsa onların mutluluğu için kullanır. Gerekirse yoktan var eder.

Bir başka kadın temsiline örnek olarak *Ana Ocağı* (Osman F. Seden, 1977) filmindeki Nur'u gösterebiliriz. Nur, çocukluğundan beri dikiş dikerek biriktirdiği parasıyla evlenerek ev satın alacaktır. Ancak annesi Fatma, oğlu Kadir'i hapisten çıkarmak için Nur'un parasını kullanır. Nur'un evlilik planları bozulur, terkedilir. Kadir'in düşmanları devreye girer ve mahalleye sürekli uğrayan sarışın güzel bir kadın Nur'u kötü yola düşürür. Erkekler intikamını ve hesaplaşmalarını kadınlar üzerinden yapmışlardır. Kötü kadınlar genellikle sarışın, bakımlı, güzel giyimlidir. Masum kızların da dikkatini bu çeker. Çünkü onlar muhafazakâr bir düşünce ile yetiştirilmiştir. Süslenmezler, saçlarını yapamazlar, geleneksel olanın dışına çıkamazlar. Kötü kadın temsilleri onlara tam tersi bir dünya vadeder ve bu masum kızları cezbeder. *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminde de Fatma'nın kötü yola düşmesi aynı bu şekilde olmuştur. Birçok Türk filminde kadın temsiller bu ikilemler arasına hapsedilmiştir. Başka amaçları yoktur; evlenirler, namuslarını korumak

zorundadırlar, fedakârlık yaparlar, erkekler suç işlese de faturayı kadınlar ödemekle yükümlüdür.

Bu dönemde toplumsal gerçekçi filmler denildiğinde Ömer Lütfi Akad'ın çektiği filmler akla gelmektedir. Bu filmlerde kadınlar; fabrikalarda işçi olarak çalışmaya başlar, sendikalarda haklarını ararlar aynı zamanda çevrenin baskısına direnirler, ataerkil düzenle baş etmeye çalışırlar. K. Esen, Akad'ın köy üçlemesindeki *Gelin* (1973) filmiyle beraber Türk Sineması'nın kadına bakış açısında bir devrim yarattığını dile getirmektedir (2010: 98). Aynı şekilde Atıf Yılmaz'ın çektiği birçok filmde kadının toplum hayatındaki yeri sorgulanmaktadır. Örneğin 1972 yapımı *Utanç* filminde fabrikada işçi olarak çalışan Bahar, tecavüze uğrar ve kötü yola sürüklenir. Kadının başına gelen bu korkunç olay sonrası ona sahip çıkan olmamıştır. Kadının namusuna laf geldiğinde işler her zaman daha da kötüye gider, başka yolu yoktur. Atıf Yılmaz'ın 1974'te çektiği *Kuma* filminde de kadının varlığı doğurganlığı mümkün olduğu sürece geçerlidir, düşüncesi irdelenmektedir. Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974), Zeki Ökten'in *Sürü* (1979) filmleri de toplumsal gerçekçi filmler arasında kadının öne çıktığı filmlerdir.

1980'li yıllar Türkiye'nin ekonomik olarak değişime uğradığı yıllardır. Toplum yapısındaki bu değişim filmlere de yansımış, tipler özellikli karakterlere dönüşmeye başlamıştır. Özellikle kadın temsilleri, özgürlüğü cinsel özgürlük olarak filmlerde karşılık bulmuştur. 1980'lere kadar Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit "iyi kadını" simgelerdi. Bu tarihten sonra Müjde Ar ile birlikte kadın daha çok özne konumuna girmiştir. Bu dönemde Müjde Ar'ın canlandığı karakterler namus kavramını sorgular, soyunur, yatağa girer, hayat kadını canlandırır (Uluyağcı, 2002: 1-4). Müjde Ar'ın bu kalıpları yıktığı önemli bir filmi olan *Ah Güzel İstanbul*'da (Ömer Kavur, 1981) randevu evinde çalışan bir fahişenin (Cevahir) uzun yol şoförü (Kamil) ile olan aşkı anlatılır. Kamil, Cevahir'le huzurlu bir evlilik için kaçakçılık yapmaya gittiğinde Cevahir onu beklemekten sıkılıp gider. Kadın, bir yandan sevdiği adamla mutlu olmak ister, diğer yanda da iç dünyasında yaşadıklarıyla mücadele etmektedir. Aynı zamanda kadın soyunmakta, evli olmadığı adamla yatağa girmekte ve cesurca davranmakta oldukça özgürdür. Ömer Kavur'un

kadınları merkeze alarak amacı mutlu bir aşk aramak olan temsillerin olduğu birçok film (*Amansız Yol*-1985, *Körebe*-1985 vb.) çekmiştir.

1984 yapımı *Firar* (Şerif Gören) filminde nikâh vaadini gerçekleştirilmeyen kocasını öldüren Ayşe, hapse girer. Oradan çıkmak isteyen kadın, gardiyanla birlikte olur. Amacı çocuklarına kavuşmaktır ancak bu yolculuk esnasında cinsel duygularıyla mücadele etmek zorunda kalır. Bu filmdeki kadın temsili şiddete başvurur, hapisten çıkmak için cinselliğini kullanmaktan çekinmez, her anne gibi çocuklarına düşkündür fakat kendi cinsel arzularını da bastırmaz. Yavuz Turgul'un yönettiği *Fahriye Abla* (1984) filminde de Fahriye karakteri üzerinden namus kavramı sorgulanmaktadır. Bir bakıma bu film, namusun erkeğin tekelinde olmasına karşı kadının bir başkaldırışıdır. Fahriye'nin zorla evlendirilmesi, bakire değil diye geri gönderilmesi ve sonrasında ailesine karşı gelerek ayakta kalma mücadelesi kadının toplumsal cinsiyetini ele alma çabasıdır. *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) filminde, Aygöl'ün mutsuz bir evliliği ve dört tane çocuğu vardır. Kendisi gibi evli Cemal ile tanışır ve mutluluğu onda bulur. Kadın ne olursa olsun kocasına ve yuvasına bağlı olmalı kuralını yıkmıştır. Dört tane de çocuğu olmasına rağmen kadın mutlu olduğu yerde olmayı tercih etmiştir. Esen (2000: 42) bu dönemdeki kadınların artık "insan" olduğunu dolayısıyla her insan gibi hem iyi hem de kötü özellikleri barındırabildiklerine vurgu yapmaktadır. Düşünür, başkaldırır, cinsel istek duyar, iş yaşamında başarılı olmak ve aynı zamanda anne olmak için çabalar.

1980'lerde çekilen toplumsal gerçekçi filmler de bulunmaktadır. Örneğin, 1985 yapımı *Yılanların Öcü* (Şerif Gören), gücü elinde bulunduran nüfuzlu insanlarla köy halkının mücadelesini ele alır. Bu mücadelenin başkahramanlarından biri de Irazca Anadır. Evlerinin önündeki inşaatı durdurabilmek adına türlü işlere girişilir. Kadın kendi toprağını, yaşadığı köyü, bir anlamda değerlerini canı pahasına korumak ister. Özverilidir, cesaretli ve hakkını sonuna kadar aramaktan çekinmez. 1989 yapımı *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran) filminde de çeşitli suçlardan cezaevinde bir koğuş kadının öyküsü anlatılmaktadır. Başkarakter İnci, siyasi bir suçtan içeridedir. İnci, annesiyle birlikte hapis yatmak zorunda olan beş yaşındaki Barış ile yakından ilgilidir. Kadınlar çoğu zaman hapishanenin baskıcı ve zorba yönetimi ile başa çıkmak onlara karşı mücadele etmek zorunda kalmıştır. Dört duvar

arasında olmak yeterince zorken avluya çıktıklarında uçurtmaya bile sevinmeleri engellenmektedir.

1990 yılından başlayıp 2000'lere kadar olan dönemde kadınlar; başkaldıran, talepkâr, bastırılmış duyguları gün yüzüne çıkaran, töre ve geleneklerin baskısında olan, iletişimsizlik içinde, birbirini anlamayan çiftler vb. olarak temsil edilmiştir (Künüçen, 2001: 61). Modernleşen dünya ile birlikte Türkiye’de de yaşam koşullarının değişmesi, kadınların kamusal alanda daha fazla rol almasına neden olmaktadır. 1990’lardan sonra yaşam pratiklerinin dönüşmesiyle (tüketimin fazlalaşması, televizyonların her eve girmesiyle bilgi akışının hızlanması, eğitimli gençlerin hızla artması, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçilmesi, internetin önü alınmaz yükselişi vb.) bağıntılı olarak kadın ve erkek arasındaki meseleler çeşitlenmiştir. Filmlerde sık sık karşımıza çıkan gönül meseleleri, kadının namusuyla yaşaması gerektiği, anneliğin yüceltilmesi, istediği olmadığında kötülük yapması gibi temalar sık sık karşımıza çıkmaktaydı. Artık bu dönemde kadın, daha önce sözünü ettiğimiz erkek temsilleri gibi daha bireysel sorunlara odaklı, daha kişiselleştirilmiş karakterler halinde sunulmaya başlamıştır. Örneğin; 1990 yapımı *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar) filminde kocası tarafından aldatılan ve dayak yiyen Kiraz, eskiden senarist olan Kirpi’nin evine temizliğe gider. Durumu fark eden Kirpi, Kiraz’ın ailesine ulaşarak ona yardım etmeye çalışır. Ancak Kiraz kocasının getirdiği kuma ile birlikte yaşamaya alışmış ve Kirpi’yi de bu yolda feda etmiştir. Kadına uygulanan şiddeti gözler önüne seren filmde aynı zamanda o kadının yaşam şartları iyileştiğinde başka bir erkeği ölüme nasıl götüreceğini de göstermektedir. Burada kadının asıl derdi aşk, sevgi, sadakat veyahut Kirpi’den gördüğü merhamet değildir. Kiraz, maddi olanın getirdiği rahatlığı diğerlerine tercih etmiştir. Bir başka örnek verilecek olursa Yavuz Özkan’ın çektiği *Bir Kadının Anatomisi* (1995) filminde kadın karakterin adı bile yoktur. Sürekli kendini sorgulayan, karamsar, başına gelen talihsiz olaylar sonucu çaresizlik içinde bir kadın temsili sunularak kadının karmaşıklığı ele alınmaktadır. Film oldukça bireysel bir iç hesaplaşma üzerinden kadın temsili sunmaktadır. 1996’da çekilen *Mum Kokulu Kadınlar* (İrfan Tözüm) filminde dört farklı kadının hayatlarında karşılaştıkları birçok problemin onları bir araya getirmesini anlatır. Bu kadınlar da erkek şiddetine karşı çaresizdir, bir türlü

arzuladıkları o mutlu hayata kavuşamazlar. Kadınlar bu dönemde çoğunlukla mutsuzluk, karamsarlık, çaresizlik, aldatılan, şiddet gören, iç hesaplaşmaları olan temsiller olarak karşımıza çıkmıştır.

Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi yönetmenler, gişe kaygısından uzak kendi sanatsal anlatım dillerini oluşturdukları bir sinema oluşturmuştur. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) filminde kadın temsili olarak karşımıza çıkan hayat kadını Uğur, âşık olduğu Zagor'u hapisten çıkarmak için kötü yola düşmeyi göze alabilecek kadar gözü karadır. Ona saplantılı derecede âşık olan Bekir'e borcunu bu şekilde öder. Bekir buna dayanamaz intihar eder. Uğur, sevdiği adam uğruna kendinden bile vazgeçmiştir. Bir anlamda bu uğurda Bekir'i de harcamıştır. Aynı zamanda erkeklerin ilgisi de her daim üzerinde olan cazibeli bir kadındır. Nitekim pansiyonda tanışıp yardım istediği Yusuf da Uğur'a âşık olmaktan geri duramaz. Geleneksel toplumlarda daha çok kadınlara atfedilen masumiyet sevginin peşinden gitmek adına kirletilmiştir.

2000'lerden günümüze kadar gelen süreçte bahsedilen tüm kadın temsillerinin özelliklerinin görüldüğü, her türlü film türünün örneklerinin verildiği bir dönemdir. Özellikle son on yıllık süreçte gişe beklentili filmlerin artması kadın temsillerini de nitelikli olmaktan çıkarıp ataerkil düzene hizmet eden temsiller haline getirmiştir. Ancak son üç-dört yıldır kadını sosyal hayatta merkeze yerleştirilen filmlerin sayısında artış olması onları toplumsal cinsiyetinin de merkeze konulduğu yanılgısı yaratmaktadır. Misal olarak, *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Barıönü, 2015) filminin başkarakteri kadın; her ne kadar toplumun dayattığı sosyal normlara uymakta başkaldırır da eninde sonunda beyaz atlı prensini bulur ve evlenir. Ünsal Oskay'ın (2013) kitle kültürünü tanımladığı gibi bu kültürün ürünleri bizi özgür kılar ancak diğer yandan da kontrol altında tutmak ister.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA TÜR KURAMI

Sinema sanatı; fotoğrafçılıktan ışık bilgisine, ses bilgisinden senaryo yazarlığına kadar birçok teknik birimin bir araya gelmesinin eseridir. Bu yüzden bir filmi okumak istediğimizde farklı yönlerden ele alabiliriz. Filmin ne anlatmak istediğini; çekim açılarından, kullanılan mekânlardan, karakterlerden vb. analiz edebilmekteyiz. Tüm bunları yaparken yol göstericimiz mevcut sinema kuramlarıdır. Çalışmamıza konu olan komedi filmlerinin tür sinemasına dâhil olması sebebiyle tür kuramı çalışmanın temelini oluşturacaktır. Daha sonra Türk Sineması'nda komedi filmlerinin tarihine bakılarak incelenecek filmler için bir fikir oluşturması sağlanacaktır.

2.1. Tür Kavramı

Mutlu (2008: 288), tür kavramını sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri olarak tanımlamaktadır. Özellikle sanat ürünlerinin kendi içinde sınıflandırılmalarında yardımcı olan tür kavramı, belli bir yere aidiyetlik de sağlar. Abisel; tür kelimesinin Fransızca 'genre' sözcüğünün karşılığı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Ancak 'genre' kelimesi daha çok "aralarında benzer, ortak özellik bulunduran varlık ve nesnelerin topluluğu" anlamına gelen cins kelimesinin karşılığıdır. Grupları belirleme ve sınıflandırma çabaları doğa bilimlerinden başlayarak sanata da sirayet etmiş ve ilgililere düzenli bir inceleme alanı yaratmıştır (1995: 13-14). Türün salt kelime anlamından öte tanımlama çabaları tarihsel bir sürece dayanmaktadır. Geçmişten günümüze sanatçılar, düşünürler, yazarlar vb. sanat eserlerinin ortaya çıkmasından beri onları anlamlandırmaya ve nitelikleri doğrultusunda onları sınıflandırmaya çalışmaktadır. Rick Altman ise tür kavramının Aristoteles'ten itibaren kuramsal araştırmaların başlıca ögesi olduğunu belirtmektedir. Aristo'nun Poetika adlı eserinin girişinde belirttiği "*Şiiri kendi içinde ve çeşitli türlerinin temel özelliği ile ele almayı öneriyorum.*" varsayımı kendinden sonraki tür kuramcılarına temel oluşturmuştur. Böylece Aristo, tür düşünürleri için yüzyıllar boyunca bir model sunmuştur. Tür kuramcılarının çoğu Aristo'nun şeffaf

ifadelerinin her birini kendine göre uyarlayarak bir dizi varsayım meydana getirmiştir. Aristo; Horace'den Roma yazınsal kurumlarına ve İtalyan Rönesans yazarlarına kadar türün gelişimi için ilham kaynağı olmuştur (1999: 1-4). Denilebilir ki; tür kavramını tanımlama ihtiyacı Antik Yunan eserlerinden itibaren görülmektedir. İlk başlarda edebi yazınlarında ortaya çıkan bu ihtiyaç zamanla diğer sanat ürünleri için de devam etmiştir.

Bir şiirin, romanın, sinema filminin belli özelliklerine göre türlere ayrılarak nitelendirilmesi birçok açıdan fikir sahibi olmayı sağlamaktadır. Örneğin; tür sineması içerisinde değerlendirilen bir filmin korku filmi olduğunu bildiğimizde, filmin bize hangi göstergelerle nasıl bir mesaj iletebileceği bilgisini önceden tahmin edebiliriz. Bizi ağlatacak mı, güldürecek mi korkutacak mı yoksa gerilim mi yaşatabileceğini bilerek filmle ilgili bir beklenti oluştururuz. Seyirci de beklediği hazzı elde ederek sinema salonundan ayrılmaktadır. Karşılıklı bir anlaşma yapılmıştır, sürpriz yoktur.

Tür kategorisine giren sanat ürünleri genellikle bu sınıflandırmanın dışında kalanlara göre daha 'basit' olarak nitelendirilir. Anlaşılması daha kolay, ortak değerlere ve duygulara hitap eden, gündelik hayatla iç içe tamamen alışılmışın sunumu olarak görülmektedir. Abisel ise bu durumun tarihsel sürecini şu şekilde aktarmaktadır: XVII. yüzyılın Avrupası'nda Flaman ressamlarla birlikte gündelik yaşamın resmedilmesi önem kazanınca 'tür resmi' ayrımı ortaya çıkmıştır. Resim sanatındaki bu değişim; İngiliz şiir sanatına yansımış ve kır evi şiir türünü yaratmıştır. Dolayısıyla, tür sözcüğünün doğasında yer alan 'sıradan, günlük, halka ait, bildik ve tanıdık' olma hali; diğer yapıtların 'yüce, soylu ve kutsal' konuları işlemesi türe ait yapıtları "ikinci sınıf" yapmıştır. Klasik dönemin kuralcı ve idealist sanat anlayışına karşılık romantik dönemin sanatta gerçek yaşamın benzerlerini görmesi onu küçümsenen olarak belirlemiştir. Romantik anlayışa özgü sanat yapıtlarının biricik ve özgün olduğu iddiasının yanında bu yapıtları öbeleme geleneğini sürdürmesi çelişkilere yol açmıştır. Tüm bu gelişmelerin sonunda yüksek sanatlar ile sıradan halkın kolaylıkla bağ kurabildiği popüler sanatlar ayrımı doğmuştur. Sanayi Devrimi ile birlikte hız kazanan bu süreçte tüketim alışkanlıklarının değişmesiyle geleneksel anlatı yapılarından farklı yeni anlatı

yapılarına ihtiyaç duyulmuştur. Bu şekilde tür kavramı da edebiyattan sonra diğer sanat dallarında da kendini göstermiştir (1995: 14-18). Özellikle sinemada film türleri denildiğinde sanatsal amaçtan uzak olarak üretilmiş b sınıfı filmler akla gelmektedir. Popüler/kitle kültürü ürünleri arasında gösterilen tür filmleri seyirciyi sinema salonlarına çekmeyi amaçlamaktadır. Sinema yapımcısı ticari anlamda doyum sağlayacak seyirci de katharsis yaşayarak karşılıklı fayda sağlanacaktır.

2.2. Sinemada Tür Kuramının Gelişimi

Fransa'da yerleşik eleştiri sisteminin değişmesiyle birlikte 1950'lerde tür filmleri tekrar gözden geçirilmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan 'auteur' kavramı, filmsel anlatımda yönetmenin kamerayı kalem gibi kendine özgü kullanabileceğini göstermesini ifade etmektedir (Abisel, 1995: 31). Astruc, sinemanın temelde bir ifade aracıyken zamanla bir fuar cazibesi, bir eğlence, bulvar tiyatrosu veya bir yerdeki görüntüleri muhafaza etmenin anlamı olduğunu ve en sonunda da bir dil olmaya başladığını belirtmektedir. Sinemanın dil olmasından kastı, sanatçının soyut da olabileceği gibi farklılıklarını ortaya koyabileceği, aynı şekilde çağdaş bir makale ve romanda olduğu gibi düşüncelerini ifade edebileceği bir biçimdir. Astruc, bu yüzden sinemanın bu yönünü kamera-kalem (caméra-stylo) olarak adlandırdığını söyler. Sinemada Sartre ve Camus'un denemeleri, Faulkner ve Malraux'un romanlarıyla eşdeğer işler üretmek mümkün olacaktır. Hâlihazırda Malraux'un kendi romanı olan *L'Espoir*'in filmini çekmiştir. Belki de ilk defa film dili gerçek anlamda edebiyat diline eşdeğer olmuştur. Ancak senaristlerin Balzac ve Dostoyevski'nin romanlarından aptalca dönüşümler yapması, romanın dilini bozarak filme özgün bir dil katmamaktır. Auteur, senaryo yazarlarının kendi senaryolarını yönetebildiği anlamına gelir. Dolayısıyla yönetme artık yalnızca bir sahneyi gösterme ve sunma anlamında değil, gerçek bir yazma eylemidir (1968: 17-22). Andrew Sarris de auteur kuramının üç farklı temel yapıdan oluştuğunu ve bu üç temelin üç eş merkezli daire olarak görselleşebileceğini belirtmektedir. Dıştaki daire yönetmenin teknik yeterliliğidir, ortadaki daire yönetmenin kişisel tarzını gösterir, içteki daire ise filmin iç anlamını (interior meaning) ifade eder. Böylece yönetmenin yerini tutan roller; bir teknisyen, kendi tarzını ortaya koyabilen bir kişi ve bir auteur olarak yeniden

tasarlanabilir (1962: 562-563). Auteur kuramını ortaya çıkaran çalışmalar bir yerde tür kavramının da gelişmesine neden olmuştur. Abisel'in de belirttiği gibi hangi yönetmenin auteur olduğunu belirlemek türsel uylaşımlara ve sınırlamalara karşı özgün bir tarz ortaya yakalayabilmek ve türün dönüm noktaları olan filmleri ortaya çıkarabilmekten geçmektedir (1995: 32). Dolayısıyla bir dönem tür filmleri ve autuer çalışmaları iç içe gitmiş olup birbirlerinin sınırlarının çizilmesinde yardımcı olmuşlardır.

1960'lara gelindiğinde de tür film eleştirileri toplumla birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Filmlerin neden bu şekilde işlediği sorgulanırken psikoloji ve toplum biliminden yararlanılmıştır. Özellikle Hollywood, başarılı filmlerin benzerlerini yaparak gişe başarısını garantilemek ister. Böylece film türleri ve yıldızcılık sistemi ortaya çıkmıştır. 1960'ların ortalarına doğru Hollywood tekelinin kırılmasıyla seyirciyi sinemaya çekmek için filmlerin sınıflandırılma ihtiyacı doğmuştur. Hollywood'da rekabetin artmasıyla beraber film türlerinde zenginleşme yaşanmıştır. 1970'lerde ise tür filmlerini okurken metnin üretim koşullarına ve izleyicinin algı sürecine bakılması gerektiği vurgulanmıştır (Abisel, a.g.e., 32-44). Sadece teknik eleştirilerle anılan tür filmlerinin yolculuğu toplumsal ve kültürel değişimle birlikte bireyle, toplumla, seyircinin algılama süreciyle devam etmiştir.

1980'lere gelindiğinde de tür sinemasında 'melez türler' ya da 'türlerin dönüşümü' kavramları ortaya atılmıştır (Özarslan, 2013: 54). Sinemada üretim artıkça çeşitliliğin fazla olması, seyircinin de beklentilerinin bu yönde artması; tek bir türün özelliklerini taşıyan tür filmlerinin yerine farklı türlerin iç içe olduğu yeni filmlerin olabileceği söylenmektedir. Sonuçta sinema da diğer tüm sanatlar gibi sürekli yenilenerek ve kendini yeniden üreterek ilerlemesini sürdürmektedir. Nur Onur'un da belirttiği gibi; sinemanın popülerliğini televizyona kaptırması, stüdyo sisteminin etkisini yitirmesi, yıldız sisteminin önemini kaybetmesi gibi değişimlerle birlikte tür sineması da yeniden yapılanmıştır (2012: 43). 1990'lar ve 2000'lerin sinemasına geldiğimizde de teknolojinin ilerlemesiyle, toplumun değişimiyle birden fazla tür uylaşımlarının aynı film içerisinde olması daha fazla ön plana çıkmaktadır. Önceden bir western filmi sadece vahşi batının uylaşımları etrafında olurken; günümüze yaklaştıkça sadece western uylaşımları ile donanımlı bir film türüne

rastlamak çok zordur. Bir zamanların çorak topraklarda, at üstünde gezen, şapkaları ve çizmeleriyle kendilerine has giyimleri olan kovboyların boy gösterdiği western filmleri; 2000'lerin dünyası için fazlasıyla demodur. Artık teknoloji atla ulaşımdan çok farklı ve uzak bir yerdedir. Kovboy çizmeleri ve şapkası ile gezen, etrafa meydan okuyan insan beyaz perdede ilgi çekmemektedir.

2.2.1. Tür Kuramında Farklı Yaklaşımlar

Başlangıçta ticari amaçla filmlerini pazarlamak isteyen yapım şirketleri filmlerini konularına ayırarak sınıflandırmak istemiştir. Tür sinemasının ortaya çıkmasında etkili olan bu sistem zamanla filmlerin ne anlatmak istediğini incelemeye doğru gitmiştir. Tür kuramcıları da tür filmlerini anlamlandırmaya çalışırken farklı yaklaşımlar etrafında düşüncelerini belirtmektedirler.

Nilgün Abisel (1995: 35) *Popüler Sinema ve Türler* kitabında 1970'lerde üç temel yaklaşımın ortaya çıktığını belirtmektedir. Levi-Strauss'un çalışmalarına dayanan popüler filmlerin mitlerle benzerliklerine ve seyirci ile arasındaki ritüel ilişkisine yönelik bir yaklaşımdır. Son olarak da feminist tür ilişkisinden söz etmektedir. Zeynep Özarslan (2013) ise *Sinemada Tür Kuramı* makalesinde tür kuramındaki farklı yaklaşımları ele almıştır. Kuramcıların tür filmlerine yaklaşımlarını; ideolojik yaklaşım, mitsel ve ritüel yaklaşım, deneyim olarak tür filmi yaklaşımı olarak değerlendirmiştir.

Tür filmlerinde ideolojik yaklaşım denildiğinde; Hollywood'un iş ve siyasal konularda izleyiciyi manipüle ettiği iddia edilmektedir. *Chaiers du Cinema* gibi sinema dergileri ve Frankfurt Okulu'nun çalışmaları çerçevesinden bakıldığında tür filmleri, ideolojik açıdan Hollywood'un retoriği doğrultusunda basitçe genellenebilir ve tanımlanabilir. Ritüel yaklaşımla karşılaştırdığımızda daha çok dikkati çeken söylemsel kaygılar, vurgulanan anlatı sistemlerinde Levi-Strauss'a bağlı kalmaktadır. Diğer yandan ideolojik yaklaşım ise tür filmlerindeki temsilin ve kimliğin ne olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Hollywood her bir film türünü, bir çeşit yalanla birlikte karakterize ederek gerçekleri maskeleymektedir. Oysa ritüel yaklaşım Hollywood'u, seyircinin arzularını ortaya koyan ve toplumsal baskıya verilmiş cevap olarak tanımlar. Hollywood, ideolojiiyi kullanarak seyircisini cezbetmek için onun

enerjisinden yaralanır (Altman, 2003: 30). Altman'ın Hollywood sinemasından yola çıkarak tanımladığı ideolojik ve ritüel yaklaşımlar film yapımcılarının seyirciyi değişik yollardan etki altına almak istediğini göstermektedir. İdeolojik yaklaşım; toplumu yöneten egemen güç karşında aslında herkesin özgür olduğu yanılgısı yaratmak için önemli bir araçtır. Ritüel yaklaşımda ise filmin temel yapısında anlamı kuvvetlendirecek kültürel kodlardan yararlanılmaktadır. Böylece seyirci geçmişinden, kendi yaşantısından edindiği alışkanlıkları, sözel normları beyaz perdede görerek kendini tatmin etmiş olacaktır. 1997 yapımı *Yalancı Yalancı (Liar Liar)*, Tom Shadyac) filmini ele aldığımızda işkolik bir avukat olan Fletcher'ın beş yaşındaki oğlu Max, doğum günü pastasının mumlarını üflerken babasının bir gün boyunca yalan söylememesini diler. Max'in dilediği gerçek olur ve Fletcher çok çabalasa da artık yalan söyleyemez. Tüm hayatı işinde terfi edip daha çok para kazanmak olan Fletcher, türlü yalanlara başvurup oğlunu ihmal eder. Fletcher'ın kendi deyimi ile böylesine 'kötü bir babanın' karakter evrimi mitsel/ritüel inançlar vasıtasıyla gerçekleşecektir. Doğum günlerinde pasta mumu üflerken dilek tutma geleneği tüm filmin seyrini değiştirir. İdeolojik yaklaşım açısından film baktığımızda da Fletcher'ın avukat olması sebebiyle Amerikan adalet sisteminin içerisindeki yanlışlıklar sürekli dile getirilmektedir. Mahkemede davalının kazanması, avukatların ne kadar iyi yalan söyleyebilmesine bağlı olduğu gözler önüne serilir. Yalan söyleyemeyen Fletcher, haksız olduğu halde müvekkilinin haklı çıkmasını sağlar ve bu duruma kendisi de üzülür. Film, Amerikan adalet sisteminin eksikliğine dair göndermeler de bulunsa da asla çözüm önerisi sunmaz. Seyircisine yalnız değilsiniz mesajı verirken dikkati Fletcher'ın doğru yolu bulması ve ailesine tekrar kavuşmasına çevirir.

Tür filmlerinde sıkça kullanılan mitsel yapı, kültürel bir alt yapı ile birleştirilmedikçe bu kültürü deneyimleyen topluluk tarafından tanınmayacak ve anlamsız olacaktır. Böyle bir mitsel bakış açısı çerçevesinde tür filmleri düşünüldüğünde izleyicinin üretim ve gelişimde katılımının tanınması gerekmektedir. Karşılıklı kurulan stüdyo-izleyici ilişkisi tür filmlerinin üretildiği kültürel bağlamı sağlar. Böylece film kendine özgü mitsel/ritüel karakterle donatılır. Bir tür filmini mitsel işlevi açısından ele alan herhangi bir kuramsal yaklaşıma da

temel hazırlar (Schazt, 2003: 98). Tim Burton sinemasına göz attığımızda filmlerinde mitsel/ritüel hikayeler, karakterler gözlemlemek mümkündür. Çoğunlukla fantastik-drama-müzikal türde filmler çeken Tim Burton; *Beter Böcek* (*Beetle Juice*, 1988) ve *Ölü Gelin* (*Corpse Bride*, 2005) filmlerinde öldükten sonra başka bir hayatın mümkün olabileceği inancı mitsel/ritüel karakterlerle ve/veya olgularla işlenerek izleyicinin merakına sunmuştur. Dünyanın neresinde hangi inançtan olursa olsun insanlar, ölümden sonraki yaşamla ilgili olmuştur. Kültürel alt yapısı olan bu konu izleyicinin ilgisiyle birleşmektedir. Yine bir Tim Burton filmi olan *Alis Harikalar Diyarı* (*Alice In Wonderland*, 2010) filminin metni dünyaca bilenen aynı adlı hikâyenin uyarlamasıdır. Böylece seyirci kendi kültürel birikimi sayesinde filmin metinsel anlamını yakalaması daha kolay olur. İzleyici tarafından aşına olunan karakterler, dünyadan farklı başka bir yaşam alanının olabileceği düşüncesi, iyi ve kötü çatışması, mitsel ve fantastik olanın çekici dünyası filme ilgiyi artırmaktadır.

Altman, tür filmlerinin anlatı yapısı içinde anlamsal/sözdizimsel (semantic/syntactic approach) bir yapılanmadan bahseder. Anlamsal ve sözdizimsel bir metin yapısı birbiriyle uyum içerisinde olduğunda Hollywood'un ideolojik türüyle kitlenin ritüel değerleri aynı zeminde rastlaşır. Belirli bir anlamsal bağlam içerisinde gerçekleştirilen sözdizimleri, mantıksal bir düzende öğeleri birbirine bağlar ve seyirci arzuları ile stüdyo kaygılarını birleştirir. Anlamsal ve sözdizimsel kuram, bir metnin bileşenlerinin birincil ve dilsel anlamı ile bu bileşenlerin metne ya da türe dâhil olan yapılandırma süreciyle elde ettikleri ikincil ve metinsel anlam arasında ayrım yapmaktadır. Bu nedenle, tek bir metnin içerisinde dilsel veya metinsel düzeyde aynı olgunun birden fazla anlamı olabilir. Örneğin, westerndeki bir 'at', gezmeye yardım eden bir hayvandır. Dil içerisinde 'at' kavramının normal boyutu basit bir düzeydeki anlamla eşittir. Western filmlerinde ise kurulan 'at' yapısı türetilmiş diğer unsurlarla eşleşir. Atın karşısında konumlandırabileceğimiz 'otomobil ve lokomotif' kelimeleri atın 'mekanik olmayan' durumunu güçlendirecektir (2003: 37-38). Bir bilimkurgu filminde uçan daire, uzaylı, galaksi vb. kavramlarının birincil ve dilsel anlamları ve ile metnin içerisinde bir araya geldiklerinde oluşturdukları sözdizimsel ve metinsel anlamla beraber türsel bir anlatım yapısı oluşmaktadır. 'Uçan daire' sözcüğü uzaylıların seyahat etmesini

sağlayan bir ulaşım aracı olarak tanımlarsak; bilimkurgu filminde uçan dairenin işlevleri, galaksiler, insanlar, uzaylılar, savaş vb. gibi birçok kavramla yeniden üretilerek anlamsal/sözdizimsel bir yapı meydana gelmektedir.

Kuramcılarının üzerinde düşündükleri bir diğer yaklaşım ise klasik bir deneyim olarak tür filmleridir. Thomas Sobchack, Aristo'nun *Poetika*'sından yola çıkarak tür filmi yapımcısını ve izleyicisinin katı bir şekilde kabul edilmiş bir dizi sözleşmeye bağlı olduğunu ve tür filminin klasik bir dünya düzeni deneyimi sunduğunu belirtir. Bu düzende, tür filminin öyküsü sabit, karakterleri tanımlanmış, sonu da tatmin edici şekilde tahmin edilebilir. Çünkü tür filmleri gerçekçi değildir; pervasızca dramatiktir. Aristo, zamanın eserlerinde olan biteni anlamak için 'taklit' anlamına gelen '*mimesis*' kelimesini kullanırdı. İnsan eylemlerinin bir dizi taklitten oluştuğu ve yaşama ayna olduğunu savunurdu. Ancak Aristo'nun sınırlarını çizdiği Yunan drama sanatı tam olarak bu kadar değildi. Yunan yazılı eserleri; yeniden yapılmış, yeniden şekillenmiş, dramatik veya kahraman biçimi verilmiş bir önceki hikâyenin taklididir. Sobchack, tür filmlerinin de aynı disiplinde üretildiğini dile getirir. Filmler hayatın değil, diğer filmlerin taklididir. Tüm bu dizinin ilk örneğini olmalıdır ve bu örnek edebi kaynaklarda izlenebilir. 1930'larda çıkan gangster filmleri gerçek hayatın kendisi değil, gazetelerden alınan hikâyelerdir. Müzikal filmler de müzikal sahnelerinden alınır (2003: 103-105). Bir romantik-komedi filmini ele aldığımızda olay örgüsünün akışı bellidir, karmaşık tarafı yoktur; mutlu son ile biteceği hissi rahatlatır. 1998 yapımı *Ah Mary Vah Mary (There's Something About Mary)*, Bobby Farrelly/Peter Farrelly) filminde de lise mezuniyetinden beri türlü sebeplerden görüşmeyen Ted ve Mary on üç yıl sonra karşılaşır. Mary güzelliğiyle birden fazla erkeği peşinde koşursa da Ted diğer tüm engelleri aşarak onu ikna eder ve nihai sona ulaşırlar. Film hikâyesinde sürpriz yoktur. Esas oğlan ve kız ayrı hayatlar kurmuşlardır ancak aşikârdır ki günün sonunda kavuşacaklardır. Film başladığında hikâyenin geçmişini öğreniriz, tam işler iyiye gidecekken ortalık karışır ve gerilim yükselir. Gerilimi çözüme götüren olaylar ise karakterlerin lehine olacaktır. Tüm bu ana iskeleti bilmek seyirciye güven verir. 'Hayatta bu kadar sorun yaşanıyor ama elbet çözümü vardır' mesajı, seyircinin her daim sinema salonunda mutlu ayrılmasını sağlar. Aslında biliriz ki; gerçek hayatta her gerilimin sonu mutlu bitmez.

2.3. Tür Filmlerinde Anlatı Yapısı

Abisel, bir filmin tür filmi olup olmadığını belirleyebilmek için özellikle kültürel farklılıkları da göz önüne alıp biçimsel özelliklerinin saptanması gerektiğine değinmektedir (1995: 41). Örneğin, Amerikan komedi filmlerindeki uyulaşımalar ile Türk komedi filmlerindeki uyulaşımalar arasında muhakkak belli başlı farklılıklar olacaktır. Amerikan ve Türk kültüründeki farklı yönler filmin anlatım diline de yansımaktadır. Amerikan kültürüne has deyimler, kelime oyunları, ironiler filmdeki güldürünün temel ögesi olabilirken Türk komedi filmlerinde bu uyulaşımaları aramamız yerinde bir hareket olmayacaktır. Bir komedi filmi olan *Recep İvedik*'i (Togan Gökbakar, 2008) ele aldığımızda kaba saba, argo konuşan maço diye tabir edilen bir Türk erkeğinin başından geçen komik olaylar silsilesidir. Çoğunlukla Türkiye'de yaşayan insanların aşına olduğu bu tiplere Amerikan kültüründe kendine pek yer bulamayacaktır. Dolayısıyla tür filmlerini tanımlarken film içerisinde olduğu toplumun kültür faktörünü gözden kaçırmamak gerekir.

Tür filmlerinde biçimsel uyulaşımalar (görüntü devamlılığı, kamera açıları, kurgu vs.) ideolojinin aktarılmasında; tematik uyulaşımalar (melodram, şiddet vs.) toplumsal düzen kurallarının işlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla izleyiciyi anlatılanın tam zıddının olmayacağına ikna etmektedir. Tür filmlerinde var olan düzen her daim 'ahlaki' ve 'iyi' olarak gösterilmektedir. Seyirci kendini bu düzenle özdeşleşerek içerisinde yaşadığı sömürü düzenine boyun eğer. Diğer yandan da türsel uyulaşımalar sayesinde gerçekmiş gibi gözükten dünya için 'bu bir film zaten' çıkarımının yapılmasına neden olabilir (A.e., 37-38). Melodram türü filmleri düşündüğümüzde biçimsel uyulaşımalar, anlatılanı vurgulamak için büyük bir rol oynar. İki sevgili arasında yaşanan dramın büyüklüğü hem kadının hem erkeğin yakın plan çekimlerindeki yüz ifadelerinden, arka arkaya kurgulanan yüz planlarından anlamak mümkündür. Olayların iyiye doğru gittiğini sahnelerin daha aydınlık mekânlarda geçmesinden, geniş planlardan, neşeli müziklerden anlayabiliriz. Bir melodram filminde; esas kız ve esas oğlanın tesadüfen tanışıp âşık olmaları, aralarında sınıf farkı (ekonomik) bulunması, tam evlenecekken başlarına gelen akıl almaz olaylar, ayrılık yaşanması ve filmin sonunda büyük fedakârlıklar

verilerek gerçekleşen bir kavuşma olmazsa olmaz tematik uylaşimlardan birkaçıdır. Seyirci böylesine mükemmel bir düzen içerisinde sürüp giden bir hayatın içinde kaybolmaktadır. Gerçek, baskıcı düzenden bir süreliğine de olsa uzaklaşmıştır. Kitle ve/veya popüler kültürün ışığında üretilen sanat ürünlerinde de amaç kontrol altında tutulan bireylerin özgürmüş hissine kapılmalarını sağlamaktadır.

Tür filmlerinin klasik anlamda bir öyküsü bulunmaktadır. Çerçevesi belirli sınırlarla çizilmiş; başı ve sonu belli bir bütünlük sunan öykülerdir. Tür filmi, temelde iyi-kötü çatışmasını barındıran belli başlı karakterleri ve mekânlarıyla bir dramadır. Bu filmler hayatı değil bir temsil olarak birbirlerini taklit etmektedirler. Tematik açıdan birbirine benzeyen tür filmleri, biçimsel açıdan birbirinden ayrılmaktadır. Olay örgüsünü daha anlaşılır hale getirebilmek için ikonografiden³ yararlanılmaktadır. Bu şekilde uylaşimler halini almış görsel kodlar yaratılmaktadır (A.e., 57-61). Bilim kurgu filmlerini göz önüne aldığımızda hikâyenin başında yaşanan tetikleyici bir olay film kahramanlarını felakete sürükler. Filmin başkarakterleri başlarındaki bu belalarla ile bir şekilde savaşır film sonunda galip gelirler. Kötü olan her zaman mekanik olan, Dünya dışından gelendir. İnsanlar her zaman yaşadıkları yeryüzünü kurtarmak için kahramanca mücadele ederler ve iyilerdir. Filmin sonunda da iyiler kazanır, kötü olanlar yok edilir. Öykünün çerçevesi sınırlarla net bir biçimde çizilmiştir. Bilim kurgu filmlerinde gökyüzünün renginin değişmesi, hava değişimlerindeki ekstrem durumlar, Dünya'yı ele geçirmeye çalışan mekanik bir robot, uzaylı vb. olması, karşılaşılan şifreli yazılar, gibi birçok ikonografik görselden yararlanılmaktadır. Özden, film türlerinde psikolojik veya toplumsal çatışmaları simgeleştirerek izleyicisine sunduğunu ve izleyicinin de bilinçaltındaki bu çatışmalarla yüzleştiğini belirtmektedir (2004: 246). Denilebilir ki; izleyicinin toplumda veya kişisel yaşantısında karşılaştığı çatışmaları, yüzleşemediği birçok problemi ile tür filmlerinde rahatlıkla katharsis yaşayabilmektedir.

³ Abisel (1995: 61) ikonografiyi şu şekilde tanımlamaktadır: “İkonografi, oyunculuk tarzlarını kapsayacak denli geniş bir yelpazede yer alan bu uylaşimleri, yeni bağlamlar içinde yeni anlamlar yaratacak biçimde kültürel ve tarihsel titreşimiyle birlikte canlandırmaktadır.”

Tür filmlerindeki karakterler genellikle gerçek dışı ve yüzeyseldir. Kendileriyle yüzleşmeye hiç zorlanmazlar ve bu durum seyirci ile özdeşleşmelerini kolaylaştırmaktadır. Bu karakterlerin film içerisinde eylem sınırlılıkları yoktur. Bizim yapamayacaklarımızı yaparlar. Kötülüklerin ve gerilimlerin ortadan kalkması her zaman toplulukların lehine olmaktadır. Bireysellik bir topluluğun, cemaatin vs. çıkarı için hep geri planda kalır. Grupların yararı maddi ve kişisel yarıardan her zaman üstün geldiği görülmektedir. Tür filmleri çoğu zaman tutucu bir yapı taşır. Yenilik yapılması halinde bu biçim saldırıya uğrar (Abisel, a.g.e., 64-66). Korku filmlerindeki iyi karakterlerin yolunda giden hayatları, bir korku unsuru olan kötü karakterlerin kişisel hırsları uğruna bozulmaktadır. İyi olan kadın ve/veya erkek mutlaka mağdur olandır. Başına gelen korkutucu olaylarla geçmişinde veya şimdisinde kişisel bir bağlantısı olmayabilir. Birdenbire ortaya çıkan lanetle mücadele eden karakter olağanüstü bir performans gösterir. Zamanla çevresine yayılan bu lanette tek ayakta kalan kendisidir. Filmin sonunda da korkutucu olan yok edilir ve başkarakter kurtulurken aslında toplum da kendini kurtarmıştır. Karakterler oldukça basittir, gerçek dünyada sergilemeyecekleri davranışları sergilerler.

Film türünün oluşması sadece çekim aşaması ile sınırlı kalmamaktadır. Reklam faaliyetleri, afiş, televizyon, yazılı basım vb. tür filmlerini tamamlayan sonraki aşamalardır. Filmlere etkili bir bakış açısı kazandıran yönetmenler, tür filmlerde kendi kaygıları ile toplumun kolektif kaygıları arasında denge kurmalıdır. Postmodern olarak tanımlanan tür sinemasında metinler arası nitelikleri birbirlerinin içlerinde kullanarak tür anlatılarını geliştirmişlerdir (Özden, a.g.e., 220,240). Film yapımından sonraki aşamalarda; basılan afişler yayınlanan fragmanlar ve gazete tanıtım yazıları türün tamamlayıcısı niteliğindedir. Filmle ilgili görsel ve yazılı tüm tanıtımlar, o türün uyulaşmaları doğrultusunda hazırlanmaktadır. Sosyal medya tanıtımlarında film karakterlerinin ağzından yazılan tweetler, film içerisinden görüntülerle hazırlanan kısa videolar, görseller, gif'ler film türünün anlatım diliyle paraleldir. İzleyiciyi hangi türden bir filmin beklediğini kolayca anlatabilmek için uyulaşımlara ve ikonografiye yapım sonrasında (postproduction) da ihtiyaç vardır.

Popüler sinemanın film üretme mantığı içinde üretilen tür filmlerinin seyirci ve yapım şirketi dışında bir başka bileşeni daha vardır. Daha fazla seyirciye hitap

etme amacıyla bu bileşen; sıradan seyircinin arzuları, beklentileri ve kaygılarıdır. Tür filmlerinin anlatım yapılarını bu öğeler şekillendirir. Bu durum, toplumsal, politik ve tarihsel süreçle ilintili olup tür filmleri ve seyircisi hakkında ipuçları sağlamaktadır. Tür filmlerinin yapısı incelenirken ideolojik boyutu da gözden kaçmamalıdır (Kırel, 2011: 244-245). Türkiye’de gerçekleşen 1980 darbesi sonrasında birçok filmin sansüre takılması sebebiyle yapımcılar izleyiciyi sinema salonlarına çekecek, sansür engeline takılmayan ‘arabesk’ film türlerini piyasaya sürmüştür. Köyden kente göç olgusunun yoğun yaşandığı dönemde bu durumun arabesk filmlerine yansımaları, dramı ve şarkısı bol bir tür ortaya çıkarmıştır. Hem izleyici ülkenin ağır şartlarından kaçıp rahatlayabileceği filmlere kavuşmuştur hem de toplumsal ve politik süreç bir türün yükselmesine sebep olmuştur.

Kırel, tür filmlerinin denklemini anlamlandırabilmenin disiplinler arası bir çalışmayla mümkün olduğunu dile getirmektedir. Ekonomi, pazarlama, pazarlama stratejileri, sosyoloji, kültürel incelemeler, psikanaliz gibi alanlarla zaman zaman iç içe olabilen bir denklemden söz eder (A.e., 245). Tür filmleri popüler kültür içerisinde üretilen, seyircinin beklentilerini en iyi şekilde karşılayıp bir sonrakinde daha fazla gişe başarısı elde etmeyi amaçlayan unsurlar olduğu için birçok çalışma alanıyla birlikte hareket etmesi gerekmektedir. Dönemin toplumsal koşulları göz önüne alınarak, en uygun çalışma disipliniyle filmin olay örgüsü, karakterleri, müzik seçimi vb. belirlenmektedir. Bu denklem o filmi zirveye taşımanın formülünü oluşturmaktadır.

2.4. Film Türleri

Film türlerinden bahsederken en çok karşımıza çıkan örneklerden biri **westernlerdir**. Abisel, western filmlerinin neredeyse sinema tarihi ile yaşıt olduğunu söyler. Western filmlerinde; intikam ve kahramanlıkla birlikte anılan güçlü erkek imgesi, ölme – öldürülmenin estetik bir biçim alması, düellonun ritüelleştirilmesi, tüm bunların ataerkil yapıya çok uygun olması seyircinin onayını almasını

sağlamıştır. Bu filmlerden söz edildiğinde ilk akla gelen kavram kovboydur⁴. Filmlerde yaratılan kovboy kimliği Amerikan ideallerinin tekrar üretilmesine olanak veren bir uygulama alanıdır.

Western filmlerinin içerisinde kendine has kapalı bir dünyası vardır. Bu dünya dışarıdan gelen bir tehlikeyle (doğulu bir bankacı, demiryolu şirketi, Kızılderili, haydut çetesi, zengin sürü sahipleri) bozulur. Yalnız gezen kovboy, intikam duygusuyla kötülerini yendikten sonra toplumsal düzen tekrar kurulur ve kovboy topluluktan uzaklaşır. Bu düzenin korunması şiddetle gerçekleştirilir. Tüm bu olayların geçtiği mekânlar; keşfedilmemiş, denetlenemeyen ve çeşitli tehlikeler içeren yerlerdir. Westernlerin ormanlarla, çöllerle, büyük nehirlerle donanmış doğası seyircinin kentsel yaşamda hissettiği kapalılık duygusuyla zıtlık oluşturur.

Diğer insanlardan her bakımdan üstün olan western kahramanı, özgüveni sağlam, kendine yeten ideal bir bireydir. Özgürlüğünün ve bağımsızlığının peşinden giden kahraman, özgürlük/yasa, birey/topluluk ikilemlerini kimliğinde sergiler. Yeri geldiğinde şerefi uğruna insan bile öldürebilir. Bunun dışında yerliler, westernlerin dikkat çeken diğer temsilleridir. ‘Doğanın ilkel çocukları’ olarak anılan yerliler, beyaz adama Batı’da yaşamayı öğretebilecek ve birlikte yaşayabilecek insanlar olarak bakılırken; ilerleyen zamanlarda tehlike arz ettikleri iddiasıyla ortadan kaldırılması gerektiği fikri üzerinde durulmuştur. 1960’lardan sonra yerliler, beyaz adamlarla kan kardeşi veya yoldaşı olarak gösterilmiştir. Western filmlerinde kadınlar da ataerkil düzen içerisinde konumlandırılmıştır. Çoğunlukla evde/çiftlikte ve meyhanede karşımıza çıkarlar. Erkeğin intikam savaşının nedeni olurlar. Kahramanlar fahişelerle ilişki kurarlar ancak namuslu bir kadın için onları terk ederler (1995: 67-112).

Western filmlerinin olay örgüsü, kahramanları, mekânları belli bir düzen ve tutarlılıkta birbirini desteklemektedir. Westernler şiddet, ölüm, aşk, intikam, ideal erkek kahraman gibi birçok kavramla olay örgüsünü inşa eder. Böylece seyirci de

⁴ “Cowboy” kelimesi, işçi ve sığır çobanı anlamına gelmektedir. Amerikalılar için iyimserliğin, alçakgönüllülüğün, neşeli arkadaşlığın, doğu ile doğrudan ilişki kurmanın simgesidir (Abisel, 1995: 81).

gerçek hayatta karşılaşamayacağı kadar aksiyon ve duygu yoğunluğunu beyaz perdede tecrübe eder.

Tür kuramcıları western filmlerinin tarihinin sinema tarihi kadar bir geçmişi olduğunu belirtir. Özden, Edwin S. Porter'ın çektiği *The Great Train Robbery* (*Büyük Tren Soygunu*, 1903) konulu bir film olmasa dahi önemli bir kazanç getiren ilk western olarak adlandırılabilceğini belirtmektedir (2004: 212-213).

Western filmi deyince akla gelen Amerikan ve Hollywood sinemasıdır. Ancak 1960'lı yıllardan sonra Hollywood prodüksiyonlarında yaşanan çöküş western filmlerine ilgiyi azaltmıştır. Bu durum Avrupa Sineması'na sıçramış seyirciyi sıkımayacak westernlerin yapımına neden olmuştur. Özellikle İtalyan westernlerin öne çıktığı film türüne 'Spaghetti Western' adı verilmiştir. Klasik westernlere göre kahramanlar maddi çıkarlarının peşinden koşarken fazlasıyla ürkektirler. Toplumsal koşulları değiştirmenin şart olması umurlarında değildir. Çünkü kendi hayatlarından daha değerli bir şey yoktur (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 224-226). 1903 senesinden bugüne zaman ilerledikçe değişen toplumlar gelişen teknoloji ve insanların ihtiyaçlarının değişmesi tür filmlerinin uyulaşımının da yenilenmesine neden olmaktadır. Zamana ayak uyduramayan uyulaşımlardan vazgeçilmesi, yerine yenilerinin konulması, var olanların yeniden üretilmesi seyirci ile etkileşimi sürdürmek adına zorunlu olmaktadır.

Türk Sineması'nda da bir dönem furya haline western filmleri mevcuttur. Özellikle Yılmaz Köksal'ın başrolünde oynadığı; *Çeko* (Çetin İnaç, 1970), *Vahşetin Esirleri* (T. Fikret Uçak, 1971), *Kan ve Kin* (Natuk Baytan, 1972), *Delioğlan* (Tunç Başaran, 1972) gibi filmler westernde patlama yaratmıştır (Akyol, 2015: 202). Türk Sineması'nda son dönem örneklerine baktığımızda 2010 yapımı *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak) filminde western uyulaşımları üzerinden bir komedi yapılmaktadır. Komedi türü ve western bir araya getirilerek tür filmine yeni bir yorum getirilmektedir.

2000'lerden sonraki sinemaya baktığımızda, western film türünün yavaş yavaş ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Western'e en benzeyen film bile daha çok macera, aksiyon türü olarak anılır hale gelmiştir.

Sık sık sözü edilen bir diğer tür de **korku** sinemasıdır. Korku sineması, bulunduğu coğrafyadan bağımsız daha çok insanların kaygı ve korkularına hitap eder. Bu türün temelinde; bilinmeyene yönelik merak ve korku, bilme, ele geçirme, karşılaşılması muhtemel acılar, tehlikeler, yok olma tehdidi yatmaktadır. Seyirci karakterlerden çok yaşanan ‘durumla’ yani gerilimle ilgilidir. Bireyin kendi iç hesaplaşması ve toplumsal yaşamdaki karmaşası karşısında belirsizlik ve güvensizlik yaşar. Bu da korku sinemasında ölüm ve ölüm korkusunu öne çıkarır. Ölüm korkusu; ölümsüzlük, yeniden doğuş, öteki dünya, iki dünya arasında kalma, ruhlar ve ruhlar âlemi kavramlarını da beraberinde getirmiştir.

Din merkezli ‘cennetten kovulma’ hikâyesiyle⁵ yasak olanın “cinsellik” ile ilişkilendirilmesi özellikle ataerkil toplum yapısında erkeği felakete sürükleyen kadın ve şeytan kadın imgesi yaratmıştır. Korku filmlerinde tehlike yaratan varlıklar (canavar, yaratık vb.) düzene uymayan ‘öteki’ olandır. Kötü bir amacı yoksa bile bu durum değişmez. Bastırılması gereken her türlü duyguyu simgelemektedir (Abisel, 1995: 117-162). Örneğin; hem Amerikan hem Japon sinemasında meşhur olan *Halka* (*Ring*, Gore Verbinski, 2003) filminde insanları bilinmezler dünyasına sürükleyen ve korkuyu en üst düzeye çıkaran, kuyudan çıkan kadın Samara karakteridir.

Korku sineması büyük çoğunlukla mitlerden beslenir. Çünkü mitoloji, tüm insanlığın ortak noktasıdır. En çok kullanılan mitoslardan biri hayvan ile insan arasında gel-git yapan varlıklardır (ifrit, iblis, hortlak, hayalet vs.). Vampir, her coğrafyanın kendine özgü olaylarıyla ortaya çıkarken asıl derdi kendi belirleyici özelliğini koruma savaşı vermektir. Kan içmeden yaşayamıyorsa, yaşayamayacaktır.

Korku filmlerinde yola çıkılan mitolojik her olay ahlakidir. İnsanoğlunun gösterdiği her türlü zaaf, suç ve günah; tabulara, adetlere karşı davranış bu yaratıkların kimliklerinde vücut bulur. Bu türün mitolojisi dinin karşısındadır. Vampiri, iblisi, kurt adamı yok eden veya yuvasına gönderen inanç değildir. Haçın

⁵ Korku filmlerinde etkili olan yasak ve ceza kavramları, insanın en baştan yasağı çiğneyip ‘yasak elmayı’ yemesiyle ilgilidir. Böylece insanın kendini suçlu hissetmesi, büyük ölçüde kendine güvenmeme duygusunun yaratılmasına neden olmuştur. Şeytana uyan insanın dünyaya atılarak cezalandırılması, toplumsal ve kültürel tahriklere kapılması cehennem ile cezalandırılması demektir (Abisel, 1995: 135). Bu durum insanlar üzerinde çeşitli korku, kaygı ve endişelerin oluşmasına yol açar. Korku türü de bu durumdan yararlanmaktadır.

belli ritüeller çerçevesinde kullanılmasıdır. Korku mitoslarında esas olarak yaşanan; politik düzlemde devrini doldurmuş, çoktan köhnemiş olanın bir türlü çekip gidememesidir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 365-381). Örneğin; XXI. yüzyıl korku sinemasında popüler olan ‘yürüyen ölümler’ ve ‘zombie’ temalı filmlerde insanların maddi dünyayı bırakıp gidememesi onları bir tür yaratığa dönüştürmüştür. Ölümlerin yeri hiçbir zaman bizim yaşadığımız dünya değildir. Mutlaka ait oldukları yere mezarlarına geri dönmeleri veya yok edilmeleri gerekmektedir. Bir insanın ölmesi ve yeniden dirilmesi onu nedensiz sinirli, agresif ve saldırgan yapar.

Korku filmlerinde karakterler ve kahramanlar çok çeşitlidir. Ancak esas mesele kahraman-canavar-kurban üçlüsü üzerinden yürümektedir. Kahraman genellikle orta sınıftan, eğer canavarı yaratan kendi değilse üstün becerileri olmayan, pratik çözümler üretebilen sıradan insandır. Kadın veya erkek olması fark etmez (Abisel, a.g.e., 172-176). 1977 yapımı *Suspiria* (Dario Argento) filminde dans okuluna eğitim almaya gelen kadın karakter ve okulun yöneticileri (bir çeşit cadılar) işlerini engelleyenleri öldürür. Sıra başkahramana gelince cadıların kötülüğünden kurtulacaktır. Kısacası, olay kesinlikle kahramanın okulda eğitimini almak istediği dans veya hayat tarzı ile değildir. Asıl durum okul sahiplerinin öğrencilere rağmen kendi sistemlerini devam ettirmeleri adına başvurdukları eylemler bütünüdür.

Kaya Özkaracalar; korku filmleriyle ilgili ‘ima etmeden açıkça göstermenin mi’, yoksa ‘göstermeden ima etmenin’ daha korkutucu olduğu tartışmasına değinmektedir. Korku sinemasında göstermeden ima edilmenin sebebi, sansür tehdidi sonucunda film yapımcılarının uyguladığı oto-sansür uygulamasıdır. Zamanla göstermeden ima etmek, dehşet duygusunu yaratma sanatına dönüşmüştür. Bu durum da oto-sansürün kendini meşrulaştırma aracı olarak ‘göstermeden ima etmeyi’ sanat, ‘ima etmeden göstermeyi’ de ucuzluk olarak tanımlanmasına neden olmuştur (2007: 64-65). Daha çok şiddet sahnelerinin aşırılığı hakkında kaygı duyulması, özellikle ölüm/öldürme sahnelerini estetize edilmeye yöneltmiştir. 1960 yapımı *Sapık* (*Psycho*, Alfred Hitchcock), filminde kadın karakterin duş almaya girdiği sırada katilin gelerek onu bıçak darbeleriyle öldürmesi ve ardından suya karışan kan görüntüsü oldukça yumuşak çekimlerle verilmiştir. Ne tam anlamıyla şiddeti yüksek

bir cinayet sahnesi ne de bizi rahatsız edecek kadar kan vardır ortada. Göstermeden ima etme ile ima etmeden göstermenin ortası bulunmuş gibidir.

Amerikan, Avrupa ve Türk Sineması'nda sıkça görülen ve diğer türlerle de en fazla iç içe geçmiş olan bir film türü de **melodramlardır**. Melodram türünü ön plana çıkaracak uylarımların belirlenmesi, diğer türlerde olduğu kadar kolay değildir. Melodramlar ele aldıkları konulara, değindiğı sorunlara göre kendi aralarında ayrışarak alt türlere ayrılır (Akbulut, 2008: 29, 64). Genellikle bu türde filmler kadın merkezli olup, iki cins arasındaki mükemmel aşkı bulma çabalarından, aile içi meselelerine kadar sürüp giden konular, değışik biçimlerde/temalarda ele alınmaktadır. İmkânsız aşklar, aile trajedileri, sınıf farklılıklarından doğan dramlar, kadının topluma kendini kabul ettirebilme uğraşısı gibi konuların büyük duygu yoğunluklarıyla izleyicisine sunulduğu film türüdür melodram.

Melodramın ortaya çıkmasında burjuva sınıfının etkisi büyüktür. Yüksek burjuva, kaliteli ve profesyonel sanat yapıtları üretme çabasını temsil ederken diğer yandan küçük burjuva, düzeyi düşük, kaba, alt katmanlara özgü sanatı temsil eder. Küçük burjuvanın yarattığı melodram, yoksunluğun, eksikliğin ve doyumsuzluğun yansıması olarak görülür. Sevgi, aşk gibi duyguları taşıma hakkı, soylu sınıfının dışındakilere verilmiştir. Küçük burjuvanın alçakgönüllülüğü ile toplumsal avantajlardan yararlanamayışından doğan mağduriyet, onlara üst sınıfın verdiği ödüldür (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 261-264). Çoğu zaman kızını yoksul bir adamla evlendirmek istemeyen taş kalpli bir baba ve aşkı, erdemi, namusu adına her şeyi göze alabilecek bir erkek kahraman karşı karşıya kalır. Otoriter ve statüsünü korumak için her şeyi yapacak olan baba ve onda asla olamayacak erdem, yoksul genç adamda mevcuttur. Filmin sonunda da küçük burjuvanın mağduriyeti soylu olana mutlaka galip gelir. Akbulut ise bu konuda, burjuvanın devrimle birlikte yitirdiğı erdem, ahlak, namus gibi değerleri melodram filmlerinde kadın aracılığı ile dile getirildiğini belirtmektedir (A.e., 78). Melodram türü bir filmin esas kahramanı kadın; yoksul veya orta halli bir ailenin içinde büyümüş, dış dünyaya kapalıdır. Sevgilisi olacaksa da ilkiyle evlenecektir. Bunun karşısında konumlanan varlıklı bir kadın karakter; oldukça dış dünyaya açık, giyimi kuşamı yerinde, rahatlıkla erkek

arkadaşından, kocasından ayrılabilmektedir. Küçük burjuva, her yönüyle tüm insanlığını korumuştur.

Melodramların anlatı yapısını incelediğimizde diğer türlerden ayrılan birçok yönü bulunduğunu görürüz. Popüler mitolojide evlilik ya da aile gibi amaç ve ulaşılması gereken son, melodramda çıkış ve hareket noktasını oluşturmaktadır. Diğer popüler kültür ürünlerinde yan ve tamamlayıcı unsur olarak görülebilecek kavramlar (başarı, güçlülük, iktidar sahibi olma, erkek onuru vb.) bu türde ana içerik durumuna gelmektedir. Melodramlarda güçlü bir erkek kahramanın karakter özellikleri (erdem, onur, fazilet, dürüstlük vb.) onun kaderini olumsuz etkileyen faktörlere dönüşür. Bu türde, kadının güzelliği vurgulanacaksa anlatım dilinin tüm gücüyle beynimize ve ruhumuza kazınacak şekilde vurgulanır. Aynı şekilde negatif figürleri de sevgi ve şefkatimizden yoksun kılıp onlardan nefret etmemizi isterler. Kötü karakterlerin kötü olmalarının sebebi sadece alçak olmaları değildir; insanların mutluluğa giden yollarını kendi elleriyle tıkadıkları için istenmezler. Melodramın üç sacayağı vardır: kadın kahraman, alçak adam ve erkek kahraman. Despotik ama bağışlayıcı bir baba, bir dizi komedyen özelliği taşıyan yan karakterler de tamamlayıcı konumdadırlar (Atayman ve Çetinkaya, a.g.e., 263-284).

Melodramın Türkiye’de ortaya çıkmasının altında modernleşmenin getirdiği yerleşik, ahlaki normların değişimi sürecindeki yozlaşma ile paralel gelişen toplumsal alandaki sancılar ve kırılmalar yatmaktadır. Bu türün muhafazakâr tavrı, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren anlatı yapısı sayesinde Türkiye, Mısır gibi ülkelerde kolaylıkla yerleşmesini sağlamıştır (Elmacı, 2015: 113). Türk Sineması başlangıç tarihinden günümüze melodram filmleriyle doludur. Türk seyircisinin kendisinden birçok şeyi beyaz perdede bulduğu, gerçek hayatta ulaşamadığı hayalleri, aşkları vs. kendisini melodram film karakterleriyle özdeşleştirdiği, gündelik hayatın kargaşasından kaçıp sığındığı en yaygın tür olmuştur. 1935 yılında çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul) filminden 2000’li yıllarda çekilen birçok film de (*Aşk Tesadüfleri Sever*, Ömer Faruk Sorak, 2011; *Evim Sensin*, Özcan Deniz, 2012; *Aşk Sana Benzer*, A. Taner Elhan, 2015 vb.) dâhil melodram filmleri her seferinde yeniden üretilerek seyirciye sunulmuştur.

Bilim-kurgu, en az diğer türler kadar sinemanın ilgi odağında bulunan bir diğer türdür. Bilim-kurgu filmleri kimi zaman bilimsel olgu ve ilkelerden yola çıkarak gelecek tahminleri yapar, kimi zaman bilimsel olguların dışında bir dünya kurar. Bilim-kurgu sineması gerçeklikten uzak bir tür olarak görülse de aslında politik eğilimlerin karşılık bulduğu bir yansımadır. Bastırılmış cinsellik duyguları, teknoloji fantezisi ve hazzı olarak geri dönmektedir (Onur, 2012: 66-67). Örneğin, *Matrix* (Lilly Wachowski ve Lana Wachowski, 1999) bir bilim-kurgu filmi olsa da pek çok açıdan okunduğunda farklı anlamlar çıkartılabilen bir eserdir. Filmde yapay zekânın yani robotların insanlardan daha üstün olması sebebiyle dünyayı ele geçirip insanları da dünyanın bir çeşit simülasyonu olan *Matrix*'e mahkûm etmesinin hikâyesidir. İnsanların uyutulup hayal dünyasında yaşadığı ve zamanla inanç ve seçim haklarını keşfederek uyanmaya başladıkları bir mücadele sürecidir. Sonunda Morpheus, Neo'yu bulur ve *Matrix*'i yok etmesi için onu eğiterek başarıya ulaşmayı denerler. Yapay zekâ ve insanların karşı karşıya kaldığı bir uzam ve mekân; gerçek dünyada yaşanan iktidar mücadelesinin bir yansıması olarak yorumlayabiliriz. Dünyadan başka bir yaşam simülasyonunun var olabilme hayali, gerçekliğin tüm acılarından bir kaçış, belki de gerçekliğin hangisi olduğu konusunda hakikati bilememe durumunun verdiği kararsızlık durumu *Matrix*'te hayat bulmaktadır.

Bilim-kurgu filmlerinde bilginin tehlikeli ve uğursuz doğası, insan doğası ve düzendeki yeri, bireylerin varoluşsal kayıpları sık sık canlandırılır. Uzay komplolarıyla ilgili hikâyeler, süper bilgisayarların tehditleri, mikrop savaşlarının sonuçları, laboratuvarlarda üretilmiş virüsler, kara delik keşifleri, gelecekteki genetik mühendisliği ve klonlama bilim-kurgunun içine girebileceği muazzam alanlardır. Bu türde; çılgın bilim adamları tarafından nükleer tahripler yaratılabilir veya garip, olağanüstü mikroskobik organizmalar, devler, mutant canavarlar ortalığa salınabilir. Bilim-kurgu kahramanları kehaneti belirleyecek yeteneklere sahiptir. Bu kehanetler genellikle spekülatif bir gelecek zamanda geçer. Bu türe ait filmler; acımasız, çürümüş, sinir bozucu bir dünyada ortaya çıkmaktadır. 1984'ün 'Big Brother'ı gibi distopik bir dünya ortaya koyulur.

Genellikle bilim-kurgu filmleri, toplumun teknoloji hakkındaki endişelerini ve modern toplumlarda teknolojilerin etkisi ve çevresel değişimin nasıl olacağını

tanımlamaktadır (Science Fiction Films/filmsite.org). 1982 yapımı *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*, Ridley Scoott) filmi 2019 yılının Los Angeles'ını anlatır. İnsanlardan ayırt edilemeyecek derecede benzer robotlar üreten firmalar, bu robotları dünya dışı gezegenlerin keşfinde ve o gezegenlerdeki kolonileştirme faaliyetlerinde kullanmaktadır. Bir kolonide çıkan isyanda rol alan kopyalar (robotlar) dünyada yasa dışı olarak duyurulur. Bu robotları yakalamakta uzman bir polis olan Rick Deckard ve bir kopya olan Roy'un karşılıklı diyalogları ve ilişkisi filmin bütünü oluşturmaktadır. Bu bilim-kurgu filminde kullanılan ışık ve sahne açıları dikkate aldığımızda oldukça karamsar bir dünya tasvir edilmektedir. İnsanoğlu artık iktidarını dünya dışına taşımak ister. İster günümüzde olsun ister de uzak bir gelecekte olsun her zaman var olan güçlü ve egemen olma yarışıdır. Düzene karşı gelen robot olsa dahi oyunun dışında bırakılmalıdır.

Film türleri sadece western, korku, melodram ve bilim-kurgudan ibaret değildir. **Müzikal, fantastik, tarihi, belgesel, dini, polisiye-gangster** gibi birçok film türü mevcuttur. Hatta film türleri kendi içinde de alt türlere ayrılmaktadır. Ancak çalışmamızın kısıtlılığı esas alındığında tür filmi literatüründe⁶ öne çıkan türler daha ayrıntılı açıklanmaya gayret edilmiştir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan ve tür tanımları içerisine giren komedi filmleri daha ayrıntılı ele alınacaktır. Bu sebepten ayrı başlık altında değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

2.4.1. Bir Tür Olarak Komedi

Komedi ister sinemada olsun ister diğer sanat dallarında, her daim insanlara kahkaha attırmasa bile gülümsetmeyi başarır. Gülme sanatı 11.600 yıl öncesinde, mağara duvarlarına çizilen resimlere dayanmaktadır. Eski Mısır ve Antik Yunan'da sanatçılar mizah ve karikatürlerinde hayvan figürlerini kullanarak hiciv ve taşlama yaparlardı. Örneğin, M.Ö. 411'de yazılan ve oynanan *Lysistrata*; 1983 yılında Türk güldürüsü (*Şalvar Davası*) ve 2011'de *Lysistrata Jones* adıyla Broadway'de müzikal komedi olarak uyarlanmıştır (Makal, 2017: 18-21). Gülmek, insanlık tarihinden bu

⁶ Film türleri okuması yapılırken temel alınan belli başlı kaynaklarda öne çıkan türler kastedilmektedir: Nilgün Abisel-*Popüler Sinema ve Türler*, Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya-*Popüler Sinemanın Mitolojisi*, Ed. Yelda Özkoçak-*Türlerle Türk Sineması*, Nur Onur-Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi.

yana tıpkı diğeri insanî duygular gibi eskimeyen bir eylemdir. Mizah oluşturan unsur, bir mağara duvarında da olsa Broadway sahnesinde de olsa insanın gülmeye olan ihtiyacına hitap etmektedir.

Aristoteles (2008: 25-30) *Poetika*'da komedi kelimesinin kökenine kadar gitmektedir. Dorlar kavminin tragedya ve komedyia kavramlarını sahiplendiklerini belirtir. Onlara göre; kentleri çevreleyen mahallelere *kome* adı verilir. Atinalıların ise buna *demos* demeyi tercih eder. Komedyia oyuncularının da adlarını *komazein* (şarkı söyleyen şarkıcılar, şarkı söylemek) fiilinden değil, küçük görüldükleri için kovularak bir *kome*'den diğerine dolaşıp durmalarından gelmektedir ve bundan dolayı komedi oyuncuları 'komedyia/komedyen' şeklinde adlandırılmıştır. Buna ek olarak 'yapmak' anlamında *dran* sözcüğünü kullandıklarını oysa Atinalıların *prattein* dediğini ileri sürmektedirler. Tüm bu tartışmaların ve iddiaların tümü bizi komediye götürür. Aristo komedi için şunları söyler:

Komedyia, daha önce söylediğimiz gibi, aşağı karakterli insanların taklididir. Ne var ki kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olanından söz eder; bu da çirkinliğin yalnızca bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak kusurdur, çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana. Komedyia maskesi bunu çok iyi simgeler: Çirkin ve belirtisizdir ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde.

Aristo'ya göre komedi, aynı tragedyada olduğu gibi insan eylemlerinin taklidine dayanır. Eksiklikler, alt sınıftan olmak, çirkin davranışlar komedi ile maskelenir. Böylece bu kötü özellikler acıtmadan ve zarar getirirmeden gözler önüne serilebilir.

Bergson; gülünç olanı, kişinin bir şeye benzetilmesiyle açığa çıkan olarak tanımlamaktadır. İnsani olayların bizde yarattığı katıksız bir mekaniklik, cansız hareket izlenimi vermesidir. Bundan dolayı gülünç olan düzeltilmeyi, ıslah edilmeyi bekleyen bireysel veya kolektif bir kusuru ifade eder. Gülme insanlarda ve olaylardaki bir tür dalgınlığı öne çıkaran ve cezalandıran toplumsal bir jesttir aynı zamanda (2014: 28). Hayatın tüm ciddiyetiyle ilerlediği bir düzende kişilerin hareketlerinin mekanikleşmesi ve bunun sonucunda göze batan en ufak bir hata bile komediye hizmet eder. 'Şeye' dönüşen kişinin kusurlarına gülünmesi o kusurları bir daha yapmaması için onu hizaya sokacaktır.

Ortaçağ, Rönesans ve Yeniçağ'da komedi, gösteriler ve oyunlarla sürmüştür. İtalya'da Commedia dell'Arte, İngiltere'de William Shakespeare, İspanya'da Tirso de Molina örneklerin bazılarıdır. XVII. yüzyılda Molière *Cimri (L'Avare)* ile geleneksel komedi kalıplarını dönüşüme uğratmıştır (Makal, a.g.e., 21-22). Komedinin insana ulaşması her dönem farklı mecraların da eklenmesiyle sürmüştür. Mağara duvarlarına çizilen karikatürlerle başlayan güldürü sanatı, şiirde, edebiyatta, gösteri sanatında en çok da müzikli oyunlarda/piyeslerde/tiyatrolarda kendini göstermiştir. Kitle iletişim araçlarına sinemanın eklenmesiyle beyaz perdeye taşınan komedi, kurgunun da işin içerisinde olmasının etkisiyle bu türü her seferinde yeniden üretmektedir.

Komedi; şakalardan karmaşık anlatılara, slapsticklerden kaba güldürülere, hicivlerden parodilere ve çizgi filmlere kadar uzanan bir dizi konuyu ve türü kapsayan bir biçimdir. Komedi türüyle ilgili tartışmalar, en kapsamlı genel bir bakış açısı ile çoklu-disiplinli (felsefeden anlatı kuramına, antropolojiden psikoloji ve psikanalize) yaklaşımla birleştirilme eğilimindedir. Bu birleştirilme komedinin öznelerini farklı konulara, yönlere ve temalara ayırarak yapılmaktadır. Başlangıçta komedi; çeşitli eğlencelerin mevcut biçimlerinden özellikle vodvil, müzikhol; ayrıca sirk, karikatür, savrukrama, revü ve daha sonra da radyo, televizyon, gece kulüpleri gibi formlardan beslenerek türetilmiştir. Komedi türü, yalnızca bir dizi komedi sanatçısının yeteneklerini sunduğu bir alan olmayıp aynı zamanda bir anlatı oluşturarak değerleri, düzeni zaman zaman da sosyo-kültürel olayları sorguladıkları ve tartıştıkları bir tür halini almıştır (Neale, 2000: 59-62). Komedi yapan komedyen seyirciyi güldürebilmek adına kullandığı tüm yeteneklerinin yanı sıra zamanla sadece komik olabilmenin dışına da çıkabilmiştir. Komedyen, bir hikâye oluşturarak sadece el kol şakaları veya düşüp kalmanın ötesinde toplumsal hiciv yaparak da güldürebilmenin mümkün olduğunu göstermiştir. Bu durum da komedinin dallara ayrılarak gelişmesinde, çeşitlenmesinde ve farklı disiplinlerle iş birliği yapabilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Atayman ve Çetinkaya komedi sinemasını gündelik hayatın sorunlarından türeyen mitlerin bu türe taşınmasının bir ürünü olduğunu tanımlamaktadırlar. Komedi; komik tipin kendi içerisindeki çatışmaları, açmazları, zaafı, zayıfları,

yetersizlikleri belli etmenin yoludur. Komedi sineması; bir durumu eğlenceye, komik olana dönüştürebilmek için komik tipi bir maske olarak yansıtır. Böylece komik tipten kaynaklanan alayın, gırgırın seyircide yol açabileceği olumsuz tepkiler ve verilebilecek zararlardan bu maske sayesinde korunabilir (2016: 17,21). Bir insanın kendi hayatını idame ettirirken zaafalarını açık bir şekilde dillendirilmesi kendi adına zordur. Zaaflarının gülünç olabilmesi, utanılacak ya da karşı tarafın kullanabileceği bir şey olma ihtimali onu gizlemeye yönlendirir. Yine aynı şekilde bir ofis ortamında çalışırken beceriksizliğinden dolayı bütün evrakları birbirine karıştırması, herkesin içerisinde elinin ayağının birbirine dolanması utanç verici olmalıdır. Ancak aynı kişi, bu yaşananları beyaz perdede komik bir tipin davranışlarında gördüğünde işler değişmektedir. Çünkü o tip tıpkı Şarlo gibidir; abartılı kıyafetler ve davranışlarla olayları birbirine soktuğu gibi çözmesini de bilecektir. Beyaz perdede gördüğü kendisi değil, Şarlo'dur. Bu yüzden tüm eksikliklerine kahkahalarla gülmekte de sakınca görmeyecektir.

2.4.1.1. Komedi Filmlerinin Anlatı Yapısı

Komedi filmleri, diğer türlerde olduğu gibi kendini diğerlerinden ayıracak farklı bir anlatım yapısına sahiptir. Komedi sinemasının kendi içerisinde birden fazla alt türe ayrılması her filmin güldürme yönteminin farklılığını ortaya koymaktadır. Kemal Sunal kendi güldürü tarzını anlattığı yüksek lisans tezinde birçok komedi türünün bulunduğunu sinema sanatının da hepsinden etkilendiğini dile getirir. Başlıca komedi türleri; burleks güldürü (savrukrama), vodvil, Amerikan tarzı güldürü, müzikal güldürü, doğrudan güldürü, toplumsal yergi, İngiliz güldürüsü olarak isimlendirilmiştir (2001: 39-41). Hepsinin kendine has anlatım dili bulunsa da elbette insanları güldürme en önemli işlevleridir. Örneğin; *Düğün Dernek* gibi güldürüler, anlık durumlardan komiklik yaratır. *Hacivat Karagöz'ü Neden Öldürdü* tarzında güldürüler güldürürken aynı anda düşündürür. Kimi zaman diyalogların kaba saba, argo sözcüklerle dolu olması güldürürken kimi zaman da ironiler veya toplumsal yaşama yapılan göndermeler, hicivler güldürür. Komedi filmlerin nasıl ve hangi anlatım yapısıyla güldürmeyi seçtiği hedef kitlesiyle de doğrudan ilişkilidir. İroni ve söz oyunlarına dayalı veya kara mizah içeren bir komedi filminin izleyici kitlesi ile

fiziksel şakalara, sakarlıklara, argo sözcüklere vs. dayalı bir komedi filminin izleyicisi elbette farklı olacaktır.

Bir komedinin başarılı olabilmesi için insanoğlunun hangi koşullar altında gülebildiğini de bilmek gerekir. Atayman ve Çetinkaya, hayatın bütün saldırıları, baskıları karşısında kendimizi savunabilmek için yasalar, kaba kuvvete izin vermiyorsa bir zaman sonra ağlamanın da bir faydası olmadığı söyler. O zaman başa çıkamadığımız bu duruma gülmek dâhil başka tepkiler de verebiliriz. Komediyle beraber gündelik hayatın aksilikleri, aksaklıkları, yoksunlukları; zevkini, tadını çıkarılacak bir tüketim aracına dönüşür. Komik olan her daim trajik olanla iç içedir. Eğer biri komik tip olacaksa hayatta tökezlemeye mahkûmdur ya da hayatı yüzüne gözüne bulaştırmış biri komik tip olmaya hak kazanmaktadır (2016: 20-23). Örneğin; *The Cable Guy* (*Baş Belası*, Ben Stiller, 1996) filminde evlere kablolu yayın bağlama işinde çalışan ‘kablocu adam’ (Filmde her seferinde ismini farklı söyler.), kendi hayatında yaşadığı psikolojik sorunlar, yalnızlık gibi etkenlerden dolayı müşterileriyle samimi olma yolunu seçerek hayatı eğlenceye çevirmiştir. En son evine kablolu bağladığı müşterisi Steven ile sıkı dost olmaya çalışan kablocu adamın zamanla eğlenceli kişiliğinin altındaki trajik yaşam öyküsü de ortaya çıkar. Hayatta yalnız olmanın verdiği trajedinin şekillendirdiği tuhaf karakteri, ortaya komiklikler çıkarmıştır. İzleyici bu trajediye hüzünlenmekten çok işin gülünç kısmıyla ilgilenmektedir. Çünkü bir yerden sonra ağlamanın bir faydası olmadığı hissi verilmektedir.

Henri Bergson, bir şeyin gülünç olabilmesi için bir anlığına da olsa kalbin hissizleşmesi gerektiğini, gülünç olanın saf akla hitap ettiğini belirtmektedir. Güldürüye tiyatro sanatı üzerinden yaklaşan Bergson, güldürü yazarlarının belirli zaafı yakından tanıtarak ona aşına olmamızı sağladığını söyler. Bu şekilde yazarın elinde olan kuklanın ipleri adeta biz seyircinin eline geçmiş gibi hissederiz. O iplerle biz de oynarız ve böylece oyundan zevk almamız kaçınılmaz olmaktadır (2014: 6,13). *The Cable Guy*’da kablocu adamla yakın arkadaş olmayı reddeden Steven’in başı belaya girer, hapse düşer. Kablocu adamın tezgâhladığı bu durum Steven’in trajedisi olsa da karşı tarafın gülünçlüğü gün yüzüne çıkarır. İzleyici Steven’in dramına karşı hissizleşerek kablocu adama güler. İnsanoğlunun korkuları, kusurları,

hataları ve bunların bir yerden sonra komediye dönüşmesi filmi izleyen seyircinin kendini özdeşleştirmesiyle kahkahaların daha çok yükselmesine yol açacaktır.

Komedi türündeki karakterler diğer türlerdeki karakterlere oranla başlarına gelen felaketlere seyircinin yerine daha çok katlanırlar. Komedi yapan tipin başına gelenlerin sorumlusu yine kendisi olmalıdır. Aksi takdirde seyircide yükselecek protesto duygusu eğlencenin tadını kaçırabilir. Komedi filmlerinde seyirciyi derinden yaralayacak öğeler, gülmenin aracına dönüştürülerek bastırılmış olanın içerisinde boğulmamızı önler. İlk başta kusurlar, eksiklikler yüzümüze çarpılır, kısa bir süre için düzenin yıkılmasına izin verilir; ardından gerilim yerini gülmeye bırakır. Komik olan genellikle 'norm' ile 'karşı norm' arasındaki zıtlıklardan meydana gelir. Toplum dışı olan, aykırı olan aynı zamanda da komik olandır. Komedyen toplumsal uzlaşımların çürüklüğünü gösterdiği noktada güldürüyü toplumsal hayatın bir eleştirisi olmasını sağlayabilir (Atayman ve Çetinkaya, a.g.e., 26-28). Charlie Chaplin'in hem yönetip hem de oynadığı *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1936), Şarlo'nun bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlamasıyla başına gelenleri konu edinir. Şarlo, fabrikada bir işçi olarak makinelerin hızına alışmaya çalışırken sürekli elini yüzüne buluşturır; türlü sakarlıklar yapar. İşçilerin zamandan kazanmasına yarayacak yemek yeme makinesini denerken de işler çığırından çıkacaktır. Tüm bunların sorumlusu ne fabrika patronudur ne de o şartlarda çalışılmasını onaylayan yasadır. Yaşanan tüm bu kaosu sorumlusu elbette işçi Şarlo olacaktır. Sonunda akıl hastası olduğuna karar verilen Şarlo, yaptıklarının bedelini da kendi ödeyecektir. Eğer çalışma koşullarının ağırlığı ve makineleşen bir hayatın faturası yetkililere kesilseydi izleyicide protesto duygusu yükselebilirdi. Türk Sineması'nda başka bir örneğe baktığımızda; 1980 yılı yapımı *Zübük* (Kartal Tibet) filminde Yaşar adında bir gazetecinin, milletvekili İbrahim Zübükzade'nin rüşvetle, yalanla dolanla işler çevirerek milletvekilliğine kadar giden yaşam hikâyesini araştırmasıyla birçok bilgi gün yüzüne çıkmaktadır. Aslında Zübük'ün her türlü sahtekârlığa, insanların nefretine rağmen işini yürütmesi, zengin olması, iyi makamlara gelmesi onun şahsında anlatılan toplumsal bir hicivdir. İzleyici ise iyisiyle kötüsüyle komedi karakterinin başına gelenlere güler çünkü sorunun kaynağı da çözümü de komedi yapanı aittir. Bu noktada Bergson, gülmenin toplumsal bir anlamı olması gerektiğini

savunur. Gülme zemini oluştuğunda müşterek hayatın bazı gerçeklerine cevap da vermelidir (A.e., 7). Aynı *Modern Zamanlar* ve *Zübük*'te olduğu gibi toplumsal yaşamdaki aksaklıkları, insanlığın ahlaksal kusurlarını, makineleşmiş bir yaşamın tekdüzeliğini açığa vurabilmek için komedi toplumsal eleştiri adına yeniden üretim aracı olarak kullanılmaktadır.

Kadın ve erkek ilişkisi bütün hikâyelerin temelinde olan bir unsurdur. Komedi filmlerinde de komik tipin, romantik âşık bir tip olamayışı veya kadın ve erkeğin birbirine olan ilgisinin fark edememesi komik durumları meydana getirir. Başka türlerde dramatik olaylara yol açabilecek bu durum komedide birbirini sevmeyi öğretmek, değerini tanıtmak anlamına gelir. Sıradan, normal bir insanın yaptığı basit bir hata daha yolun başlangıcında abartılarak kaotik olaylar zincirine dönüştürülür. Bu davranışların gülünç yanları komediye hizmet eder. Farklı sosyal gruplaşmalar, gelenekler, töre ve adetler insanlar arasında farklı iletişim yapılarını ortaya çıkarır. Bu karşılaşmalar, çatışmalar komedinin unsuru olur (Atayman ve Çetinkaya, a.g.e., 35-37). Örneğin; *Evyah Eyvah 2* (Hakan Algül, 2011) filminde Hüseyin, yaşadığı belde hemşirelik yapan Müjgân'a âşık olur. Kendisinin müzisyen olmasının dışında düzenli bir işi olmaması, Müjgân ile arasındaki kültür farklılıkları, beldeye yeni tayin edilen doktorun Hüseyin tarafından bir engel olarak görülmesi sonucunda hepsi birbirine bağlı bir dizi komedi ortaya çıkmaktadır. Hüseyin'in başını türlü belalara sokması olayları çıkmaza sürüklüyor gibi görünse de bu belalar bizi kahkahalara boğar. Biliriz ki eninde sonunda tatlıya bağlanıp Müjgân'ına kavuşacaktır.

Toplumsal hayatın içerisinde süregelen gelenekler, adetler vb. kısacası toplumun törensel tarafı, ortaya çıkmayı bekleyen gülünçlüklerle doludur. Merasimlerimizin tüm resmiyeti, geleneğin onlara atfettiği ciddiyetle ilgilidir. Ancak hayal gücümüz devreye girdiğinde onlar da ciddiyetlerini hemen yitirirler (Bergson, a.g.e., 33). Çünkü hayal gücü, hayatın tüm katılığına karşın ona bir nebze olsun esneklik kazandırarak gülünç yanlarını ortaya çıkarır. Seyirci de bir süreliğine de olsa toplumsal hayatın yarattığı baskıdan uzaklaşabilmenin, onunla eğlenebilmenin biraz olsun 'özgürleşebilmenin' tadını çıkarır.

Komedi sinemasında; western, melodram, gangster gibi öteki türlerin ahlaki anlayışları ve karakterleri parodi haline getirilir (Atayman ve Çetinkaya, a.g.e., 36). İlk filmi 2000 senesinde çekilen Amerikan yapımı *Korkunç Bir Film* (*Scary Movie*, Keenen Ivory Wayans), birçok korku filminin öyküsünü birbirine bağlayarak parodi haline getirir. Parodi filmlerini komedinin bir alt türü olarak nitelendirebiliriz. Dan Harries, parodi türü filmlerinin tür kurallarının bozulması sonucu ortaya çıktığını belirtmektedir. Karakterlerin, öykünün, dekorun (çerçeveleme kuralları) ezberinin bozulmasıyla parodiler inşa edilir. Özellikle Hollywood sineması, kuralların bozulması işinden çok fayda görmüş; parodi filmleri (*Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*-1999, *Scary Movie*-2000 vb.) büyük hasılatlara ulaşmıştır. Parodi filmlerindeki metinlerarasılık özelliği çağdaş seyircinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Parodilerin melez türler üretmesi Hollywood sinemasında türün geleneksel sınırları içerisinde üretilmesi ve tüketilmesini gölgede bırakmıştır. Örneğin, *Hot Shots!* (1991) filmi yalnızca bir komedi filmi değildir. Aynı zamanda savaş, süper kahraman, aksiyon-macera türlerini de barındırır (2002: 281-282). Örneğin; *Meet the Spartans* (*İşte Spartalılar*, Jason Firedberg ve Aaron Seltzer, 2008) filmi, *300 Spartalı* filminin parodisi olup savaş/aksiyon/macera film türlerinin komediyle buluşmasıdır. Diyebiliriz ki; her tür filminin uyaşımıları kendi içerisinde tutarlı olduğu zaman hedef kitlesine ve başarıya ulaşmaktadır. Komedi türü ise diğeri türleri dönüştürerek kendine ait bir uyaşım haline getirip onları yeniden üretmektedir.

2.4.1.2. Dünya Sinemasında Komedi Türünün Öncüleri

Sinemada komedi türünün ortaya çıkması, sinemanın keşfi kadar eskidir. İlk sinema filmi, Lumière Kardeşler'in çektiğı L'Arroseur arrosé, 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te gösterilmiştir. Bahçıvan ve çocuğun bahçe hortumuyla yaşadığı olaylar izleyenleri güldürmüştür. Bu filmde güldürüye sebep olan bir tür sakarlıklar, ıslanma, kovalama, ayağı kayıp düşme gibi hareketlerdir. Komedi sineması; revü, kabare, vodvil, sirk, müzikhol, balad opera gibi gösterilerde barınan birçok güldürü öğesinin oyunlara taşınmasından esinlenmiştir.

Geçmişten günümüze güldürü sinemasına ışık tutan birçok isim vardır. Amerikan Sineması'nda karşımıza çıkan ilk sanatçı Mack Sennet'tir (1880-1968). Sennet, "savruklama" olarak adlandırılan kaba güldürünün sınırlarını çok iyi bilmekteydi. Filmlerinde cinsel çekiciliği ön plana çıkararak genç ve güzel kızları kullanırdı. Bazen de bir polisin beceriksizliğini göstererek düzeni hicvederdi. Zıtlıklar (şişman-zayıf, uzun-kısa vs.) üzerine kurulu güldürülerinin her zaman bir karşılığı olmuştur. Komedi sinemasının bir diğer ismi; dar elbiseler giyip, gözlüğü de aksesuar olarak kullanan Harold Lloyd'dur (1863-1971). Harry Langdon (1884-1944), canlandırdığı karakterlerin merkezine insanı ve derinliği koymuştur. Bebek yüzlü ve melankolik tipiyle dikkat çekmiştir. Oyunculuğuyla güldürünün büyük ustaları arasında gösterilen Buster Keaton (1895-1966), çevresinde gülünebilecek olaylara kayıtsız kalan taş yüzüyle dikkat çekmiştir. "Şişko" lakaplı Roscoe Arbuckle (1887-1925), karşısındakine en iyi kremalı pastayı atan aktör olarak tanınacaktır. Kendi vücudunun yarattığı komiklikten yararlanmıştır. Vodvil geleneği ile alaycı ve anarşist güldürü yapan Marx Kardeşler (Chio, Harpo, Groucho) , filmlerinde 'us dışı' ve 'gerçeküstü' sayılabilecek her türlü görsel gülütten yararlanmışlardır. Stan Laurel ve Oliver Hardy ikilisine geldiğimizde de zıtlıklarından yararlanarak ortaya konan bir komedi görmekteyiz. Laurel zayıf olandır; sürekli hata yapar, kolayca üzüntüye kapılır ve saf kişiliğini sürdürür. Şişman olan Hardy ise tepeden bakan tavırları, kendine güveni, kibri ve güçlü olmayı temsil ederdi. Türkiye'de 'Üç Ahbap Çavuş' olarak tanınan The Three Stooges (Larry Fine, Moe ve Curly Howard), kargaşa ve kaostan güldürü yaratmışlardır. Duygusuz yüz ifadesi, genizden gelen sesiyle W. C. Field, 1930'lu yılların cinsellik temalı filmlerinde boy gösteren komedyeni Mae West, Amerikan sinemasının kara film ve güldürüleriyle tanınan Billy Wilder bu türün önemli isimleri arasına girmişlerdir (Makal, 2017: 25-92).

Komedi sinemasının kilometre taşlarından bahsederken Charles Spencer Chaplin'i es geçmek mümkün değildir. Pam Brown, Chaplin'in yarattığı 'serseri' tiplmesi için şunları söyler:

Charlie, kendisine biraz küçük gelen bir melon şapka, dar bir ceket, ölçüsüne uymayan pantolonlar, kocaman çizmeler ve küçük sevimli bir baston seçmişti. Böylece Küçük Serseri ilk kez perdede görüldü. Charlie'nin kendisi bile, bu karakterin, böylesine ünlü olabileceğini düşünmemişti. Ama ta başından, bu serserinin nasıl davranması gerektiğini iyi biliyordu. Şansını tüketmiş ama hâlâ onurunu korumaya çalışan biriydi o.

Serseri rolündeki Chaplin, aslında sürekli yiten kişidir ancak sonunda mutlaka kazanır. Bu tiplemeyle varlıklı ve yoksul, başarılı ve yitiren kişi arasında adeta bir köprü kurmaktadır. Hayatında yaşadığı tüm zorluklara karşı zafer kazanan küçük bir adamdır (1996: 31-39). Charlie Chaplin'in komedisinin altında her zaman hüznün de vardır. Toplum içerisinde yoksul kalmış, ezilmiş, acı çekmiş insanların her şeye rağmen gülmelerini, umut etmelerini ve mutlaka bir çıkış yolunun olabileceğini göstermek ister. Abisel, Chaplin'in bir tür olarak güldürünün saygı görmesini sağladığını belirtmektedir. Chaplin filmlerinde mekanik insanın yerine yaşayan sıradan insanı koyarak onun arzularını, duygularını ve toplumsal ilişkilerinden doğan güldürüyü kullanmıştır. Seyircinin anlık kahkahaları atmasını sağlayan geleneksel güldürünün dışına çıkarak güldürüyü anlatmak istediği toplumsal sıkıntılar için araç haline getirmiştir (2007: 126-127). Charlie Chaplin, çocukluğundan beri yaşadığı maddi manevi sorunları, toplumsal yaşam gözlemleri, insanlığa olan aşırı duyarlılığı ve elbette yeteneği onu güldürü sineması alanında bir yıldız olmaya itmiştir.

2.4.1.3. Türk Sineması'nda Komedi

Türk Sineması'nda komedi filmlerine gelmeden önce Türk sahne geleneğinde komedinin yerine bakmak faydalı olacaktır. Türk seyirlik oyun geleneğindeki güldürü kültürünün izleri sinemanın keşfiyle birlikte komedi filmlerinde de kendini göstermektedir. Geleneksel sahne gösterilerinden biri olan orta oyunu; çoğunlukla Pişekâr ve Kavuklu'nun başından geçen yanılmaların, ironilerin, karşıtlıkların, soytarılıkların, pataklamaların, abartmaların, aşırılıkların vb. bulunduğu güldürülerdir (And, 1962: 15). Bir diğer seyirlik oyunumuz da Karagöz ve Hacivat'tır. Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu* kitabında, Karagöz'ün farklı kaynaklar tarafından XVII. veya XVIII. yüzyıllardan beri sahne geleneğimizde var olduğunu belirtilmektedir. Karagöz ve Hacivat, Pişekâr ve Kavuklu ile benzer özellikler taşımaktadır. Karagöz ve Kavuklu; dışa dönük, halkın ahlak anlayışının ve sağduyusunun temsilcisidir. Özü sözü birdir; düşündüklerini çekinmeden söyledikleri için başları derde girer. Özellikle Karagöz'ün belli bir uğraşısı ve okumuşluğu olmadığı için geçim sıkıntısı çeker. Hacivat ve Pişekâr ise herkesin huyuna göre konuşur, yüze gülmesini bilen, içten pazarlıklı, ara buluculukları ile kavgaları

yatıştırır ve her kalıba giren esnek tiplerdir. Her konuda biraz da olsa bilgileri vardır. Meddah, diğerlerinden ayrı olarak tek kişilik bir oyundur. Dede Kokut gibi geleneksel hikâyeleri konu alsa da en çok güldürmeceye yönelmiştir. Bunun dışında kuklalar, gölge oyunları, hokkabazlık da güldürü sanatından yararlanan seyirlik oyunlarımızdandır. And seyirlik oyunların komedi ile bağlantısını şu şekilde açıklar (1985: 289-489):

Müslüman doğudaki gölge oyununun ve Türklerdeki Karagöz'ün, Almanların Kasperl oyununa veya *commedia dell'arte*'ye, Aristophanes'in komedyalarının kaba sahnelerine, Arlecchino, Pulcinella, Scappino ve Turlupin'e, Macarların Paprika-Jancsi'sine benzediği ileri sürülmüştür. Yalnız, Karagöz bunlardan daha yüksektir, *commedia dell'arte* düzeyine yaklaşır, ondan aşağı da pek düşmez.

Karagöz'den orta oyununa meddaha hatta gölge oyunları ve kukla gösterilerine kadar geleneksel Türk tiyatrosu topluma derdini anlatabilmek için güldürü yolunu seçmiştir. Çoğu zaman baskı altındaki sanatçılar rahatsız oldukları düzeni, kuralları, siyasileri eleştirebilmek için taşlamaya, hicve, mizaha başvurmuşlardır.

Türk folklor kültürünün komedi ile özdeşleşen bir diğer simgesi de Keloğlan'dır. Zekâsı, beceresi ve başarısıyla ezilen bir halk insanı olmasının yanında sırası geldiğinde kötülük yapmaktan çekinmeyen katı yürekli kaba bir tip olabilmektedir (Makal: 2017: 471). İlk bir masal kahramanı olarak ortaya çıkan Keloğlan zamanla sinemanın başkahramanlarından biri olup çıkmıştır. 1971'de çekilen *Keloğlan* (Süreyya Duru) filminden sonra 2006 yılında dahi bir Keloğlan (*Keloğlan Karaprens'e Karşı*, Tayfun Güneyer) filmi çekilecektir.

Türk Sineması'nda ilk güldürü filmi olarak kabul edilen *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921)⁷, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendinin Rüyası* devam filmleriyle komedi üçlemesi olarak anılmaktadır (Özgüç, 1990: 24-25). Filmlerin isimlerinden anlaşılacağı üzere Bican Efendi tiplerinin başından geçen olayların komik tarafları gösterilmektedir. Ahmet Fehim'in 1919 yılında çektiği *Binnaz* ve *Mürebbiye* filmleri güldürü çizgisinde sayılabilecek önemli filmlerdir. Muhsin Ertuğrul ve 'Mümtaz Osman' takma adıyla yazan Nazım Hikmet

⁷ Oğuz Makal'ın *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması* adlı kitabında 'Bican Efendi' adını taşıyan serinin ilk filmi olan *Bican Efendi Belediye Müfettişi* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1917) Türk Sineması'nın ilk kısa komedisi olarak belirtilmektedir (2017: 474).

birlikte birçok müzikal komediye imza atmıştır: *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Cici Berber* (1933), *Karım Beni Aldatırsa* (1933) vb. Bu ikiliden ortaya çıkan *Naşit Dolandırıcı* (1933) filminde ünlü tuluat oyuncusu Naşit oynamaktadır (Makal, a.g.e., 476-478). İlk dönem Türk Sineması'na denk düşen bu komedi sineması daha yoğun bir biçimde geleneksel Türk tiyatrosunun izleri taşımaktadır. Komedi yapan tipler, genellikle erkeklerdir.

Türk Sineması'nda 1950'lilere geldiğimizde bir tiyatro sanatçısı olarak tanıdığımız İsmail Dümbüllü, sinemaya geçerek güldürmeye devam etmiştir: *Dümbüllü Sporcu* (1952), *Dümbüllü Tarzan* (1954) gibi bir dizi film çekilmiştir (Uluyağcı, 2015: 149). 1957 yılında Atıf Yılmaz'ın önemli bir çıkış yaptığı *Gelinin Muradı* filmi bir kasaba güldürüsüdür. Doktor Murat'ın ağanın kızına âşık olması ve varlıklı başka birinin de kıza talip olmasıyla üç aşamalı bir sınav düzenlenir. Birçok hilenin karıştığı bu sınavda Murat'ın sevgilisine kavuşması mizahi bir dille anlatılmaktadır (K. Esen, 2010: 101-102). 1950'lerin komedileri, ilk dönem Türk Sineması'na benzerlik göstererek İsmail Dümbüllü örneğinde görüldüğü gibi tipler ve onların başından geçen olayların komik taraflarından oluşan hikâyelerdir. Atıf Yılmaz'ın kariyerinde bir dönüm noktası olarak belirtilen *Gelinin Muradı* filminde de toplumsal normların kadın ve erkeklerin başlarına açtıkları birtakım olaylar ve onların komikliği gözler önüne serilir. Atayman, 1950'li yılların komedi filmlerinde komedi yapanı 'arabulucu' olarak nitelendirmektedir. Aynı düzlemdeki iki insanı birleştirici rolle yetinmeleri ve bunu gerçekleştirirken de kırsallığa, taşralılığa işaret edilmesi, yerel ağızların sevimli kılınması bu dönem komedisine ışık tutmaktadır (2011: 100).

1960'larda Osman F. Seden'in çektiği salon güldürüleri (*Ne Şeker Şey, Badem Şekeri, Beş Şeker Kız*) dikkat çekmektedir. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında *Cilalı İbo* ortaya çıkmıştır. Üzerinde adının yazdığı şapkası, yamalı pantolonu, boyacı sandığı ve kendine özgü peltek konuşması ilgi görmüştür. Aynı yıllarda Öztürk Serengil ile özdeşleşen *Adanalı Tayfur*, kullandığı argo kelimelerle güldürü sinemasında var olmuştur. Bu dönemde ünlü olan bir diğer tipler de *Turist Ömer*'dir. Kısmen de olsa topluma dokunabilen, düzen bozucu, kuralsız bir kentlidir (Makal, a.g.e., 482-485). Türk Sineması'nda hemen hemen aynı dönemlerde ortaya

çıkan Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer birer komedi karakterine evrilmekten henüz uzakta birer tiplemedir. İlk filmlerinden sonra seyirci tarafından çok sevilen bu tiplerin bir dizi filmleri çekilmiştir. Atayman, bu dönem komedileri için arabuluculuk görevinin birinci kişi (Cilalı İbo, Turist Ömer vb.) düzlemine taşındığını, komik olanın yer yer aksiyon yer yer de melodram sınırları içerisinde hareket ettiğini belirtmektedir. Gittikçe kapitalistleşen Türkiye’de yabancılaşma ve kent yaşamındaki ara sokak kültürünün (Kasımpaşa, Balat vb.) kayboluşu adeta Turist Ömer’in kimliğinde bir isyan halini almıştır. 1965’li yıllarda köyden kente göçün hayatın her alanında kendini hissettirmesiyle komik tip artık kente savrulmuş aidiyet, kimlik arayışına giren bir birey olmuştur (A.e., 100-105). Köyden kente göç eden bireyin kendi yaşam pratikleri ile kentteki insanların yaşam pratikleri arasındaki çelişkilerin, yeni olana uyum sağlarken yapılan reddedişler, büyük kentin içerisinde elin ayağın birbirine karışması, kullanılan dildeki şive ve ağız değişikliği gibi tüm etkenler aynı zamanda zıtlıklar yaratır. Tüm bu zıtlıklar bizi komediye götürecektir.

1960’lı yıllarda Billy Wilder’in *Some Like It Hot* filminden uyarlanan Türkan Şoray ve Sadri Alışık’ın oynadığı *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1966), *Karakolda Ayna Var* (Halit Refiğ, 1966), *Cibali Karakolu* (Hulki Saner, 1967) gibi birçok komedi filmi çekilmiştir. Bunların dışında Yeşilçam komedi filmlerinde; Vahi Öz ‘Horoz Nuri’ ismiyle, Suphi Kaner, Sami Hazinses, Necdet Tosun, Münir Özkul, Adile Naşit gibi isimler oynadıkları rollerle güldürülerde öne çıkmışlardır (Onaran, 1994: 184). *Fıstık Gibi Maşallah* filminde gazirolarda komedyenlik yapan iki arkadaşın (Fikri ve Naci), iş bulabilmek adına kadın kılığına girerek Fikriye ve Naciye olma serüvenleri anlatılır. Bu iki arkadaşın her konu hakkında ters düşmeleri, ağız dalaşına girmeleri, abartılı jest ve mimikleri ile seyirciyi güldürmektedir. Kadın kılığına girdiklerinde peşlerine takılan Horoz Nuri ise çapkınlığıyla komik bir figür olarak filmde yerini almaktadır. Bu filmde komediyi ortaya çıkaran fikir ayrılıklarının çatışması, söz oyunları, yanlış anlaşılmalara, Fikri ve Naci’nin farklı karakter yapıları adeta bir Karagöz-Hacivat güldürüsünü hatırlatmaktadır.

Türk güldürü sinemasında 1970’lere geldiğimizde komedi biçim değiştirmeye başlamıştır. 1970’lere kadar hareket, jest ve mimiğe dayanan komedi anlayışı,

1970’lerde “durum komedisine” doğru değişime uğramıştır. “Hareket komedisi” de tamamen ortadan kalkmamakla birlikte durum komedisine eşlik etmiştir (Sunal, 2001: 134). 1970’lerin komedi filmlerinde, komediyi yapan sadece başrol oyuncusu olsa dahi komedi birey odaklı olmaktan çıkarak yaşadığı çevre ile daha çok iletişim halinde olduğu görölür. Makal, 1970’li yılların komedi sinemasının iki farklı yönünden bahsetmektedir. Dönemin toplumsal ve siyasi sebeplerinden dolayı seks komedileri ortaya çıkmıştır. İtalyan filminden esinlenilen türünün ilk örneği *Beş Tavuk Bir Horoz* (Oksal Pekmezoğlu, 1974) adlı filmidir. Diğer yandan da toplumsal göndermeler içeren güldürüler de bu dönemin özelliğidir. Aziz Nesin’den uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (Ergin Orbey, 1975), Ertem Eğilmez’in *Hababam Sınıfı* (1975) serisi gibi (A.e., 488). 1974 yılında çekilen iki Ertem Eğilmez filmi *Salak Milyoner* ve *Köyden İndim Şehire*, dört kardeşin daha çok para ve lüks yaşam için altın peşinde koşarken birbirleriyle ve diğer herkesle mücadelelerini konu edinir. İnsanların para uğruna kendi kardeşini bile aldatabileceğini, köyden kente gelen insanların uyum sorunları yaşadığını göstererek komik yanlarını ortaya çıkarırken topluma dokunabilen filmlerdir.

İlk filmi 1975’te çekilen *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez) filmi bu dönemin başarılı güldürülerindendir. O dönem, *Hababam Sınıfı*’nda ‘İnek Şaban’ tiplerinin beğenilmesiyle yapımcılar bu tiplere üzerine birçok film yapmıştır. *Şaban oğlu Şaban* (Ertem Eğilmez, 1977) bu serinin ilk filmidir (Sunal, a.g.e., 73). Şaban tiplerini canlandıran Kemal Sunal’ın da gerek bu seride gerekse oynadığı diğer komedi filmlerinde katkısı göz ardı edilemez. Sunal’ın jest, mimik ve oyunculuğu ile yazılan tiplerlere kattığı ruh, seyirci tarafından oldukça sevilmektedir. Kendi güldürü sinemasını anlattığı yüksek lisans tezinde, Kemal Sunal’ın kimliğinde seyircinin kendini bulduğu belirtilmiştir. Bu kimlik, feodal değerlerden koparak kente gelmiş ancak endüstriyel değerleri benimseyememiş ikisi arasında sıkışıp kalmış insanlara aittir. Bunun neticesinde yaşanan sıkıntılıların gülünçlükleri anlatılmaktadır. Aynı zamanda bu tiplerler; doğru yolu, güzelliği, saflığı, dostluğu, aşkı, güvenilirliği de aramaktan vazgeçmeyip elbet başarıya ulaşmaktadırlar (A.e., 161). Örneğin; *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978) filminde başlık parası biriktirmek için köyden kente çalışmaya giden Feyzo’nun köyüne her döndüğünde sömürü

düzenine karşı köylüsünü bilinçlendirmeye çalışmasını konu alır. 1979 yapımı *Umudumuz Şaban* (Kartal Tibet) filminde de yine köyden kente gelen Şaban amcasından kalan kahveyi çalıştırırken başı belaya girer. Bu filmlerde görüldüğü üzere toplumsal sorunların yarattığı karşıtlıklar, absürtlükler komedinin ortaya çıkmasına neden olur. Diğer bir deyişle; komedi, toplumdaki aksaklıkları eleştirebilmenin de en iyi yollarından biridir.

Yönetmen Atıf Yılmaz'ın da 1970'lerde güldürü sinemasına verdiği önemli filmler bulunmaktadır: *Güllü Geliyor Güllü* (1974), *Salako* (1974), *Hasip ile Nasip* (1976), *Kibar Feyzo* (1978). Kemal Sunal'ın İnek Şaban tiplemesinin yanı sıra İlyas Salman, Şener Şen, Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın yarattığı tipler de aşağı değillerdir. Aynı şekilde Müjdat Gezen ve Perran Kutman filmlerinin, filmleriyle bir tür Şarlo yaratmaya çalışmış Nejat Uygur'un da güldürü sinemasına büyük katkıları bulunmaktadır (Onaran, a.g.e., 187). 1976 yapımı *Hasip ile Nasip* filminde Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın canlandığı iki arkadaşın üç kuşağa dayanan komik öyküsü anlatılır. Doğumları dâhil, doğdukları günden itibaren birbirleriyle sürekli yarış halinde olan Hasip ve Nasip, babalarının ölümleriyle birlikte kendilerini siyasetin içinde bulurlar. Belediye başkanlığı için sürekli yarış halinde olan ikiliye bir de üçüncü bir rakip çıkar. Diğer yandan da kendini kaymakamın kızı olarak tanıtan kadın, bu ikilinin başka bir rekabet alanıdır. Belediye başkanlığı yarışı, bu güzel kadını elde etme yarışına dönüşür. Seçim yarışını kendi bağlamından koparan bu ikili sonunda başkanlığı diğer rakiplerine kaptırır. Film; Hasip ile Nasip'in birbirini alt ederek daha yukarıya çıkma yarışında siyasal ve toplumsal ahlak anlayışını hicveder. Bir taraftan yaptıklarıyla gülünç duruma düşerken diğer taraftan da toplumla iletişim halindedirler. Atayman bu noktada; komedi sinemamızın 70'li yıllarında bir Kemal Sunal, bir Şener Şen bir İlyas Salman, Zeki-Metin ikilisi kendi sınıfsal varoluşları adına eylemlerini gerçekleştirdiklerini belirtir. Yeşilçam komedi filmlerinde bir dayanışma kültürü vardır. Hababam'da bu dayanışma daha kapalı bir cemaate özgüken Zeki-Metin filmlerinde sokağa iner (a.g.e, 107,115). Komedi filmleri zamanla bireyin alanından çıkıp bireyin toplumla olan temasına doğru yol almıştır.

1980’li yıllara geldiğimizde Türk Sineması’nda toplumsal yönü ağır olan filmlerin varlığını sürdürdüğünü görmekteyiz. Makal (A.e., 497), 12 Eylül 1980 darbesinin öncelikle toplumsal yapıda sonrasında Türk Sineması’nda toplumsal eleştiri yapabilme adına olumsuz bir sürece girildiğini belirtir. Ancak buna rağmen istisnalar mevcuttur. *Zübük* (Kartal Tibet, 1980) filmi; ahlaksız, yalancı, rüşvetçi kişileri kimliğinde barındıran İbrahim Zübükzade ile toplumsal eleştiri yapabilen bir komedidir. Aynı şekilde *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Devlet Kuşu* (Memduh Ün, 1980), *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988) gibi komedi filmlerinde toplumsal eleştiri yönü baskındır. Uluyağcı, toplumsal sorunlara değinen güldürülerinin yanı sıra bu dönemde *Çalsın Sazlar* (1984), *Gırgıriye* (1981) gibi söze dayalı ve her şeyin sınıf atlama ile ilgili olduğu *Şaban* filmlerine benzer öğeleri taşıyan güldürülerin de sinemamızda yer aldığını belirtmektedir (2015: 155). Bu dönemde de Kemal Sunal, Şener Şen, Müjdat Gezen ve İlyas Salman’ın başrol olarak karşımıza çıkar ve komik tipleri üstlenirler. Bu isimlerin dışında Munir Özkul, Erdal Özyağcılar, Öztürk Serengil, Ayşen Gruda, Adile Naşit, Perran Kutman, Füsün Demirel gibi oyuncular da 1980’ler komedi sinemasında önemli yerlere sahiptirler.

Türk komedi sinemasında 1990’lara geldiğinde bir durgunluk yaşanmıştır. Dramların konu edindiği filmler bu dönem sayıca güldürülerin önüne geçmiştir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993), *Tersine Dünya* (Ersin Pertan, 1994), *Her Şey Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 1999) 1990’ların sayılı komedi filmlerindendir. Tirajı-komik ve absürt komedi anlayışı bu dönem filmlerinde sıkça karşımıza çıkmıştır (Arslantepe, t.y.: 5). Bu dönem komedi türü altında sayabileceğimiz filmler diğer film türleriyle diğer dönemlere kıyasla daha fazla iç içe geçmiştir. *Her Şey Çok Güzel Olacak* filmi sadece komedi değil dram ve macera türleri ile de harman olmuştur. Aynı şekilde Şerif Gören’in çektiği *Amerikalı* filmi; aksiyon, macera, polisiye gibi türlerle komedinin buluşmasıdır. 1990’larda komedi filmlerinde Şener Şen, Cem Yılmaz, Mehmet Ali Erbil, Cem Davran, Demet Akbağ, Rasim Öztekin, Lale Mansur gibi oyuncular ön plana çıkmıştır.

2000'lerin komedi sinemasında hem güldürü filmleri artmış hem de diğer türlerle birlikte çeşitlenmiştir. Korku-komedi, romantik-komedi, macera-komedi, dram-komedi, bilimkurgu-komedi gibi türlerin iç içe geçmiş filmler sıklıkla görülmektedir. *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan/Ömer Faruk Sorak, 2001), *Pardon* (Mert Baykal, 2005), *Hokkabaz* (Cem Yılmaz/Alı Taner Baltacı, 2006) gibi filmler dram ve komedi ağırlıklıdır. 2008 yapımı *Osmanlı Cumhuriyeti* (Gani Müjde) filmi ise Osmanlı Devleti'nin cumhuriyet rejiminde devam etmesi dâhilinde neler yaşanabileceğinin komedisidir. Kartal Tibet yönetmenliğinde 2003 yılında çekilen *Hababam Sınıfı Merhaba* filmi ile eski komedi serisine bir film daha eklenmiştir. Aksiyon-komedi türünde *Hırsız Var* (Oğuzhan Tercan, 2004), *Maskeli Beşler* (Murat Arslan, 2005, 2007, 2008) filmi serisi örnek verilebilir. Korku-komedi türünde *Kutsal Damacana* (Kamil Aydın, 2007), *Destere* (Gürcan Yurt, 2008) tarzı filmler çekilmiştir. 2009'da çekilen *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak) filmi ise western türünün parodisidir. Birçok devam filmi bulunan *Recep İvedik* (Togan Gökbaakar, 2008) tip üzerine kurulmuş bir komedi filmidir. 2000'lerin komedi filmleri 1980'lerdeki gibi toplumsal eleştiriden ve Türkiye'yi ilgilendiren konulardan tamamen uzaktadır (Arslantepe, a.g.e., 5-6). Bu dönem komedi sinemasında Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Ata Demirer, Mehmet Ali Erbil, Şafak Sezer, Peker Açıkalin, Şahan Gökbaakar gibi isimler komediyi yapan başrol oyuncularını olarak öne çıkmaktadır. 1990'larda sayısı oldukça azalan komedi filmleri, 2000'lerde büyük ölçüde artış göstermektedir. 1970'lerden itibaren topluma yaklaşan, toplumun yozlaşmış değerlerine eleştirel bir yaklaşım getiren bunu yaparken de güldürmeyi tercih eden filmler; 2000'lere geldiğimizde yerini tekrar jest-mimik, hareket ve söz komedisine bırakmıştır⁸.

Türk Sineması'nda ilk yıllardan bugüne komedi filmleri, bir tür sineması olarak ilgi çekmiştir ve ilgi çekmeye devam etmektedir. Türk seyirlik oyunlarından bugünlere komedi her zaman görsel sanatların bir parçası olmayı başarmıştır. İzleyicinin günlük sorunlarından uzaklaşıp gülmeye olan ihtiyacı hiçbir dönem eskimemiştir. Türk Sineması komedi filmlerinde seyirciyi güldüren

⁸ Bu çalışmanın inceleme bölümü 2010-2015 arası Türk komedi filmlerini kapsadığı için 2015'ten sonra vizyona giren komedi filmlerinin ayrıntılı değerlendirmesi yapılmamaktadır.

tipler/karakterler kim diye sorduğumuzda, karşımıza başroldeki aktör çıkmaktadır. Türk Sinema tarihimizde komedi alanında ismini sayabileceğimiz önemli kadın oyuncularımız da yok değildir. Adile Naşit, Ayşen Gruda, Perran Kutman Yeşilçam komedi filmlerinde öne çıkan önemli kadın oyuncularımızdır. Uluyağcı, kadınların komedi filmlerinde hep ikincil konumda olduğunu belirtmektedir. Kadının tek istediği paradır ve kocasının zengin olmasını tercih eder. Genellikle iyi-kötü kadın ayrımı yoktur. Ancak 1980 sonrası filmlerde kadın daha görünür hale gelmiştir (1996: 94). Genellikle Türk komedi filmlerinde erkek karakterin etrafındakiler onun komik olabilme potansiyelini ortaya çıkarmak için ona yardım ederler. Yardımcı oyuncular da seyirciyi güldürebilirler ancak başroldeki oyuncu kadar etki göstermeyecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2010-2015 YILLARI ARASINDAKİ TÜRK KOMEDİ FİLMLERİNİN TOPLUMBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Çalışmanın son bölümünde; birinci ve ikinci bölümle bağlantılı olarak 2010-2015 yılları arasındaki altı komedi filminde (*Off Karadeniz*-2010, *Eyvah Eyvah* 2-2011, *Sen Kimsin?*-2012, *Hükümet Kadın* 2-2013, *Gülcemal*-2014, *Kocan Kadar Konuş*-2015) kadın temsillerinin yeri, toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile ortaya konacaktır. Öncelikle çalışmanın amacı, yöntemi, varsayımı, sınırlılıkları, evren ve örnekleme, önemi açıklanacak; daha sonra altı tane komedi filmi incelenecektir. Sonuç bölümünde de bu incelemenin sonunda elde edilen veriler değerlendirilerek araştırmanın sonucuna ulaşılabilecektir.

3.1. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu araştırmanın amacı; Türk Sineması'nda 2010-2015 yılları arasındaki komedi filmlerinde kadın temsillerinin yerini tespit etmektir. Bu amaçla cevaplanacak sorular şunlardır:

Araştırma kapsamında incelenen komedi filmlerinde;

1. Kadın karakterlere biçilen görevler nelerdir?

2. Kadın karakterler hangi kavramlarla ilişkilendirilmiştir?
3. Toplumbilimsel çözümleme yönteminde ele alınan seks (cinsiyet) kavramı göz önüne alındığında kadın karakterler nasıl konumlandırılmıştır? Bu bağlamda kadın ve erkek karakterlerin arasında nasıl bir rol dağılımı gerçekleşmiştir?
4. Toplumbilimsel kavramlar çerçevesinde kadın karakterler; sınıf (sosyo-ekonomik), yaşam biçimi, toplumsal rol ve statü anlamında herhangi bir değişime uğramış mıdır?
5. Erkek karakterler tarafından farklı biçimlerde toplumsallaştırılan kadın karakterlerin bu durum karşısında tepkisi nedir?

Araştırma kapsamındaki komedi filmleri, Arthur Asa Berger'in toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

3.1.1. Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi

Arthur Asa Berger, *Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri* isimli kitabında 'toplumbilimsel çözümleme' yöntemini ele almıştır. Berger (1993: 90-96), toplumbilimsel çözümlemeyi üç farklı bağlamda değerlendirmiştir. İlki, toplumbilimcilerin toplum üzerinde çalıştıklarında ele aldıkları kavramlarla yapılan incelemedir. İkincisi, halk sanatının insanlara sunduğu haz ile insanların bu hazzla duydukları ihtiyaç bakımından ele alınan 'kullanımlar ve tatminler' yaklaşımıdır. Son olarak da toplumbilimsel teknik olan ve araştırmayı sayısal istatistiklere dayandıran içerik çözümlemesine değinmiştir.

Filmlerin incelenmesinde kullanılacak olan yaklaşım, toplumbilimcilerin birtakım kavramlar kullanarak toplumu ele aldıkları birinci yaklaşımdır. Berger, bu yaklaşımda on altı farklı kavramdan bahsetmektedir.

Yabancılaşma: Toplumdan yabancılaşan kişi, kendini toplumuyla veya toplumun herhangi bir grubuyla bağı olmayan bir 'yabancı' gibi hisseder.

Anomi: Belli bir toplumun normlarını reddeden kişiler anomiktir. Bir insanın anomik olması onun toplumdan yabancılaştığı anlamına gelmez. Bir hırsız kendi grubuna çok bağlıdır ancak toplumun dayattığı yasaya karşı olduğu için anomiktir.

Bürokrasi: Toplumlar büyüdükçe ve karmaşıklaştıkça işleyen süreçte, otorite hiyerarşisi sorunların kişilere bağlı olmayan ele alınmasından dolayı genellikle bir ‘engelleme’ ile karşılaşılır.

Sapkınlık: Herkes tarafından kabul edilen yani normal sayılan davranışlardan farklı davranışlar sergilemek olarak tanımlanır. Sapkınlık insanlarda endişeye yol açar. Çünkü sürekli davranışlarımızı normale göre doğru olup olmadığını sorgulamak zorunda kalırız.

Seçkinler: Seçkinler; gücü olan, varlıklı, meslek sahibi ve toplumda etkin bir yere sahip üst ve alt-üst sınıf insanlarıdır.

Azınlıklar: Kendi içlerinde kültürel özelliklerini ve geleneklerini paylaşan gruplar, bu halleriyle toplumdan ayrılmaktadırlar.

İşlevselcilik: Herhangi bir şey, parçası olduğun şeyin devamını sağlıyor ve onu koruyorsa o şey işlevseldir. Eğer bir şey, denge bozucu ve yıkıcı ise o şey işlevsel değildir. Eğer bir şeyin parçası olduğu şeye herhangi bir etkisi yoksa o durumda da işlevsizdir.

İrk: Kısaca, ortak kalıtsal mirasa sahip insanlar olarak tanımlanan ırk; halk sanatları içerisinde ırkçılığa rastlandığı için ele alınmaktadır.

Stereotip: Horton ve Hunt’un tanımına göre; stereotip, başka grup veya kategorideki insanların grupça paylaşılan görüntüsüdür. Hangi isimle (ırksal, konumsal, cinsel stereotipleşme vb.) adlandırılrsa adlandırılınsın bireysel farklılıkları en aza indirgeyerek genelleme yapar ve basitleştirir. Yok edici tarafı da vardır.

Değerler: Dolaylı yoldan değerlerimiz, davranışlarımıza etki eder ve sosyal yaşantımıza (eğitim, politika, cinsiyet vb.) sirayet eder. Kitle iletişim araçlarındaki yapımlardaki karakterlerin değerlerine ve bu değerlerin toplum için neler önerdiğine bakmak faydalı olacaktır.

Sınıf (sosyo-ekonomik): Birtakım ortak yönleri olan insanların oluşturduğu gruptur. Toplumsal olarak sınıf kavramını kullandığımızda sınıfsal hiyerarşide bireylerin sınıftaki yerini belirleyen sosyo-ekonomik sınıf kastedilmektedir. Sosyo-ekonomik

sınıf ise eğitim, gelir, iş, değişik sosyal sınıfların yaşam biçimleri, çocuk yetiştirme yöntemleri gibi farklı etkenlerden yola çıkılarak belirlenir.

Yaşam Biçimi: Kişilerin moda, eğlence, edebiyat vb. hakkındaki tercihleri onların yaşam biçimlerini belirlemektedir. Genellikle de sosyo-ekonomik sınıfla bağlantılı olup kişinin görünümünü yansıtır.

Rol (toplumsal): Rol kavramı, toplumun beklentileriyle ilgili olup öğrenilen belli türdeki davranışları içerir. Toplumun bizden beklediği roller, bizim o toplumdaki yerimizle belirlenen özel durumlarla ilgilidir. Anne olmak, arkadaş veya çalışan işçi olmak vb.

Seks (cinsiyet): Cinsiyet, roller başta olmak üzere buradaki diğer kavramlarla ilişkilendirildiğinde önemli bir toplumsal kavramdır. Özellikle kitle iletişim araçlarında bir çözümle yaparken bu araçların ‘cinsel bakımından ayırıcı’ rolü üzerinde durulması gerekmektedir.

Toplumsallaşma: Toplumdaki bireylere kuralların, rollerin ve toplumun değerlerinin öğretilmesi olarak tanımlanabilir. Kitle iletişim araçları; biçimsel olmayan toplumsallaşma yoluyla bize hangi rolleri nasıl oynayacağımızı, hangi değerlerin tarafında olacağımızı, ne tür eğilimlerimizin olacağı gibi birçok şeyi öğretmeye çalışır.

Statü: Kişinin bir grup veya organizasyon içindeki konumu ve bu konumla bağlantılı prestijle alakalıdır. Bu durum kişinin rolüyle de ilgilidir. Toplum içindeki rolü profesör olan bir kişinin statüsü yardımcı profesör olan birinden statüsü daha fazladır. Toplumsal statü ve prestij, toplumda insanları kontrol altına almanın kolay bir yoludur.

Berger’in on altı ayrı kavramdan bahsettiği çözümleme yönteminde, örnekleme oluşturan komedi filmlerinin anlatı yapısına uyacak şekilde sadece altı kavramın kullanılmasına karar verilmiştir. Film incelemelerinde *sınıf* (sosyo-ekonomik), *yaşam biçimi*, *rol (toplumsal)*, *seks (cinsiyet)*, *toplumsallaşma* ve *statü* kavramları kullanılacaktır.

3.2. Varsayımlar

Bu araştırmada belli başlı durumlar şu şekilde varsayılmıştır:

1. Türk Sineması'nda komedi filmlerinde kadın temsilleri erkek temsillere göre geri planda kalmıştır.
2. İncelenen komedi filmlerinin belirlenmesinde en çok izlenen komedi filminin olmasının yanı sıra kadın yönetmenler tarafından yönetilen filmlerin ve farklı yapıdaki karakterlerin varlığı da bir etken olduğu belirlenmiştir.
3. İncelenecek filmler belirlenirken filmin türünün sadece komedi olmasının yanında bazılarının diğer türlerle iç içe girdiği varsayılmıştır.
4. Sinema alanında yapılan çalışmalara bakıldığında Türk Sineması'nda komedi filmlerinde kadının yeri yeteri kadar incelenmediği görülmüştür.

3.3. Sınırlılıklar

Türk Sineması'nda ele alınabilecek onlarca konu arasından tür filmleri ve birçok film türünün arasından da komedi filmleri seçilerek bir sınırlama getirilmiştir. Komedi filmlerinde kadının yerinin incelenebilmesi için Türk Sineması'nın hangi döneminde çalışma yapılacağına karar verilmesi gerekmektedir. Türk komedi tarihine kısaca baktığımızda; 1921'de çekilen Bican Efendi film serisinden İsmail Dümbüllü filmlerine, 1960'lardaki Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer tiplerinden 1970'lerdeki Kemal Sunal güldürüleri ve Şaban tiptemesine, 1980'lerde Banker Bilo ve Züğürt Ağa'sından 1990'ların Kahpe Bizans'ındaki Mehmet Ali Erbil ve Cem Davran'ın komedisine ve 2000'lerin başından günümüze Cem Yılmazlar, Şahan Gökbakarlar, Ata Demirerlerin başını çektiği birçok komedi filminde başkarakterler hep erkekler tarafından üstlenilmiştir. Yakın dönemdeki kadın karakterlerin durumunu inceleyebilmek adına çalışmamızda "2010-2015" yılları arasındaki komedi filmleri seçilerek dönem hususunda sınırlama getirilmiştir. Bu sınırlandırmayı yaparak çalışmaya netlik kazandırılmıştır.

3.4. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni, Türk Sineması'dır. Çalışmanın sonunda elde edilecek veriler, Türk Sineması evreninde değerlendirilecektir. Çalışmanın örneklemini ise 2010-2015 yılları arasında seçilen altı komedi filmi oluşturmaktadır. Bu örneklemede filmler seçilirken birden çok kriter göz önünde bulundurulmuştur. Filmlerin her yıla bir film gelecek biçimde seçilmesi, kendi yılında en çok izlenen komedi filmi olması, kadın yönetmenlerin etkisi, komedi türünün baskın tür olması film seçimi yaparken etkili olmuştur. *Off Karadeniz* (Nur Dolay, 2010) ve *Gülcemal* (Özgür Selvi, 2014) filmleri kadın yönetmenler tarafından yönetildiği için; *Eyvah Eyvah 2* (Hakan Algül, 2011), *Sen Kimsin?* (Ozan Açıktan, 2012), *Hükümet Kadın 2* (Sermiyan Midyat, 2013), ve *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2015) filmleri ise en çok izlenen komedi filmi olduğu, kadın oyuncuların varlığı ve filmlerde birbirine benzeyen yapıda oyunculara rastlanmadığı için tercih edilmiştir⁹. Türk Sineması'nda komedi filmlerinde kadının yeri incelenirken 2010-2015 yılları arasında belirlenen bu altı film bizi çalışmanın sonucuna götürecektir. Elde edilen sonuçlar ile çalışmanın evren ve örnekleminde yani Türk Sineması komedi filmlerinde genellemeye gidilecektir.

3.5. Önem

Türk Sineması alanında farklı yönlerden sayısız araştırmalar yapılmıştır. Çalışmamız, Türk Sineması'nın komedi filmlerine yöneliktir. Yapılan literatür taraması doğrultusunda komedi filmlerinde kadın temsillerinin yeri yeterince incelenmediği görülmektedir. Komedi filmlerindeki kadın temsillerinin yeri, hangi kavramlarla özdeşleştirildikleri, erkeklerle aralarındaki rol dağılımı vb. gibi etkenlerin toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmesi sonucu ortaya çıkan veriler sinema literatürüne katkı sağlayacaktır. Çalışmamız bu yönlerinden dolayı bir öneme sahiptir.

⁹ 2010-2015 yılları arasındaki Türk filmlerinin toplam seyirci sayılarıyla ilgili detaylı bilgi 'Ekler' bölümünde verilmiştir.

3.6. Araştırma Bulguları ve Değerlendirmesi

Araştırmamız altı film üzerinde gerçekleşecektir. *Off Karadeniz* (Nur Dolay-2010), *Eyvah Eyvah 2* (Hakan Algül-2011), *Sen Kimsin?* (Ozan Açıktan-2012), *Hükümet Kadın 2* (Sermiyan Midyat-2013), *Gülcemal* (Özgür Selvi-2014) ve *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü-2015) filmlerinde toplumbilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak kadın temsillerin film içerisinde nasıl konumlandırıldığı hakkında veri elde edilecektir.

3.6.1. 2010-2015 Yılları Arasındaki Türk Komedi Filmlerinin Toplumbilimsel Yöntemle Analizi

3.6.1.1. Off Karadeniz

Yönetmen: Nur Dolay

Senaryo: Nur Dolay

Görüntü Yönetmeni: Varlam Karchkhadze

Yapımcı: Jean-louis Papel

Müzik: İlhan Yabantaş

Vizyon Tarihi: 18 Haziran 2010

Oyuncular: Melissa Papel (Melek), Nurhayat Boz (Cahide), İrfan Delibaş (Yunus), Şüayip Ünsal (Selami Albay), Sedat Çelik (Efe), Muhammet Öncirak (Nazmi).

Özet: Film, İzmirli bir ailenin kızı olan Melek'in hâkim olması ve tayininin Of'a çıkmasıyla başlayan maceraları konu edinir. Melek, Rize-Ardeşenli erkek arkadaşı Yunus ile Kuşadası'nda vakit geçirir. Yunus'tan hoşlanmayan baba Albay Selami, araya adam koyarak Yunus'un askerliğini kızından uzakta yapmasını ister. Ancak bu durum ters teper ve kendisinin de Habur'a tayini çıkar. Yunus'un babası Nazmi, Yunus'a Rize'ye dönmesi için baskı yapar. Yunus, Melek'in tayini nereye çıkarsa oraya gideceğini söyleyince Nazmi de Ankara'daki tanıdıklarına torpil koydurur. Melek'in tayinini Rize-Ardeşen'e çıkaramaz ancak yakına, Of'a çıkartır. Böylece

İzmirli ailenin düzeni bozulur. Anne Cahide ve Melek Of'a taşınırken baba Habur'da göreve başlar. Yunus da askerliğini Habur'da Albay Selami'nin şoförü olarak yapacaktır. Melek, hâkim olarak göreve başladığı Of'ta annesiyle beraber Karadeniz kültürüne alışmaya çalışırlar. Yanlarında askeri disipline sahip bir baba ve koca olmadığı için rahat bir yaşam sürmek hoşlarına gider. Ancak Melek'in çöp şirketinin denize çöp dökme davasının üzerine gitmesiyle huzurları bozulur. Melek, şirket sahipleri tarafından kaçırılır. Albay Selami ve Yunus uçağa atlayıp gelirler ve bir plan yaparak Melek'i kurtarırlar. Melek ve Yunus'un evlenmesiyle film mutlu sona ulaşır.

3.6.1.1.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi

Off Karadeniz, farklı coğrafyalarda yaşayan iki ailenin arasındaki kültürel farklılıklardan yola çıkan bir filmidir. Özellikle kadın temsillerinin yaşam biçimlerini değiştirmesi sonucu ortaya çıkan komedide, kadınların ne şekilde konumlandırıldığı belli başlı toplumbilimsel kavramlar etrafında incelenecektir.

Sınıf (sosyo-ekonomik): *Off Karadeniz* filminde sosyal sınıfı inceleyebileceğimiz iki farklı aile yapısı bulunmaktadır. İzmir'de yaşayan Melek'in ailesi maddi olarak orta halin biraz üstüdür. Melek'in babası Selami, albay rütbesiyle askeri hizmet vermektedir. Annesi Cahide ise ev hanımıdır. Melek, üniversiteden yeni mezun olmuş ve atamasını bekleyen bir hâkimdir. Aile film boyunca hiçbir maddi zorluk çekmemiştir. Selami'nin asker olması ve kızının da hâkim çıkması bulundukları sosyal sınıfta onları daha iyi bir yerde konumlandırmaktadır. Türkiye'nin toplumsal koşullarında her zaman askeri ve hukuki görevlerde olmak sosyo-ekonomik sınıfın itibarını yükseltmiştir.

Rize-Ardeşen'de yaşayan Yunus'un ailesinin de maddi durumu iyi, orta halli bir ailedir. Yunus, İzmir'de çay bahçesi işletir. Melek ile aynı sınıfta olduğu hukuk fakültesini mezun olmadan bırakmıştır. Filmde Yunus'un anne babasının iş durumları hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Ancak bazı diyaloglardan anlaşılacağı üzere Ardeşen'de kendi çay bahçelerinde çay toplamaktadırlar. Yunus'un babası Nazmi, ülkenin en tepesindekilerle iletişim kurabilecek kadar

nüfuzlu biridir. Bu durumda da Yunus'un ailesini, yaşadıkları yerde sosyo-ekonomik açıdan saygın bir aile yapmaktadır.

İki ailenin ekonomik olarak ait oldukları sınıf, birbirine benzerlik gösterse de bu sosyal sınıf içinde ayrışmalar görülmektedir. Melek ve Selami, devlet kapısında övünecekleri mesleklere sahiptirler. Ancak Yunus, çay bahçesi işletmekte ailesi de tarım işçiliği yapmaktadır. Bu durum iki aile arasındaki sosyal sınıf ayrımını netleştirir.

Melek, Kuşadası'nda hâkim olarak atamasını beklerken erkek arkadaşı Yunus ile vakit geçirmektedir. Bu durumun farkında olan Selami Bey, Yunus'un işsiz-güçsüz olmasından, az çalışmasından ve henüz askerliğini yapmamasından dolayı söylenip durur. Hâkim olarak işe başlayacak kızına sosyo-ekonomik bakımdan eşit olmayan bu genç adamı yakıştıramamaktadır. Yunus'un ailesinin bakış açısından ise Melek'in hâkim olması dolayısıyla sosyo-ekonomik olarak daha iyi bir mesleğe sahip olması pek de telaş sorun edilecek bir konu değildir.

Filmde ikinci olarak ön plana çıkan bir diğer kadın karakter ise Melek'in annesi Cahide Hanım'dır. Cahide Hanım, ev hanımıdır. Eşinin asker olmasından dolayı maddi anlamda rahat bir hayat yaşamaktadır.

Yaşam Biçimi: *Off Karadeniz* filminin odağında iki aile bulunmaktadır. İki aile de Türkiye'nin farklı noktalarında farklı kültürlerin içerisinde yaşamaktadırlar. Bu da yaşam biçimlerinin ayrı olmasında bir etken oluşturmaktadır. Aslında *Off Karadeniz* filminin odağı karakterlerin yaşam biçimlerini değiştirmesidir. Melek'in tayinin Of'a çıkmasıyla birlikte Cahide ve Melek Kuşadası'ndan Of'a taşınırlar. Bir anlamda bu iki kadın karakterin Ege kültüründen Karadeniz kültürüne yapmış oldukları bir yolculuktur. Dolayısıyla giyim kuşamlardan yeme içmelerine ve konuşma tarzlarına kadar yaşam biçimleri değişime uğrar. En başta yaşanacak bu değişim için fazlasıyla endişelenen anne-kız zamanla Karadeniz kültürüne uyum sağlar.

Kuşadası'nda yaşayan Melek'in ailesinin modern bir yaşam biçimine sahip oldukları görülmektedir. Kent yaşamının vermiş olduğu imkânlarla daha özgürdürler. Giyim kuşamları, diğer insanlarla ilişkileri düşünüldüğünde kadın karakterler dış

dünyaya daha açıktır. Melek'in dış görünüşüne de göz attığımızda; bakımlı saçlar, kolsuz bluzlar ve mini etekler giyen bir kadın olarak karşımıza çıkar. Cahide Hanım da aynı kızı gibi eli yüzü düzgün, bakımlı bir kadın imajı vermektedir. Selami Beyi, albay olduğundan çoğunlukla asker kıyafetleri içerisinde görürüz. Babanın asker olmasından dolayı ev içerisindeki kurallar adeta askeri bir disiplin içerisinde. Bu durumdan en çok Cahide Hanım etkilenmektedir. Eşi Selami'nin isteklerini en nizami şekilde sürekli yerine getirmek onun için yorucu olmaktadır.

Yunus'un ailesi ise Rize-Ardeşen'de yaşamaktadır. Yunus'un ailesinden sadece babasını ve yeğenini görürüz. Yunus'un annesi veya ailedeki herhangi bir kadın karakter hakkında bilgi verilmemiştir. Ardeşen'deki çay bahçelerinde çalışan aile daha geleneksel, dış dünyaya kapalı bir yaşam biçimi sürdürmektedirler.

Filmin esas kadın karakteri Melek, Kuşadası'nda yaşarken sahil kenarında erkek arkadaşıyla rahatlıkla oturup vakit geçirebilmektedir. Hatta babası yoldan geçerken kızına seslendiği sırada Yunusla birlikte olmaktan rahatsızlık duymaz. Başka bir sahnede de Melek ve Yunus'u bir kafede otururken görürüz. İkisi sohbet ederken bir yandan da Melek kadehindeki içkisini yudumlar. Yunus'un önünde de başka bir içecek vardır. Bu ayrıntı, ikisi arasında bulunan kültürel farklılıkların yaşam biçimlerine yansımalarının adeta bir sembolü olarak gösterilmiştir. Esas önemli olan ikisinin arasındaki bu farklılığa rağmen birbirlerine saygı duymalarıdır. Yunus, film boyunca bir kadın karakter olarak Melek'e ve onun yaşam biçimine hiçbir müdahalede bulunmamıştır. Hatta her zaman Melek'i desteklemiştir.

Melek, hâkim olarak tayininin Of'a çıktığını açıkladığı sahnede, anne ve baba çok telaşlanır. Cahide Hanım kızına “...*Sana orada etek bile giydirmezler, pantolonla bile dolaşamazsın...*” diye sitem eder. Melek ise bu durumu çok önemsemediğini belirtmek için “*Ben de çıplak gezerim işte.*” der. Melek'in hâkim olarak atamasının yapılmasıyla birlikte aileyi telaşlandıran en önemli konulardan biri de yaşam biçiminin değişecek olmasıdır. Cahide Hanım kızının istediği gibi rahat ve özgür bir biçimde giyinemeyeceğinden endişelenmesinin sebebi de budur.

Melek'in Of'a tayini çıktığı sırada babasının da Habur'a tayini çıkar. Cahide Hanım ve Melek Of'a doğru yola çıkar, Selami Bey de Habur'a gider. Bu durum,

filmdeki kadın karakterlerin yaşam biçimlerinin yavaş yavaş değişmeye başlamasında dönüm noktasıdır. Cahide ve Melek, Of'a giden bir otobüse bindiklerinde şoför nereye oturmaları gerektiği hakkında söylenip durur. Bu duruma sinirlenen Cahide Hanım *“Ay otur Melek otur. Nereye gidiyorsun? Bu adamın emriyle mi oturup kalkacağız! Babanın disiplininden kurtul gel burada şoförün disiplinine gir.”* diye isyan eder. Cahide Hanım'ın bu çıkışıyla Selami olmadan kuracakları yeni düzende, özellikle kendisinin disiplininden uzak, daha başı buyruk bir yaşam biçimine sahip olacağının ilk sinyalini vermiştir.

Yunus'un ailesinin yardımıyla Ardeşen'de ev tutan Melek ve Cahide, Karadeniz kültürüne çabuk uyum sağlar. Cahide Hanım horon grubuna katılır, araba kullanmayı öğrenir, dilediği Karadeniz yemeklerini yer. Kuşadası'nda olduğundan daha rahat bir yaşam düzeni kurmuştur. Diğer yandan yayla şenliklerinde karısını horon teperken televizyonda gören Selami, uçağa atlayıp yanlarına gelmeye kara verir. Bunu duyan Cahide, Selami kalıcı olarak Karadeniz'de kalmasını diye plan yapar. Selami geldiğinde ona cami hocasının evinde tek göz odada ve baskıcı bir ortamda yaşadıklarını göstermeye çalışır. Çünkü özgür yaşamının Selami yüzünden tekrar disipline girmesinden korkmaktadır.

Nazmi Bey, yeğeni Efe, Melek ve Cahide arabada giderken dışarıda sırtında yüklü bir bohça, iki büküm yürüyen bir kadın geçmektedir. Cahide kadını göstererek Melek'e döner ve *“Görüyor musun buranın kadınlarını? Sen de onlar gibi olursun valla. Şimdi anladın mı biz Yunus'u neden istemedik!”* der. Cahide Hanım, kızının farklı kültür ve aile yapısından biri ile evlenmesinden dolayı yaşam düzeninin ve kalitesinin bozulacağından endişe etmektedir. Farklı yaşam biçimleri kadın karakterler üzerinde düşünce aşamasında bile strese yol açmıştır.

Of'ta havanın sürekli kapalı ve yağmurlu olması, deniz kenarında bir şehir olmasına rağmen Kuşadası'ndaki gibi sahilde kafelerin/restoranların olmaması, Karadeniz yemeklerinin Ege yemeklerinden çok farklı olması gibi etkenler Melek ve Cahide'nin alışık olmadıkları yaşam biçimleridir. Bir şekilde bu duruma uyum sağlamaya başlarlar. Bir sahnede de Melek'in pazara giderek oranın iklimine uygun yağmurluk, yağmur çizmesi gibi kıyafetler aldığını görürüz. Filmdeki kadın

karakterler hayatın getirdiklerine uyum sağlamak zorunda olduklarını tecrübe ederek öğrenmişlerdir.

Rol (Toplumsal): Filmde karşımıza çıkan toplumun en küçük yapısı olan aile kavramı etrafında toplumsal roller de şekillenmiştir. Melek, çekirdek aileye sahiptir. Cahide Hanım, bir anneden beklenebilecek bir biçimde kızını yetiştirip meslek sahibi edindirmiş, evi ve eşiyle de özenle ilgilenmiştir. Albay Selami de mesleğinin ona katmış olduğu disiplini özel yaşamında da sürdürerek ondan tam olarak beklenebilecek nitelikte bir baba figürüdür.

Yunus da hukuk fakültesine girmiş ancak okulu bitirememiştir. Filmin başında Yunus'u Kuşadası'nda çay bahçesi işletirken görürüz. Ancak Selami'nin Yunus'u Melek'ten uzak tutmak için torpil yaptırarak askerliğini en uzak şehre çıkartmak istemesi işleri değiştirir. Yunus'un tayini Habur'a çıkar ve film boyunca edindiği rol asker olmaktır.

Melek üniversite mezunu genç bir kadın olarak mesleğini ele almış bir hâkimdir. Filmin başında ailesinin yanında, Kuşadası'nda tayinin çıkmasını beklemektedir. Ancak Nazmi Bey, Yunus'un Melek'e yakın olmasını istediği için bu olaya el atar. Ankara'daki tanıdıklarına koydurduğu torpille Melek'in tayini Of'a çıkar. Melek, çalışan bir kadın olarak kendine bir rol çizmiştir ancak nerede çalışması gerektiği erkek egemen zihniyeti tarafından belirlenir.

Melek, Of'a geldiğinde Kuşadası'ndaki evin kızı rolünden çıkıp çalışan genç bir kadın rolüne geçiş yapmıştır. Cübbesini giyer, davaları görmeye başlar. Filmin sonunda da Yunus'la evlenerek evli bir kadın olmuştur. Aynı şekilde Cahide Hanım'ın da Of'a gelmesi onun toplumsal rolünü değiştirmiştir. Kuşadası'nda evin, kızının ve eşinin tüm düzeninden sorumlu olan bir ev hanımıyken Of'ta kendine daha çok vakit ayıran, gezen, dans eden, araba kullanmayı öğrenen özgür bir kadın haline gelmiştir.

Seks (Cinsiyet): Melek'in tayini Of'a çıktığı sırada babasının da tayini Habur'a çıkar. Yunus da aynı zamanda Habur'da askerlik yapmaktadır. Dolayısıyla Melek ve Cahide Of'ta bir yaşam biçimini simgelerken, Selami ve Yunus da Habur'da başka

bir yaşam biçimini simgeler. Alışık olmadıkları şehirlerde yeni yaşamlara alışmaya çalışırken ortaya çıkan komedide hem kadın hem de erkek karakterlerin payı ortaktır. Ancak filmin odak noktasında kadın karakterler vardır. Filmde çoğunlukla Melek ve Cahide'nin Of'taki yaşam mücadelelerini izleriz.

Filmde kadının biyolojik kimliğini ön plana çıkaran sahneler de görülmektedir. Kuşadası'nda sahilde Melek ve Yunus sohbet ederken Melek'in göğüs dekoltesine yakın çekim yapılarak kadın bedenine vurgu yapılmaktadır.

Melek'in kadın olmasıyla ilgili film boyunca karşına çıkan bir diğer sorun ise mesleği ile ilgilidir. Erkek arkadaşı Yunus da dâhil, görevini yaptığı Of'ta herkes ona 'hâkim bey' diye hitap eder. Melek, hâkim bey değil hâkim hanım, diye düzeltse de bir süre sonra vazgeçer. Babasının Melek'i adliyede ziyaret ettiği sırada, bir çalışanın kızına 'hâkim bey' diye hitap ettiğini duyunca şaşırdığını söyler. Melek, bu duruma alıştığını ifade eder. Selami Bey de *"Eee erkek egemen bölge."* diye karşılık verir. Karşılarında hâkimlik mesleğini icra eden bir kadın durmasına rağmen insanların gözünde 'hâkim bey' olmaktan kurtulamaz. Çünkü onlara göre hâkim olmak, tam bir erkek işidir. Melek de bu durum karşısında bir direnç göstermemiş, 'hâkim bey' olmaya alışmıştır.

Melek'in kadın olmasından dolayı, hâkim olmasının dışında ona yapması gereken birçok şey hatırlatılır. Yunus'un babasıyla telefonda konuştuğu sahnede Nazmi Bey, Yunus'tan kız arkadaşını Ardeşen'e getirmesini onu çay bahçesine sokmak istediğini dile getirir. Yunus da Melek'in koskoca hâkim olduğunu ve aynı sınıfta olduklarını hatırlatınca Nazmi Bey *"Puh sana! Elin eksik eteği hâkim çıksın, sen üniversiteden ayrıl."* diye tepki gösterir. Melek'i bir kadın olarak 'eksik etek' olarak tanımlayan Nazmi Bey, onun hâkim statüsünde itibar görmesini, oğlunun ise bir erkek olarak üniversiteyi bile bitirememesini yadırgamaktadır.

Toplumsallaşma: Film boyunca toplum içerisinde geçmişten gelen alışkanlıklar, gelenek-görenekler, yetişilen yerdeki kültürün de etkisiyle toplumsal kuralların, rollerin nasıl olması gerektiğinin belli sınırlarda ve kalıplarda öğrenildiği dikkat çekmektedir. Özellikle kadın karakterlere karşı önyargılı düşünceler sık sık dile getirilir.

Bir sahnede Melek ve Yunus kumsalda sohbet eder. Henüz Melek'in hâkim olarak ataması yapılmamıştır. Yunus, *“Seni hâkim cübbesi içerisinde göremiyorum valla kız... Hem ne kadar cübbe giyersen giy karşına öyle adamlar çıkar ki mafya babası, eroin kaçakçısı vs. uğraşabilecek misin? Yok muydu başka bir meslek? Doktor, eczacı falan... Hem ailede de hâkim yok ki...”* diye söylenir. Yunus, hâkimlik mesleğini bir kadın olarak Melek'e yakıştıramamakla birlikte kadına yakışacak alternatif meslekler sunmaktadır. Çünkü Yunus'un yetiştiği kültürde ona öğretilen kadının her mesleği yapacak kabiliyette olmadığıdır. Melek ise bunun tam tersi bir biçimde yetiştirilmiştir. Erkek arkadaşına sert bir biçimde tepki vermez ancak aynı fikirde olmadığını jest ve mimiklerinden anlarız.

Yunus, Melek'in tayininin çıktığı yere gitmek istediğini söyleyince Nazmi Bey, Ankara'daki tanıdıklarına bu durumu bildirerek Melek'in tayini için torpil yaptırmak ister. Ankara'daki yetkili iki kişi konuşurken biri şöyle der: *“Demek bizim Nazmi'nin oğlu İzmirli bir kıza gönlünü kaptırmış. Söyle ona İzmirli bir kız biraz hafif meşreptir.”* der. Diğeri de *“Zaten Nazmi de ondan endişeleniyor ya. Kızın tayinini yakınlarına bir yere çıkarabilirse gözlerinin önünde olur, yanlış bir şey de yapmaz.”* diye cevap verir. Bir erkeğin bir kadının memleketinin neresi olduğuna bakarak namusu hakkında yorum yapabilmesi şimdiye kadar toplum ve kitle iletişim araçları tarafından ona öğretilenlerden ve öğrendiklerinden kaynaklanır.

Nazmi Bey, yeğeni Efe ile birlikte Melek ve Cahide'yi alarak ev bakmaya götürür. Arabada yolculuk ederken Nazmi, Melek'i çay bahçesine sokmak istediğini söyler. Efe ise dayısına söylenerek *“Melek hâkimdir.”* diye karşılık verir. Nazmi Bey, hiç hâkimin eli çay tutmaz mı, diye söylenir. Efe de *“Ya dayı, sen içtiğin çayı topluyor musun?”* diye sorar. Nazmi *“Ben erkeğim uşağım, ben karı değilim.”* diye yanıt verir ve kimse karşılık vermez. Nazmi Bey'e göre bir kadın Karadeniz'de yaşıyorsa mesleği ne olursa olsun çay toplamayı bilmelidir. Kadın olmanın koşulu gibi söyler bunu. Oklar kendine döndüğünde ise erkekliğinin ardına sığınır. Melek ise bu olan biteni sadece sessizce izlemekle yetinmiştir.

Üniversite mezunu olsa da olmasa da bir erkek olarak Yunus'tan beklenen bir işte çalışıp iyi bir maaş almasıdır. Selami, kızına bir türlü yakıştıramadığı Yunus'un

askerliğini yapmamış olmasına da takılmıştır. Bir erkekten beklenen özellikle evlilik yapacaksa mutlaka askerliğini yapmasıdır.

Statü: Filmde hem toplum içinde hem ailesi içerisinde statüsü en üste olan Albay Selami'dir. Albay olmasının vermiş olduğu itibar ile toplum içinde saygınlığı olan bir bireydir.

Filmde statüsünden sık sık bahsedilen bir diğer karakter ise Melek'tir. Nazmi Bey, Melek'in tayinini Ardeşen'e çıkarabilmek için Ankara'daki tanıdıklarına torpil yaptırmak ister ve onları devreye sokar. Ankara'daki yetkili iki kişi konuşurken aralarında ilginç bir diyalog geçer. Torpili memura talep eden bey, *“Ardeşen'e (Melek'in) tayinini çıkartabilirsek Nazmi'nin evi büyük, hep birlikte otururlar. Kız da ev işlerine yardımcı olur.”* der. Yetkili memur ise *“Canım kız koskoca hâkim çıkmış. Ardeşen'e ev işi yapmaya gitmiyor ya.”* diye karşılık verir. Melek'in kadın olmasından dolayı ondan beklenen ev işi yapmasıdır. Ancak yine biri onun 'koskoca bir hâkim' olduğunu hatırlatır. Melek'in hâkim statüsüne sahip olması ona yakıştırılan tüm toplumsal rollerin, görevlerin, toplum tarafından kadın olmasından dolayı ondan beklenen hareketlerin üstüne çıkmaktadır. Hâkim olmak, ona yakıştırılan her rolden daha fazla itibar kazandırmaktadır.

Melek'in hâkim olması sebebiyle kazandığı itibarın yanı sıra bu statü aynı zamanda başına dert de açmıştır. Bir çöp şirketinin atıkları denize dökmesinden dolayı mahkemelik olurlar. Davayla ilgilenen Melek, bu durumu protesto etmek için eylemlere de katılır. Bir gün şirketi dava eden vatandaşla birlikte çöplerin döküldüğü yere giderler. Araziyi inceledikleri sırada çöp şirketinin adamları tarafından kaçırılırlar. Melek'in annesi Cahide Hanım'ı hâkim zannedip bu yüzden kızını kaçırarak davadan vazgeçmesini isterler. Selami Bey'in ve Yunus'un Of'a gelmesiyle birlikte Melek'i kurtarırlar. Ancak bir devlet memuru olarak gösteriye katılmasından dolayı da ceza olarak tayini Çemişgezek'e çıkarılır. Melek *“Her yer vatan toprağı değil mi!”* diyerek bu durum için endişelenmez. Hâkim statüsü bir kadın olarak toplum içerisinde onu el üstünde tutarken bir yandan da devlet memuru statüsünde olması kişisel eylemleri açısından dikkatli olması gereken bir alan olarak karşısına çıkmaktadır.

3.6.1.2. Eyvah Eyvah 2

Yönetmen: Hakan Algül

Senaryo: Ata Demirer

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış

Yapımcı: Necati Akpınar

Müzik: Fahir Atakoğlu, Serkan Çağrı

Vizyon Tarihi: 7 Ocak 2011

Oyuncular: Ata Demirer (Hüseyin), Demet Akbağ (Firuzan), Özge Borak (Müjgân), Tarık Ünlüoğlu (Edremit), Ayşe Nil Şamlıoğlu (Necla), Salih Kalyon (Halil Dede), Tanju Tuncel (Hatçe Nine), Meray Ülgen (Ali Rıza).

Özet: *Eyvah Eyvah* 'ın (Hakan Algül, 2010) devam filmi olarak çekilen *Eyvah Eyvah 2*, Hüseyin Badem'in başından geçen komik olayları ele alınır. Birinci filmde Hüseyin, yıllardır görmediği babasını bulabilmek için Geyikli'den İstanbul'a gider. Filmin sonunda nihayet babasını bulur. İstanbul'da tanıştığı şarkıcı Firuzan ve babasıyla Geyikli'ye dönerken aklında olan tek şey Müjgân'a sevdiğini söyleyebilmektir.

Eyvah Eyvah 2 ise Hüseyin'in Müjgânla birlikte olabilme mücadelesi sırasında karakterlerin başlarına gelen komik olayları konu alır. Hüseyin düğünlerde klarnet çalarak yaşamını kazanan bir müzisyendir. Müjgân ise hemşiredir. Hüseyin, Müjgân'a açılmaya karar verdiği sırada Müjgân'ın anne ve babası Geyikli'ye, kızlarını ziyarete gelir. Bir fırsatını bulan Hüseyin, Müjgânla konuşur ve görüşmeye başlar. Bu ilişkiden haberdar olan Edremit, kızının bir çalgıcıyla evlenmesine kati surette karşı gelir. Firuzan ve Hüseyin, sağlık ocağının önünde bulunduğu sırada Müjgân'ın bir adamla binadan çıktığını ve bir arabaya bindiklerini görürler. Yanlarındaki motosiklete atlayarak arabayı takip etmeye karar veren Hüseyin ve Firuzan, orman yoluna girdiklerinde motorları bozulduğu için arabanın izini kaybederler. Bütün gece ormandan çıkabilmek için uğraşırlar. Sabah olduğunda

Müjgân'ın kaçırıldığı evi bulmuşlardır. Müjgân, kaçırılan adam tarafından bir teknenin kamarasına kapatılır. Bunu gören Hüseyin ve Firuzan da teknenin kamarasına girerler. Müjgân'ın kollarındaki ve ayaklarındaki bağı sökerler ancak birlikte dışarı çıkamadan başkası gelip kamaranın kapısını kilitler. Hep birlikte içeride mahsur kalırlar. O an fark ederler ki içeride onlardan başka mülteciler de vardır. Onlarla birlikte iş birliği yapıp kamaradan çıkarlar ve kaptanı etkisiz hale getirip oradan kurtulurlar. En sonunda da Hüseyin ve Müjgân evlenir ve mutlu sona ulaşırlar.

3.6.1.2.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi

2011 yapımı *Eyvah Eyvah 2* filminde bir erkek ve bir kadının kavuşma hikâyesini anlatırken bu hikâye içerisinde kadın temsillerin nasıl konumlandırıldıkları toplumbilimsel kavramlar yoluyla açığa çıkarılacaktır.

Sınıf (sosyo-ekonomik): Düğünlerde klarnet çalan bir müzisyen olan Hüseyin; ninesi, dedesi ve babası ile birlikte Geyikli de yaşamaktadır. Babası Ali Rıza da emekli müzisyendir. Sosyo-ekonomik anlamında Hüseyin ve ailesi; kıt kanaat geçinen, anca kendilerine bakabilecek kadar kazanan, orta sınıfın bir altı olarak da tanımlayabileceğimiz bir sınıfa mensuptur. Hüseyin'in Müjgân'a vermek istediği yüzük bile Firuzan'ın yüzüğüdür. Hüseyin, Müjgânla konuşmaktan çekindiği için Firuzan, şaka yollu yüzüğünü geri ister. Hüseyin bu durumun şaka olduğunu anlayana kadar bayağı bozulur. Çünkü yeni bir yüzük almak, onu maddi anlamda zorlayacaktır.

Eyvah Eyvah 2'nin en önemli kadın karakterlerinden biri de Firuzan'dır. Firuzan İstanbul'da barlarda şarkıcılık yaparak hayatını kazanır. Sosyo-ekonomik açıdan orta sınıf olarak tanımlayabiliriz. Maddi olarak sorumlu olduğu bir tek kendisi vardır. Firuzan'ın film boyunca para sıkıntısı çekmez.

Filmin öne çıkan diğer kadın karakteri de Geyikli'de hemşirelik yapan Müjgân'dır. Müjgân'ın hemşirelik mesleğinden dolayı sosyo-ekonomik durumu iyidir. Babası Edremit Bey'e çevrenin 'komutanım' diye hitabından anlaşılacağı üzere askerlikle ilgili bir mesleğe sahiptir veya statüsü askerlik düzeyinde bir

meslekten emekli olmuştur. Dolayısıyla orta halli sınıfa mensup bir aile olarak tanımlayabiliriz.

Müjgân ve ailesinin tüm bu sebeplerden dolayı ait oldukları sosyal sınıf, Hüseyinlere göre daha yukarıdadır. Dolayısıyla Müjgân ve Hüseyin'in sosyal sınıflarında bu ayrım onların kavuşmalarında bir engel olarak karşlarına çıkmıştır.

Yaşam Biçimi: Doğma büyüme Geyiklili olan Hüseyin Badem, ninesi ve dedesi tarafından büyütülmüştür. Bir saz ekibinde klarnet çalan Hüseyin, sade bir yaşam biçimi sürdürmektedir. Genellikle yöresel şarkılar, türküler çalıp söyleyerek para kazanır. Hüseyin, Trakya şivesiyle konuşmakta ve bir pantolon bir gömlekle oldukça yaşadığı yere uygun giyinmektedir. Bazen deniz kenarında bazen Kaz Dağ'ında yakın arkadaşlarıyla içki sofrası kurup müzik yapmak, Hüseyin için bir yaşam biçimine dönüşmüştür. Hüseyin, Müjgân'ı sağlık ocağında çalışan Doktor Faruk'tan kıskanıp dertlendiğinde, doktor Faruk'un bu konuda ağzından laf almak istediklerinde kendilerini hep içki masasında bulurlar.

Firuzan, Hüseyin'in aksine daha pırıltılı bir yaşama sahiptir. İstanbul'da şarkıcılık yapan Firuzan, özel hayatında da süslü püslü, allı pullu kıyafetler giyinmekten hoşlanmaktadır. Mini eteklerden dekolteli elbiselere, yüksek topuklardan abartılı aksesuarlara kadar herkesten farklı giyinmektedir. Firuzan da Hüseyin gibi yemesini, içmesini sever ve Hüseyinlerin içki sofralarına da sık sık katılmaktadır. Geyikli'nin yemeklerini çok sevdiğini ve kilo alacağı endişesini de sık sık dile getirir. Arkasında sorumlu olduğu herhangi biri veya ailesi olmadığı için filmdeki diğer karakterlere göre daha özgür ruhludur. Aynı zamanda da flört etmeyi seven bir kadındır. Hüseyin ile girdikleri bir dükkânda çantalara göz attığı sırada içeri uzun saçlı, boylu poslu bir erkek girer. Hüseyin'in tanıyıp da kucaklaştığı bu adam saz arkadaşı İspanyol'dur. İspanyol, hemen Firuzan'ın göz hapsine girer.

Firuzan, filmdeki diğer kadın karakterlerin içerisinde en esprili olandır. Argo dili de en çok kullanan kadın karakterdir. Köy meydanında yapılan bir düğünde Geyikli belediye başkanı Çetin Bey, Firuzan'a yakın ilgi göstermektedir. Beldemizi nasıl buldunuz, diye sorduğunda Firuzan da "*İnternetten.*" der. Hiç beklemediği bir cevap alan Çetin Bey ilk anda bozulur ancak Firuzan ardından hemen kakhahayı

patlatır. Başka bir sahnede yine benzer bir durum yaşanır. Müjgân'ın anne ve babası Geyikli'ye geldikleri zaman Çetin Bey, bir ziyafet sofrası kurdurtmuştur. Hüseyin ve saz ekibini de bir yandan çalmaktadır. Çetin Bey, Edremit'i ve Necla'yı Firuzan Hanımla tanıştırır. Edremit Firuzan'a "*Benim gözüm sizi bir yerden ısırtıyor ama?*" der. Firuzan da "*İstanbul'dan, sahnelerden herhalde.*" diye karşılık verir. Necla sert bir biçimde araya girerek "*Sanmam. Edremit'in gece hayatı yoktur.*" der. Firuzan bu cevap karşısında gayet sakin bir şekilde "*Balikesir'in vardır belki.*" deyince Edremit ve Necla ne diyeceklerini bilemezler. Firuzan ise yine kahkahayı basmıştır.

Müjgân, Geyikli'de sağlık ocağında hemşire olarak çalışmaktadır. Ailesi İzmir'de yaşayan Müjgân, mesleğinden dolayı Geyikli'ye gelmiştir. Yetişkin bir birey olmasına rağmen babası Edremit'in aile içerisinde koyduğu kurallara karşı gelemmez. Dolayısıyla ailesine bağlı bir yapıya sahiptir. Dış görünüşüne baktığımızda da modern bir şekilde giyinmektedir. Giyimiyle, konuşmasıyla, oturması kalkmasıyla, sessiz sakin bir hanımefendidir. Nerede, ne zaman konuşması gerektiğini bilen, iyi aile terbiyesi almış, kültürlü bir kadın profili çizmektedir. Daha çok mesleği ile meşgul olan, arada Hüseyin'i de göz ucuyla takip eden, kendi halinde hayat süren bir karakterdir.

Rol (Toplumsal): Filmdeki ilişki yapılarını düşündüğümüzde aile ve toplum içerisinde birey olmanın bize yüklediği roller karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin müzisyenlik kimliği ile ailesine bakan, zamanla onları koruyup kollayan bir rol edinmiştir. Hüseyin'den beklenen; işinde gücünde, kendine yetecek kadar parasını kazanıp hayırlı bir kismetle yuvasını kurmasıdır. Hüseyin'in arkadaşlarının evlendiği sahnede, Hüseyin klarnetini çalarken Hatçe Nine torununa bakarak iç geçirir: "*İnşallah ben de görürüm torunumun mürüvvetini.*" der. Çünkü Hüseyin'in bir erkek olarak maddi gücünü sağlamasının yanında bir de yuva kurması ve eş rolünü de yerine getirmesi gerekmektedir.

İstanbul'da barlarda şarkıcılık yapan Firuzan, film boyunca iki farklı rolle karşımıza çıkar. Önemli olan şarkıcılık kimliğidir. Firuzan'ın İstanbul sahnelerinde harika şarkılar söylediği her fırsatta hatırlatılır. Filmin başında köy meydanında yapılan düğünde de Hüseyin'in davetiyle Firuzan sahneye çıkar. Hüseyin'in düğünü

esnasında Hüseyin, Firuzan’a bir cd uzatarak buralarda çok meşhur bir şarkıyı senin için düzenledim, der. Birkaç ay sonra Firuzan, Beyaz Show’a çıkarak o şarkıyı söyler ve ondan beklendiği gibi daha iyi bir şarkıcı olma yolunda ilerlemektedir. Hüseyin de bu durumu televizyondan izleyerek gururlanır.

Firuzan’dan beklenen bir diğer rol ise Hüseyin’i koruyup kollayıp, emellerine ulaşmasında ona yardım etmektir. Bir sahnede, sahilde vakit geçirirken Hatçe Nine Firuzan’a “*Allah razı olsun kızım senden. Sahip çıktın Hüseyin’ime.*” der. Firuzan da “*Estağfurullah, olur mu öyle şey. Kardeşim o benim ayol.*” diye karşılık verir. Firuzan, Hüseyin’i kardeş kadar yakın gördüğü için onu korumayı kendine görev edinmiştir. Bu durum çevre tarafında da Firuzan’a verilen bir rol haline gelmiştir.

Müjgân’ın hemşire olmasından dolayı ondan beklenen toplumsal rol işini iyi yapmasıdır. Ailesi de iyi eğitim almış, kültürlü bir kız yetiştirdikleri için gurur duyarlar. Gece bahçelerine giren adamı şikâyet etmek için Edremit, kızıyla birlikte daha önceden tanışık olduğu belediye başkanı Çetin Bey’i ziyarete gider. Sohbet sırasında Edremit “*Eee Çetincim, memnun musunuz Müjgân’dan?*” diye sorar. Çetin Bey de tereddütsüz “*Estağfurullah komutanım, Müjgân Geyikli’mizin gözbebeğidir. Maşallah!*” der. Edremit de “*Aferin.*” diyerek bu durumdan memnuniyetini bildirir. Çünkü Müjgân’dan beklenen tüm hanımefendiliği ile mesleğini icra etmesidir. Öyle de yapmaktadır. Filmin sonunda Hüseyin’in ile evlenir ve büyümüş karnından hamile olduğunu anlarız. Artık Hüseyin’in eşi ve anne adayı olması onun hayatındaki yeni rolleridir.

Seks (Cinsiyet): Seyirciyi en çok güldüren karakter olarak baktığımızda, bir erkek olarak Hüseyin karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin’in Müjgân’a kavuşma yolculuğunda başına gelen bin bir türlü olay ve o olaylara verdiği komik tepkiler komediyi meydana getirerek filmin bütünü oluşturur. Filmin bir sahnesinde insan tacirleri tarafından kaçırılan Müjgân ve onu kurtarmak için gelen Hüseyin ve Firuzan kamarada kilitli kalırlar. Kamaradaki diğer mültecilerle iletişim kurmaya çabalayan Firuzan, yarım yamalak İngilizcesi ile bunu beceremez. O sırada devreye giren Müjgân, herkesi şaşırtarak akıcı bir şekilde İngilizce konuşur. Bu sefer de mültecilerden hiç ses çıkmaz. En sonunda Hüseyin el ve mimik hareketleriyle tüm

mültecileri harekete geçirmeyi başarır. Tüm yetkinliğine rağmen bir kadın karakter olarak Müjgân iletişim kurmakta başarılı olamazken bir erkek karakter olarak Hüseyin, sadece el kol hareketleriyle amacına ulaşmıştır. Dolayısıyla komik olan da Hüseyin'dir.

Filmde Hüseyin'in komediyi daha çok üstlendiği hissedilse de Firuzan da en az Hüseyin kadar güldüren bir karakterdir. Firuzan karakteri de Hüseyin'in Müjgân'a açılmasında, Müjgân'la görüşmeye çalışmasında, Müjgân kaçırıldığında onun kurtarılmasında Hüseyin'e yardım ederken güldürmektedir. Bu ikili ilişkide aklıyla, mantığıyla hareket eden, ayakları yere daha sağlam basan taraf Firuzan'dır. Hüseyin ise daha saf, iyi niyetli, duygularıyla hareket eden, tez canlı olan taraftır. Bu iki zıt karakter film içerisinde sürekli çatışma yaşamalarına sebep olur. Bu çatışmalar ise bize güldürüyü getirir. Firuzan sürekli Hüseyin yüzünden rezil durumlara düşmelerinden şikâyet eder durur ancak asla onu yalnız bırakmaz. Her zaman Hüseyin'i yüreklendiren ve cesaretlendiren Firuzan'dır.

Filmdeki karakterlere biyolojik cinsiyet bağlamında baktığımızda; Firuzan'ın giyiminden kuşamına, bakışlarına ve duruşlarına kadar kadın olduğu ön plana çıkarılmaktadır. İspanyol ile karşılıklı geldikleri her sahnede İspanyol'u etkileyici ciltleriyle kadın kimliğine vurgu yapılmaktadır. Bir sahnede Hüseyin ile sahilde oturup dertleşirken İspanyol'un yeleşini çıkardığını ve denize girmek için hazırlandığını fark eder. O andan itibaren Hüseyin'in anlattıklarını dinliyormuş gibi yapar ancak tamamen İspanyol'un vücuduna odaklanmıştır. Bir süre sonra Firuzan dayanamaz, denize girmeye karar verir. Firuzan bir kadın olarak, erkeğin vücut hatlarından etkilenmeden duramamıştır. Kameranın da İspanyol'un sırt bölgesine yakın plan çekim yapması ardından Firuzan'ın üzerini çıkararak mayosuyla denize girmek istemesinin sebebi budur. Çünkü o bir kadındır ve vücut hatları düzgün erkeklerden etkilenecektir.

Eyvah Eyvah 2'nin bir komedi filmi olduğu düşünüldüğünde Müjgân karakteri, Hüseyin ve Firuzan kadar komediyi üstlenmez. Müjgân, Hüseyin'in yuva kurmak istediği kadındır. Sağlık ocağında hemşirelik yapar ve Hüseyin'in ona ulaşmasını bekler. Hüseyin, Müjgân'a sevdiğini söylemek için deniz kenarına çağırır.

Tam neden çağırdığını açıklayacağı sırada Müjgân önce davranır ve Hüseyin’e sarılarak tüm duygulara tercüman olur. Böylece ilişkileri de başlar. Hüseyin’in ile Müjgân’ın ilişkisinin başlaması, bir kadın olarak Müjgân’ın harekete geçmesiyle mümkün olur.

Toplumsallaşma: *Eyvah Eyvah 2* filminde toplum, aile ve kültürün öğrettikleri karakterlerin davranışlarına, yaşam pratiklerine yansımıştır. Filmin başkarakteri Hüseyin’in İstanbul’dan gelen misafirlerini ağırlarken ki misafirperverliği ailesinin ve kültürünün ona kattığı değerlerle ilgilidir.

Filmde en baskın, en özgür ruhlu kadın karakter olan Firuzan’ın İspanyol ile yakın bir şekilde görüşmesi, hiç alışık olmadığı bir tepkiye yol açacaktır. Firuzan ve İspanyol’u gezerken tesadüfen gören Hüseyin bu duruma büyük tepki verir. Firuzan’ı karşısına alır ve “*O anı göreceğime kör olaydım abla.*” der. Firuzan ne olduğunu anlayamaz. Hüseyin “*Hiç tasvip etmiyorum, onaylamıyorum bu ilişkiyi.*” diye söylenmeye devam eder. Firuzan da “*Allah Allah, hesap mı soruyoruz! Nankör! Müjgân’la randevuyu ayarlarken iyiydi.*” diye karşılık verir. Hüseyin konunun Müjgân olmadığını belirterek “*Yani, gittin telli sazlardan en yakın arkadaşımı buldun be ya!*” diye sesini yükseltir. Firuzan bu tepki karşısında kendisini kıskandığını söyleyerek kahkaha atar ve “*Daha bir şey yok, sadece elektrik aldım çocuktan. Daha net bir şey yok. Hemen çıkacağız diye bir şey yok anladın mı?*” diye ekler. Hüseyin biraz sakinleşmiş bir biçimde “*O zaman bir şartla olur. Ben duymadım, görmedim, bilmiyorum bunu. İlişkiniz ciddi bir noktaya giderse aniden öğrenmiş gibi yapacağım... Benim saygısızlığa hiç tahammülüm yok. Orkestranın şefiyim ben be ya...*” diye söylenip durur. Hüseyin’e bir erkek olarak çevresindeki kadınlara sahip çıkması gerektiği öğretilmiştir. Gerektiğinde yakınındaki kadınlara hesap sorabilmeli, onların ilişkilerinin etik olması konusunda onları uyarabilmelidir. Hüseyin’in gözünde kadın, bu konularda gözetim altında tutulması gereken bir varlık olarak konumlandırılmıştır. Firuzan ise öncelikle bu duruma şaşırır. Daha sonra İspanyol’la aralarında ciddi bir mesele bulunmadığını anlatır. Hüseyin, kendince uyarılarda bulunmaya devam eder. Firuzan ise hayatında bu tarz müdahalelere alışık olmadığı ve Hüseyin’in iyi niyetli olduğunu bildiği için sadece gülerek karşılık verir.

Müjgân ise toplumun değerlerinin bir kalıba sokularak öğretilmesinden payını almıştır. Edremit, kızının Hüseyin ile olan ilişkisini öğrendiğinde sinirden köpürür. Müjgân'ı karşına alarak *“Yazıklar olsun! Olacağı buydu efendim. Kızı boş bırakırsan ya davulcuya varırmış ya zurnacıya. Bizimki tercihini zurnadan yana kullandı... Ben seni çalgıcı karısı ol diye okutmadım.”* diye azarlar. Müjgân, Edremit'i kafası önünde dinlerken ‘baba’ diye araya girmeye çalışır ancak Edremit söylenmeye devam eder: *“Belliymi ama o adamın bir haltlar çevirdiği... Yarından tezi yok, ev-iş, iş-ev. Görüşmeyeceksin o herifle!”* Necla ve Müjgân'ı odadan kovar fakat sinirini alamaz, ben de çalgıcıya verecek kız yok, diye arkalarından bağırır. Edremit, kızını iyi eğitim aldırıp hemşire olmasını sağlamıştır. Kızı gibi iyi eğitilmiş, itibarlı bir mesleğe sahip olan biriyle evlenmesini arzu etmektedir. Çünkü ailesinden, gelenek-göreneklerinden şimdiye kadar öğrendiği, çalgıcılık gibi mesleklerin bir saygınlığı olmadığı ve bir kadına eş olarak bu tarz bir adamın yakışmayacağıdır. Bir de bunun üzerine Müjgân'ın insan tacirleri tarafından kaçırılıp Hüseyin ve Firuzan'ın yardımlarıyla kurtarılmasından sonra Edremit, kızını da alıp İzmir'e dönmek ister. Müjgân'ın evinin eşyalarını kamyonu yüklerler ve İzmir yolunu tutarlar. Müjgân ise her iki olayda da ailesinin ve kültürünün onu yetiştirme biçiminden dolayı babasına karşılık vermez. Ortallığı ayağa kaldıracak herhangi bir isyana kalkışmaz. Tepkisini sadece ağlayarak gösterir.

Statü: Filmdeki karakterlerin statüleri, onların hayatlarını etkileyen bir faktör olarak karşımıza çıkar. Hüseyin, klarnet çalan bir müzisyendir. Onun müzisyen kimliği, bazı ortamlarda ona prestij sağlarken bazı durumlarda da kötü bir izlenim yaratır. Hüseyin; babası, ninesi, dedesi, Firuzan ve Müjgân tarafından her zaman gurur duyulacak bir meslek icra etmektedir. Geyikli beldesi sakinleri tarafından da Hüseyin'in müzisyenliği övgü kaynağı olmuştur. Hüseyin'in gittiği her yerde klarneti çalması istenir ve her daim zevkle de dinlenir. Diğer taraftan iş gönül ilişkilerine geldiğinde Edremit'in bile övgüyle bahsettiği Hüseyin'in müzisyen kimliği, kızını bile emanet edemeyeceği bir mesleğe dönüşür.

Firuzan ise şarkıcıdır. Firuzan ve Hüseyin'in yakınlıkları ikisinin de müzisyenliğinden kaynaklanmaktadır. Normalde İstanbul'da yaşayan ve mesleğini orada sürdüren Firuzan, Geyikli'ye Hüseyin'in yanına tatile gelmiştir. İstanbul'dan

gelen büyük bir şarkıcı olarak belde sakinlerine tanıtılan Firuzan, özellikle başta belediye başkanı Çetin Bey tarafından büyük ilgi görür. Sanatçı statüsünün ona vermiş olduğu itibar ile Geyikli’de nereye gitse el üstünde tutulur. Mesleğinin sağladığı avantajla Hüseyin’in saz ekibinden İspanyol ile tanışıp yakınlaşmıştır. Firuzan statüsüne uygun olarak dış görünümüyle, kıyafetleriyle, konuşmalarıyla tam bir şarkıcı temsilini yansıtmaktadır. Firuzan, Hüseyin’in düzenlemesini yapıp verdiği şarkıyla Beyaz Show’a çıkar. Şarkısını orada seslendirmesi, onun mesleğindeki itibarını artırmasından dolayı statüsünü de yükseltmiştir. Film boyunca Firuzan, statüsünden kaynaklı hiçbir olumsuz tepkiyle karşılaşmaz.

Müjgân, Geyikli beldesinde, sağlık ocağında çalışan bir hemşiredir. Mesleğinin vermiş olduğu saygınlık ile belde sakinleri tarafından sevilen biridir. Filmde bir sahnede Müjgân, köy meydanında yapılan düğüne gelir. Girişte karşılayan beyefendi, Müjgân’ı başkanın masasına yönlendirir. Düğünde yapılan oturma planında Müjgân; belediye başkanı, belde komutanı ve sağlık ocağının doktoru ile aynı masada oturtulmuştur. Beldenin önde gelen meslek sahipleriyle benzer statüde bir değer verilmiştir. Müjgân’ın hemşire olması aynı zamanda başına dert açılmasına neden olmuştur. Sağlık ocağında bulunduğu sırada gelen bir adam önce Doktor Faruk’u sorar. Müjgân, sadece kendisinin olduğunu söyleyerek yardımcı olmak ister. Adam, hastası olduğunu söyler ve Müjgân’ı alıp götürür. Beldeden uzak bir yere giderler ve evde yatan yaralı bir hastayı zorla tedavi ettirirler. Daha sonra da bir teknenin kamarasına kaptırlar. Müjgân’ın beyaz önlük giyen bir hemşire olması neredeyse onu ölüme götürecektir.

3.6.1.3. Sen Kimsin?

Yönetmen: Ozan Açıktan

Senaryo: Levent Pala, Tolga Çevik, Ozan Açıktan

Görüntü Yönetmeni: Ahmet Sesigürgan

Yapımcı: Necati Akpınar

Müzik: Jingle House

Vizyon Tarihi: 2 Mart 2012

Oyuncular: Tolga Çevik (Tekin), Köksal Engür (İsmail Ağabey), Toprak Sergen (Adnan), Pelin Körmükçü (Suzan), Zeynep Özder (Pelin), Çetin Altay (Vedat), Orçun İynemli (Sedat).

Özet: *Sen Kimsin?* filmi emekli trafik polisi İsmail Ağabey ve Tekin'in birlikte dedektiflik yapma hikâyelerini anlatır. Derme çatma bir dedektiflik ofisine sahip olan bu ikilinin maceraları, bir gün Suzan adındaki bir kadının ofise gelerek kızını bulmak istemesiyle başlar. Suzan, kızı Pelin'in babasını kaybettikten sonra psikolojik olarak rahatsızlandığını o yüzden bir otelde kalarak eve gelmek istemediğini anlatır. Tekin ve İsmail Ağabey'den Pelin'i otelden eve gelmeye ikna etmelerini ister ve otelin adresini onlara verir. Aslında madalyonun öteki yüzü farklıdır. Suzan, eşinden miras kalan paranın üzerine konabilmek için sevgilisi Adnan ile bir plan yapmıştır. Gerçekte üvey kızı olan Pelin'in peşine dedektif takar ve o esnada kızını Adnan'ın adamlarına kaçırtır. Amacı şirketin devrini kendi üzerine yaptırarak kızı öldürmektir. Suzan, tüm bunların suçlusu olarak şirketin ortağı Erdal Beyi göstermek ister. Bunun tek yolu da Tekin ve İsmail Ağabeyi Pelin'in peşine takarak yaşanan bu olaylara şahit olmalarını sağlamaktır. Ancak en sonunda Tekin ve İsmail Ağabeyin beceriksizlikleri ve bir ton yanlış anlamının da etkisiyle Suzan, Adnan ve adamları polisler tarafından yakalanır. Tekin, en başından beri hoşlandığı Pelin'den bir tebrik almıştır fakat daha ilerisi olmadan film de biter.

3.6.1.3.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi

Sen Kimsin? filminde öne çıkan karakterlerin daha çok erkek olduğu düşünüldüğünde komediyi yapan temsiller de erkeklerdir. Erkek temsillerin gerisinde kalan kadın temsillerin konumu, toplumbilimsel kavramlar etrafında incelenecektir.

Sınıf (sosyo-ekonomik): *Sen Kimsin?* filminin başkarakteri olan Tekin, rahmetli babasının kadim dostu İsmail Ağabey ile kendi halinde 'Zirve Dedektiflik' adında bir dedektiflik ofisine sahiptirler. İsmail Ağabeyin bir emeklilik maaşı olmasının yanında bir sürücü kursunda şoförlük eğitimi vermektedir. Tekin ise karın tokluğuna küçük işlerin peşinde dedektiflik yapmaya çalışır. Ne zaman para lazım olsa bozuğu olmadığı ifade eder. Bir sahnede ofise gelen çaycı, şimdiye kadarki çay paralarını

istediğinde üç ay boyunca kirayı vermediklerini de araya sıkıştırmaktadır. Çaycı çocuk Tekin'den para alamadan ofisten ayrılır. Dedektiflik işlerinde kullanacakları bir arabaları dahi yoktur. İsmail Ağabeyin sürücü kursunda kullandığı emanet arabayı kaçıran Tekin, eninde sonunda arabayı yerine teslim etmek zorunda kalır ve Suzan'ın evine yayan giderler. Tekin işi yürütebilmek için Adnan'dan istediği arabayla Erdal Beyi takip eder. İş yerinin önünde durduğu park yerinde beş liralık park ücretini ödemediği için neredeyse bir düzine adamdan dayak yemekten son anda kurtulmuştur. Böylece İsmail Ağabey ve Tekin'in kendilerini doyuracak kadar parayı bile zor bulduklarını ve sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa mensup olduklarını söyleyebiliriz.

Filmin kadın temsili Suzan, zamanında evlendiği zengin kocası sayesinde şimdiki zenginliğine kavuşmuştur. Suzan'ın giyimindeki kalite, yaşadığı evin lüks bir müstakil ev olması ve evinde kimsesiz çocuklar için yardım daveti verdiği sahne bize sosyo-ekonomik sınıfının üst düzeyde olduğu bilgisini vermektedir. Aslında Suzan'ın film boyunca verdiği tüm mücadele kocasının ölümünden sonra da bu üst düzeydeki sosyo-ekonomik sınıf kalitesini koruyabilmek adınadır. Tüm zenginliğin ve maddi anlamdaki bu gücün peşinde olan Suzan, bir kadın karakter olarak onu kötülük yapmaya itmektedir.

Sen Kimsin? filminin bir diğer kadın temsili olan Pelin, sosyo-ekonomik olarak rahat ve üst düzeyde bir hayat sürmektedir. Babasının vefatından sonra üvey annesi Suzan'la aynı evde yaşamak istemeyen Pelin, hiçbir maddi sıkıntı çekmeden bir otelde hayatını sürdürmektedir. Pelin'in maddi olarak güçlü ve babasının tek mirasçısı olması onu Suzan'ın hedefi haline getirmiştir. Ait olduğu üst düzey sosyo-ekonomik sınıf, Pelin'in başına dert açmıştır.

Yaşam Biçimi: Filmde karakterlerin yaşam biçimlerini detaylı olarak ortaya koyabileceğimiz kadar bilgi verilmemiştir. Ancak karakterlerin davranışlarından, giyim-kuşamlarından belli başlı çıkarımlar yapabiliriz.

Filmin başrolü olan Tekin'in babası rahmetli olmuştur. Bir sahnede İsmail Ağabey, Tekin'i babasının beylik tabancısını tabelacıya rehine bıraktığı için azarlar. Tekin de silahı alır ve dolaba kaldırmak için dolabın kapağını açtığı anda babasıyla

çocukluk fotoğraflarını ve bir de polis arması görürüz. Buradan hareketle Tekin'in babasının ölmeden önce yakın dostu İsmail Ağabey gibi polis olduğunu anlarız. Babası öldükten sonra İsmail Ağabey tarafında sahip çıkılan Tekin'in başka bir yakını yoktur. İsmail Ağabeyin üç aylık maaşıyla ve ufak tefek dedektiflik işleriyle kıt kanaat geçinmeye çalışırlar. Dolayısıyla Tekin ve İsmail Ağabey; kendi yağlarında kavrulan, konuya komşuya borçları bitmeyen bir hayata sahiptirler.

Tekin hayattaki tüm enerjisini 'Zirve Dedektiflik' işine odaklamıştır. Bir adamın karısını aldattığını belgelemek için gittiği otelde aynı zamanda da özel harekâtın gerçekleştirdiği bir operasyon olunca Tekin bütün oteli birbirine katar. Polisler Tekin'i otelden çıkardığı sırada bir muhabir 'zirve' yerine 'Kirve Dedektiflik' diye anons geçer. Polis arabasının içine bindirilen Tekin, 'zirve' diye bağırır ancak sesini duyuramaz. Film boyunca sürekli bu yanlış anlamayı düzeltmek için uğraşır durur. Ofise tabela yaptırmak için rahmetli babasının beylik tabancısını rehin bırakacak kadar bu işi önemsemektedir. Her seferinde gerek beceriksizliği gerek yanlış anlamaları sonucu işler birbirine girse de 'Zirve Dedektiflik' Tekin için bir yaşam biçimi haline gelmiştir.

Tekin'in yaşamına dair bir diğer vazgeçilmez ise güzel kadınlardır. Adeta güzel, alımlı ve genç kadınlara zaafı vardır. Tekin; normalde etrafındaki insanlarla argo konuşan, rahatlıkla küfür edebilen biriyken güzel bir kadınla karşılaştığında hemen kibar davranmaya ve daha yumuşak konuşmaya başlar. Suzan'ın dedektiflik bürosuna girdiğinde anında beyefendi gibi davranması, Pelin'in fotoğrafını uzattığında Tekin'in her şeyden önce güzel bir kız olduğu için onu bulacağına söz vermesi, Suzan'ın verdiği adresteki otele giderken kendini Amerikan polisi gibi görüp tüm sokakta seksi ve yarı çıplak kızların var olduğunu hayal etmesi, Pelin'i bulmak için gittiği otelde resepsiyondaki kızla cilveli konuşmaları ve Pelin'in kaçırıldığı yere getirildiği zaman neredeyse her cümlesinde onunla sevgili olmaya çalışması onun kadınlara olan zaafını ortaya koymaktadır.

İsmail Ağabey ise emekli trafik polisi olmasının yanında bir sürücü kursunda şoförlük eğitimi ve ilkyardım dersi vermektedir. Tüm bunların yanında babasının ölümünden sonra sahip çıktığı Tekin'e yoldaşlık yaparak birlikte kurdukları 'Zirve

Dedektiflik' işinde ona yardımcı olur. İsmail Ağabey, Tekin'in tam tersi bir biçimde daha fazla sorumluluk sahibidir. Tekin, Pelin'in izini sürebilmek için sürücü kurusuna ait arabayı kullanmak ister. İsmail Ağabey izin vermediği için onu bayıltıp bagaja koyar. Bu durumda bile İsmail Ağabey Tekin'e uzun süre gönül koyamaz. İsmail Ağabey de ömrünü işine adanmış biridir. Arada sırada girdiği diyaloglarda dengesiz konuşmalar yapsa da başka bir iş üzerindeyken bile yıllarca yapmış olduğu mesleğinin ciddiyetiyle davranır.

Suzan, zamanında zengin bir kocayla evlilik yapması onu hayal edemeyeceği kadar mal mülk sahibi etmiştir. Şık ve aynı zamanda da dekoltesi elbiseler, takımlar giyer. Sevgilisi olan Adnan ile rahmetli kocası Sezai'nin mirasına konmak için kötülük yaparlar. Kocasının vefatından sonra üvey kızını öldürmeyi göze almak pahasına zengin yaşam biçimine sahip olmakta kararlıdır. Lüks, müstakil bir evde yaşayan Suzan, bu evde sürekli olarak kimsesiz çocuklar adına davetler vererek insanların gözünde iyi bir imaj yaratmıştır.

Pelin, babası öldükten sonra üvey annesi Suzan ile aynı evde yaşamak istemeyerek otele yerleşir. Pelin'in hayatına dair detaylı bilginin verilmediği filmde modern, günlük kıyafetler giyen bir kadın olarak karşımıza çıkar. Pelin'in babasının tek mirasçısı olması, kendine kurduğu yaşam biçiminde üvey annesi Suzan tarafından rahatı bozulmasına yol açar.

Rol (Toplumsal): Filmin başkarakteri olan Tekin'in toplum içinde edindiği rol dedektif olmasıdır. 'Zirve Dedektiflik' işinde beraber çalıştıkları İsmail Ağabeye de göz kulak olması ondan beklenen bir diğer roldür. Babasının vefatından sonra İsmail Ağabeyin onu yetiştirmesi dışında hayatıyla ilgili fazla detay verilmeyen Tekin, film boyunca ondan beklenen rolü, mesleğini yapmasıdır. Hem bir dedektif olarak müşterilerinin beklentisi hem de en yakını olan İsmail Ağabeyin beklentisi işini doğru düzgün yerine getirmesidir. Ancak beceriksizliği ve işgüzarlığından dolayı ondan beklenen bu rolü baştan sona başarıyla yaptığı söylenemez. Adnan'ın adamları tarafından kaçırılan Pelin ve Tekin, kollarındaki bağı çözdükten sonra adamların odaya doğru geldiğini duyarlar. Pelin, Tekin'den kapı açılır açılmaz adamlara vurmasını ister. Tekin bir ton laf kalabalığı yapar ve o sırada kapı açılır açılmaz Pelin

adamı kollarından tutarak yere atar. Tekin'den beklenen Pelin'i koruyup kollama ve kurtarma rolünü, Pelin tek başına gerçekleştirmiştir.

Kötü adamların elinden kurtulan Pelin ve Tekin hızla onlardan kaçmaya başlar ve sonunda bir polis merkezine ulaştıklarında güvendedirler. Tekin, kendisinden istendiği üzere Pelin'i Suzan'a götürmek ister ancak Pelin bir taksiye atlar ve gider. Tekin yine başarısız olmuştur. Gece tersanede Pelin'i Suzan ve Adnan'a teslim etmesi gerekirken mecburen tek başına gidip tüm olanlardan kurtulmayı dener ancak bu seferde beceriksizliği yüzünden deliren Suzan, Tekin'e silah doğrultur. Suzan'ı ikna etmeye çalışırken geri geri yürüyen Tekin, vincin ucundaki boş bir konteynıra biner ve havalanmaya başlar. O gecenin sonunda Suzan ve Adnan polis tarafından götürülmüş, Tekin ise bir tahta parçasının üzerinde denizin ortasında kalmıştır. Tüm olayların başarıyla sonuca bağlanması Tekin'den beklenen dedektiflik rolü sayesinde değil Pelin'in tüm bu olanları polise bildirmesiyle olmuştur.

Suzan'ın toplumdaki rolü, hali vakti epey yerinde olan biri olarak bir hayırsever olmasıdır. Evinde sürekli yardım davetleri düzenleyip ihtiyacı olanlara yardım etmesi, hem kendi çevresi hem de toplum tarafından beklenen bir roldür. Özel hayatında da bir ay önce vefat etmiş zengin bir kocanın eşi olması, yeni hayatında onu kocasından kalan serveti koruması şart olan kötü kadın rolüne itmiştir.

Pelin'in toplumdaki rolüne baktığımızda; kısa süre önce vefat eden zengin bir babanın kızı olmasının dışında herhangi bir detaylı bilgi verilmiştir.

Seks (Cinsiyet): *Sen Kimsin?* filminde erkek temsilleri kadın temsillerine göre daha baskındır. Hem rol alan erkek oyuncu sayısında hem de komediye üstlenen karakterler olarak baktığımızda bu çıkarıma ulaşmaktayız.

Tekin ve İsmail Ağabey'in aralarında geçen diyaloglardaki zıtlasmalar, anlaşmazlıklar, yanlış anlaşılmalr komediyi ortaya çıkarmaktadır. Özellikle Tekin'in İsmail Ağabeyin dışında da Suzan, Pelin ve Adnan ile karşılıklı diyaloglarının sonucu Tekin'in tavırları izleyenleri güldürmektedir. İsmail Ağabeyin de bir söylediğini hiç söylememiş gibi yapması, kendisinden çıkan bir fikirden haberi

yokmuş gibi davranması gülünç durumlara yol açmaktadır. Dolayısıyla *Sen Kimsin?* filminde bizi en çok güldüren karakterler erkeklerdir.

Filmin kadın temsilleri Suzan ve Pelin komik olmaktan çok uzak, tüm ciddiyetleriyle hedeflerine odaklanmışlardır.

Film boyunca cinsiyet bağlamında dikkati çeken bir diğer nokta da kadın bedeninin çekiciliğinin sık sık ön plana çıkarılmasıdır. Filmin başında Tekin'in bir otelde aldatan bir adamı belgelemeye çalıştığı sırada bir yatağın üzerinde iç çamaşırlarıyla yarı çıplak, güzel hatları olan sarışın bir kadın görürüz. Suzan, Zirve Dedektiflik'e yardım istemeye geldiğinde Tekin'in karşısında oturur ve bacak bacak üstüne atmasıyla boydan boya bacak dekoltesi ortaya çıkmaktadır. Bu durum, İsmail Ağabeyin de dikkatini çeker ve göz ucuyla bakar. Daha sonraki bir sahnede Tekin ve İsmail Ağabeyin Suzan'ı evinde ziyaret ettiği sırada Suzan'ın göğüs dekoltesi özellikle Tekin'in aklında kalan bir detay olmuştur. Tekin de kaçırılıp Pelin'in tutulduğu yere götürüldükten sonra Pelin'e olanları aktarırken şu cümleleri kullanır: “... *Yalnız bir şey söyleyeyim mi? Helal olsun o kadına! Bak, seni öz evladından ayırmıyor... Hani derler ya yüreği ile ağlıyor, çünkü dekoltesi açıldığı için yüreğini gördüm ben, ağlayışını...*”

Tekin'in güzel olan kadınlara düşkünlüğü yer ve zaman tanımadan sürekli kendini belli eder. Suzan'la görüşmeye gittiği sırada Pelin'in odasını da araştırmak ister. Bir çekmeceyi açar ve bir külot çıkararak Pelin'in türlü türlü seksi hallerini hayal etmeye başlar. Tekin'in hayalindeki Pelinlerden biri gecelikle, biri uzun erkek gömleğiyle, biri banyo havlusuyla, biri de çok şık, askısız, mini bir gece elbisesiyledir. Bu sahnede de Pelin'in üzerinden kadın cinsiyetinin bedenine vurgu yapılmıştır. Yine Tekin'in hayallerinden birinde kendini Amerikan polisi olarak görmektedir. Bir Amerikan sokağında yürüdüğü hissi verilen hayalde sokak boyu etrafını zencisinden beyazına birçok seksi ve yarı çıplak kızlarla sarılmıştır. Hepsisi de Tekin'e hayranlıkla bakarlar. Kısacası, başkarakterlerden figüranlara kadar kadın bedeninin vurgulanmasında sakınca görülmemiştir.

Toplumsallaşma: *Sen Kimsin?* filmindeki karakterlerin arasında geçen bazı diyaloglar gösteriyor ki aileden, toplumdan ve medyadan öğrendikleri belli başlı kalıplar onları toplumsallaştırmıştır.

Tekin'in dedektif olması biraz da Amerikan filmlerindeki dedektiflerinden etkileneşinden kaynaklandığını anlarız. Hal ve tavırlarından, kendini bir Amerikan sokağında Amerikan polisi gibi hayal etmesinden, dedektiflik ofisindeki eşyalarından (masasının üstündeki dönen pervaneden, çok eskiden kalma kayıt cihazlarından vb.) dedektiflik rolünü nasıl yapacağını az çok Hollywood filmlerinden öğrendiğı ve o yönde toplumsallaştığını söyleyebiliriz.

Filmde en çok karşımıza çıkan toplumsallaşmış düşünce biçimi, bir genç kız olan Pelin'in evden kaçmasıyla ilgilidir. Suzan'ın kızını eve geri getirtmek amacıyla Zirve Dedektiflik'e başvurur. Tekin kocasının onu aldattığı için geldiğini düşününce Suzan *"Ben kızım için gelmişim aslında."* der. İsmail Ağabey de bunu duyar duymaz *"Pavyona mı düştü?"* diye soruverir. Tekin de İsmail Ağabeye kızarak *"Ne pavyonu canım! Belki de kız ekmeğinin peşinde, değil mi efendim! Namusuyla şarkı söylüyor olamaz mı kız?"* diye karşılık verir. İsmail Ağabey ise endişeli bir biçimde *"Bak Tekin, işin içinde pavyon varsa yani affedersiniz ama kızda da vardır bir şeylik. Öyle değil mi? Yani, ekmek parası falan olsa gider temizliğe falan. Niye milletin masasına otursun!"* deyince Tekin iyice sinirlenir. Yüksek sesle *"Belki de milletin masasına oturmuyor."* diye tepki gösterir. İsmail Ağabey de Suzan'a dönerek *"Kızınız son zamanlarda dansöz kıyafeti falan giyer miydi?"* diye sorar. Bunun karşılığında Tekin de buna benzer şekilde zırvalayınca Suzan, siz aklınızı mı kaçırdınız, diye konuyu kapatır. Tekin ve İsmail Ağabey şimdiye kadar ki deneyimleri ve toplum tarafından (aile, gelenek-görenek, medya vb.) öğrendikleri sonucu genç bir kız evden kaçıyor sa mutlaka pavyona düşmüş olmalı diye düşünür. Özellikle İsmail Ağabey, bir kızın pavyonda çalışmasını kızın istekleriyle doğru orantılı olduğunu belirtir. Bir kız ekmek parası kazanmak istiyorsa mutlaka bu herkes tarafından tasvip edilen bir iş yapmalıdır.

Statü: Filmde statüsüne vakıf olduğumuz karakterler Tekin ve İsmail Ağabeydir. Tekin İsmail Ağabey ile birlikte kurduğu Zirve Dedektiflik'te dedektif olarak

çalışmaktadır. Dedektiflik statüsü ona hiçbir zaman bir saygınlık kazandırmaz hatta küçümsenmesine bile sebep olur. Sürücü kursu arabasını alabilmek için İsmail Ağabey'i bayılıp bagaja koyan ve sonra arabası çekilen Tekin, arabayı almaya gittiği yerde tanıdık trafik polisi Hamdi'den azar yer. Hamdi Bey *"Bu memlekette ne arar lan özel dedektif! Salak! Kenya'da antifriz satıyorsun sen!"* diyerek yaptığı mesleğin işe yarar olmadığı belirtir.

Tekin, Suzan ve Adnan'ın yönlendirmeleriyle sahte Erdal'ın peşinden gideceği yerde gerçek Erdal'ı takip ederken onun peşinden spor salonuna ve saunaya girer. Üzerinde bornoz ve peştamalı ile kaçırılır. Pelin'in tutulduğu yere götürülerek yanındaki sandalyeye bağlanır. Pelin, Tekin'in kılığını görünce onu ciddiye almaz ve tellak olup olmadığını sorar. Tekin *"Yok hayır, dedektifim ben... Ama Amerika'dakiler gibi değil. Yani biz tutuklayamıyoruz. Bizimki daha çok belgeleme üzerine. Tutuklama olmuyor bizde. Çünkü birkaç defa yaptım, beni tutukladılar... Her şey planın parçası."* diye açıklama yapar. Pelin ise küçümseyici bir tavırla *"Ha, bir de planın var yani... Peki, bir şey sorabilir miyim? Nasıl kurtarmayı planlıyorsun beni? Şu tipine bir bak önce! Şu haline bak! Ne planı be! ..."* diye bağırıp durur. Tekin'in dedektif olması Pelin'in gözünde de ciddiye alınabilecek bir izlenim yaratmamıştır.

İsmail Ağabey, emekli trafik polisidir. Mesleğini titizlikle, saygıyla ve sevgiyle yaptığını sürekli belirtir. Şimdi de sürücü kursunda şoförlük dersi vermektedir. Eğitimliği beğenilen İsmail Ağabeyden ilkyardım dersi vermesi istenmiştir. Hem eski mesleği hem de yeni yaptığı işinde statüsü ona saygınlık kazandırmaktadır.

Filmin kadın karakterleri Suzan ve Pelin'in statüleri hakkında detaylı bilgi verilmemiştir. Sadece Suzan'ın yardıma ihtiyacı olanlar için yardım organizasyonları düzenlediğini bilinmektedir.

3.6.1.4. Hükümet Kadın 2

Yönetmen: Sermiyan Midyat

Senaryo: Sermiyan Midyat

Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyon

Yapımcı: Necati Akpınar

Müzik: Cem Yıldız

Vizyon Tarihi: 8 Kasım 2013

Oyuncular: Demet Akbağ (Xate), Sermiyan Midyat (Faruk), Mahir İpek (İkram), Gülhan Tekin (Fehime), Burcu Gönder (Gule), Dilek Yorulmaz İybar (Zümre), Osman Alkaş (Veysi), Ercan Kesal (Aziz), Bülent Çolak (Baran), Nami Kırık (Ferhat), Mehmet Yaşiru (Abdurrahim), Ayberk Atilla (Şeyhmuz).

Özet: İlk film olan *Hükümet Kadın*'da Midyat'ın belediye başkanı Aziz'in ölmesiyle eşi Xate'nin belediye başkanı olması ve kendince köyün problemlerini çözme macerasını konu almıştır.

Hükümet Kadın 2 filminde ise ilk filmde on sene öncesine gidilerek Xate'nin kocası Aziz Veysel'in belediye başkanlığı seçimleri öncesi ofisinde yasaklı kitap bulundurmasından dolayı cezaevine konulmasıyla başlayan olayları konu alır. Kocası cezaevine giren Xate, hem evin işleriyle hem köydeki çocukların okula götürülmesiyle hem de belediye başkanlık seçimlerinin propagandasıyla uğraşmak zorunda kalır. Okuma yazma bilmemesine rağmen Xate, Aziz'in yardımcısı İkram'ın da desteği ile köy halkına ufak konuşmalar yaparak vaatlerde bulunur. Xate'yi bu işin içine bir inat uğruna çeken, rakip partiden aday olan valinin oğlu Faruk'tur. Faruk ve Xate belediye başkanı olmak için kıyasıya bir rekabetin içine girerler. Maddi anlamda Xate'den daha iyi durumda olan Faruk, her türlü imkânını kullanarak köy halkını etkilemeye çalışır. Xate, tüm bunlarla uğraşırken bir yandan da at arabasıyla köydeki çocukları okula taşımaya çalışır. Günden güne azalan öğrenci sayısının sebebi, yasaklı kitaplar yüzünden hapis yatan Aziz'in velileri korkutmasıdır. Çocukların okuyup Aziz gibi ceza çekmesini istemezler. Ayrıca okul da uzaktır. Xate, her çocuk rahatça okuyabilsin diye ilçeye okul yaptırmak ister. Bu isteğini de seçim vaadi olarak köylülere her fırsatta söylemektedir. Okul yaptırabilmek için altınlarını bozduran ve makam aracını kiraya veren Xate ve İkram ilçedekilerin de yardımıyla okul yapımına başlar. Diğer yandan iyi bir aile tablosu

çizmesinin seçmen açısından iyi olacağını düşünen Faruk'un babası onu evlendirmek ister. Faruk'a buldukları kızı, Faruk beğenmese de evlenmek zorunda kalır. Faruk'un tüm engellemelerine rağmen okul tamamlanmıştır. Seçim sandığı da o okulda kurulur. Oylar sayıldıktan sonra oy sayıları eşit çıkar. O sırada Faruk'un eşi Fehime'nin oy kullanmadığını fark edilir. Fehime, bozuk gözleriyle Faruk yerine Aziz Veysel için oyunu kullanır ve Aziz Veysel tekrar belediye başkanı olur. Tüm bu süreçten haberi olmayan Aziz, cezaevinden çıkar ve belediye başkanı olduğunu öğrenir. Tüm bu olanların Xate'nin başından altından çıktığını anlamıştır.

3.6.1.4.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi

Hükümet Kadın 2 filminin 1949 yılında geçmesinden dolayı kadın ve erkek karakterlerin o dönemin şartlarında nasıl konumlandırıldıkları toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenecektir.

Sınıf (sosyo-ekonomik): Filmde karşımıza çıkan iki farklı aile vardır. Seçimlerde birbirlerinin rakibi olan Xate ve Faruk, aslında iki farklı sosyo-ekonomik grubu temsil ederler. Xate Midyat Belediye Başkanı Aziz Veysel'in eşi ve yedi çocuğun annesidir. Eşinin belediye başkanı olmasında dolayı maddi durumları iyidir. Evdeki kalabalık nüfus düşünüldüğünde maddi anlamda orta düzeyde bir sınıfa aittirler. Oğullarından biri olan Yusuf'u hukuk okumak için Ankara'ya gönderdikleri göz önüne alındığında özel yaşantılarında maddi anlamda herhangi bir sorunla karşılaşmazlar. Ancak kamusal yaşamda, Midyat'a herhangi bir devlet desteği olmadan bir okul yaptıracak kadar da zengin değillerdir. Kısacası kendilerini geçindirebilecek kadar bir sosyo-ekonomik özgürlüğe sahiptirler.

Faruk ise ekonomik gücünü büyük çoğunlukla babasından alır. Baba Veysi Bey, filmin ilk başında Mardin kaymakamı olarak karşımıza çıksa da daha sonra Ankara'dan gelen bir yazı ile vali olarak atandığı öğrenilir. Faruk, Midyat'ta sınırdan kaçak olarak geçirdiği erzakları satarak geçinir. Sosyo-ekonomik sınıf olarak, Xate ve ailesinden daha üsttedirler. Faruk için kız istemeye gittiklerinde kızın annesi Faruk'a ne iş yaptığını sorunca Faruk kem küm eder. Kızın babası da eşine dönerek "*Neyi soruyorsun sen Hatice? Ne iş yapacak! Faruk'tur işte. Vali beyin oğludur.*" diye söylenir. Veysi Bey de "*Maaşı dolgundur.*" diyerek konuyu kapatır. Dolayısıyla

Veysi Bey'in vali olmasından dolayı maddi olarak üst sınıfa aittirler. Faruk'un çevresi de Faruk'un sosyo-ekonomik durumunu Veysi Bey'den ayrı görmez. Bu ekonomik güç Faruk'a saygınlık kazandırmaktadır.

Yaşam Biçimi: Filmin 1949'da Mardin'in Midyat ilçesinde geçtiğini düşündüğümüzde filmdeki karakterler o dönemin koşullarına uygun bir yaşam sürdürmektedir. Filmin başkahramanı olan Xate, belediye başkanının eşi olarak tüm ilçe tarafından sevilip sayılan herkesin yardımına koşan bir kadın karakterdir. Dönemin koşullarına göre gayet modern elbiseler giyen bir kadındır. Çevresi için fedakâr bir yapıda olan Xate, kocasının ilk eşinin vefatından sonra onun çocuklarını da sahiplenmiş, tüm varlığı ile Aziz Veysel ile geniş bir aile kurmuştur. Xate'nin Aziz'i seçim propagandası için hazırladığı sırada aralarında geçen sohbette birbirilerine olan şükranlarını belirtirler. Aziz Xate'ye “... *Sen benim evlatlarımı birbirinden hiç ayırmamışsın. Abdurrahim dedeye de kendi akrabaları gibi bakmışsın. Allah senden razı gelsin Xate.*” diyerek onun nasıl sevgi dolu ve yardımsever olduğunu vurgular.

Xate, vefat eden Türkan ablası için bir mevlit okutur. Tüm eş dost akraba gelmiştir. O sırada hamile olan gelini Zümre'nin sancıları tutar. Türlü aksilikler sonucu ebe bir türlü doğuma gelemmez. Xate, kendi torununu da kendisi doğurarak Zümre'yi zordan kurtarmıştır. Xate, o kadar güçlü bir karakterdir ki, sevdiklerine yardım edebilmek için gerekirse doğum bile yaptırabilir. İlçedeki çocukları arabasıyla okula taşır, Aziz Veysel'in cezaevine girmesiyle belediye başkan adaylığı için seçim propagandasını üstlenir. Dolayısıyla Xate, hayatın her alanında mücadele etmeyi seven ve her alanda aktif bir şekilde rol alan bir yaşam biçimine sahiptir.

Filmde başka kadın karakterlerde bulunmaktadır. Ancak yaşam biçimlerine dair detaylı bilgi verilmemiştir. Xate'den sonra en çok kızı Gule, gelini Zümre ve Faruk'un evlendiği kız Fehime karşımıza çıkar. Zümre, ev halkından ve filmde gördüğümüz diğer kadınlardan farklı olarak çarşaf giymektedir. Sürekli dua ve Kur'an okuyarak vaktini geçirir. Ayrıca bir de erkek bebeği olur ve onunla ilgilenmeye başlar. Xate'nin kızı Gule ise ev işlerinde annesine yardımcı olur. Düşünce yapısı olarak da yengesi Zümre'den ayrılmaktadır. Gule, dış dünyaya

açıktır; beşik kertmesi, görücü usulü gibi adetlerle evlenmeye karşı gelmektedir. Fehime, Farukların yanındaki evde yaşamaktadır. Kocaman gözlükleri, çirkin kıyafetleri ve sakarlıklarıyla çevresi tarafından pek de ilgi çeken biri değildir. Faruk'un ailesi tarafından istenmesinden sonraki tek amacı Faruk'u kaçırmadan onunla evlenmektedir. Sonunda amacına da ulaşır. Tüm bu kadın karakterlerin ortak yönü, ev hayatının dışına çıkmamalarıdır. Kendilerine çizdikleri tüm yaşam evin içindedir.

Faruk, arkadaşı Ferhat ile kaçakçılık yapar. Eşeklerin üzerine yükledikleri erzakları Midyat'a getirerek satarlar. Aslında babasının saygın bir mesleği olmasına rağmen Faruk, kolaydan para kazanmanın yolunu bulmuştur. Her zaman takım elbiseleriyle dolaşır. Ağzı laf yapan, argo ve kaba saba konuşan, onunla bununla dalga geçen, işgüzar bir karaktere sahiptir. Midyat belediye başkanı Aziz Veysel'in hapse girmesiyle meydanın boş kaldığını fark eden Faruk, belediye başkanlığı için adaylığını koyar. Türölü işgüzarlıklar ve maddi gücünün etkisiyle dağıttığı erzaklar ile seçimi kazanmaya çalışır. Bunun dışında Faruk'un güzel kızlara her zaman gözü kaymaktadır. Özellikle ayakları güzel kızlardan hoşlandığını her seferinde dile getirir. Evde çalışan hizmetli kızlara dokunarak onları rahatsız eder. Anne ve babasının Faruk için bulduğu Fehime'ye her defasında çirkin olduğunu söyleyerek ondan kaçmaya çalışır ancak eninde sonunda evlenecektir.

Rol (Toplumsal): *Hükümet Kadın 2* filminde olayların odağındaki karakter Xate'dir. Toplumsal hayatında birden fazla rol edinen Xate, Aziz Veysel'in ilk eşi yani kendi öz ablası vefat ettikten sonra onun çocuklarına da sahip çıkarak Aziz Veysel ile yeni bir yuva kurmuştur. Çünkü geleneklerinden, ailesinden böyle öğrenen Xate; geride kalanlara bakmayı, onları bir yuva altında toplamayı kendine görev bilmiştir. Hepsinin derdiyle ayrı ayrı ilgilenmeye çalışır. Kocasının tıraş olmasına yardım eder, evdeki dedenin bakımıyla ilgilenir, gelinin doğumunu gerçekleştirir. Evdeki herkese yetişmeye çalışan bir ev hanımıdır.

Xate, kendi evinin, kocasının, çocuklarının sorumluluğunun yanında bir de ilçedeki çocukların okuyabilmeleri için çabalamaktadır. Okulun ilçeden uzakta olmasını bahane gösteren veliler çocukları okula göndermek istemediği için Xate, bir

at arabasına her gün çocukları toplayarak okula teslim eder ve okuldan alır. Kendisinin okuma yazma bilmemesine rağmen ilçedeki tüm çocukların okula gitmesi gerektiğini her fırsatta savunur. Onlar rahatça okula gidebilsinler diye altın bileziklerini ve Aziz Veysel'den kalan makam aracını ortaya koyarak ilçeye okul yaptırma işine bile girer.

Aziz Veysel'in makamında yasaklı kitap bulundurmasından dolayı hapse girmesi sebebiyle Xate kendini başka bir işin içinde bulur. Faruk'un belediye başkanı adayı olduğunu öğrenince eşinin yerine propaganda yapmaya karar verir. Okuma yazması olmadığı için İkrâm'ın hazırladığı metinleri ezberleyerek propagandayı yürütmeye çalışır. Kocasına kadar etkili olamasa da ilçeye yaptırdığı okul sayesinde oy toplamayı başaracaktır. Böylece Xate bir rol daha üstlenmiş olur.

Faruk, Mardin valisi olan bir babanın oğludur. Bir yandan da kaçakçılık yaparak para kazanır. Yapılacak olan seçimlerde de belediye başkanlığına adaylığını koyduğunu açıklar. Artık Faruk'un edindiği rol Midyatlılara hizmet veren bir başkan olmak için çalışmaktır. Ailesinin de beklentisi bu yöndedir. Sırf bu sebepten Faruk'u evlendirmek isterler. Faruk evlenmeyi reddedince babası sinirlenerek "... *Sen de evlenemezsen nah kazanırsın bu seçimi! İlçe senin olacak, il de babanın işte...*" diye söylenir. Faruk'un oynaması gereken rol bellidir.

Seks (Cinsiyet): Xate'nin elinin erişebildiği herkese yardım etmesiyle, fedakâr ve dürüst olmasıyla, kocasına olan sadakatiyle güçlü bir kadın görünüşü çizmektedir. Xate'nin hayatında verdiği bu mücadelede gösterdiği tepkiler, hazır cevaplı oluşu, lafı gediğine koyması komediyi meydana getirir.

Filmin erkek temsili olan Faruk, tüm gücünü ve itibarını babasının vali olmasından almaktadır. Faruk, ilçedeki herkesle ağız dalaşı içerisinde. Ailesinin evlendirmek istediği kızı çirkin bulduğu için evlenmek istemez. Kızla ve ailesi ile anlaşamaz. İlçedeki yağmur duasına giden adamlara laf yetiştirir. Belediye başkanlığına adaylığını açıkladığında rakibi Xate ile kapışır. Faruk'un çevresindeki insanlarla girdiği bu absürt diyaloglar sonucunda seyirciyi güldüren komiklikler ortaya çıkmaktadır. Ancak Xate, bir kadın temsili olarak daha çok filmin merkezindedir.

Filmi cinsiyet bağlamında başka bir açıdan baktığımızda kadının biyolojik cinsiyetinin fazlasıyla ön plana çıktığını da görmekteyiz. Faruk'un güzel kızlara zaafi olması ve güzel bir kız gördüğünde onları süzmesi, kameranın da kadın bedenine vurgu yapmasına neden olur. Faruk'un evde kahvaltı yaptığı sahnede anne-babasının yanında onlara hizmet eden kızın poposuna dokunur. Kız, ayy, diye tepki gösterince Faruk da işi gevezeliğe vurarak kendini savunmaya çalışır. Fehime ile evlendikten sonra da Fehimelerin evindeki hizmetli kızın da poposuna hafifçe vurur. O kız da küçük bir çığlık atar. Her iki evde de kızların tepkisi bununla sınırlı kalmıştır. Güzel oldukları için evin erkeği tarafından taciz edilmek normalleştirilmiştir.

Filmde güzel kızların ön plana çıkarılmasının yanında bir kadın karakter olarak Fehime'nin de çirkin olduğu vurgusu sık sık yapılmaktadır. Fehime'nin çirkinliği üzerine bir komedi inşa edilmiştir. Faruk'un anne ve babası yan evdeki bir kızı ona isteyeceklerini söyleyince Faruk, balkondan görüp beğendiği hizmetli kızın isteneceğini zanneder ve kabul eder. İstemeye gidildiğinde asıl kızın Fehime olduğunu öğrenir ve kalkıp gitmek ister. Fakat babası izin vermez, kızı isterler. Faruk ve Fehime evlenir. Faruk, güzel ayaklı kızların üzüm ezip şarap yaptıkları bir yerde oturarak arkadaşıyla dertleşir: *“Valla beni ölmeden mezar gömmüşler. Yahu şu güzel kızların ayaklarına, bacaklarına bak. Bir de bana aldıkları karının ayağına bak... Mesela eşeği düşün inan ondan daha cazibelidir. Valla ilk insandır. Hiçbir yeri gelişmemiş. Konuşmıyor, koklaşıyor sadece.”* Bir erkek tarafından bir kadının fiziksel özelliklerinin fazlasıyla küçümsenmesi söz konusudur.

Faruk'un Fehime'nin dış görünüşü üzerinden yaptığı ağır ithamların dışında bir kadın karakter olarak Xate de benzer imalar yapmaktadır. Fehime'yi görücüye çıkması için hazırlamak Xate'ye düşer. Kendi giysilerinden her türlüünü Fehime'ye denetir. Ancak hiç biri içine sinmez. Kendi kendine o da yakışmadı, bu da olmadı, bu hiç yakışmadı, diye söylenip durur. Xate, kendi hazırladığı boyayı Fehime'nin dudağına sürünce şöyle bir bakar ve *“Boya da mı yakışmaz, anam babam!”* der. Bir kadın karakter, başka bir kadının fiziki özelliğinden dolayı eleştirmekten hiç çekinmemektedir. Kadın cinsi, çirkinlik kavramı üzerinden komedi malzemesi yapılmıştır.

Toplumsallaşma: Aziz Veysel cezaevine girmeden önce evinin işi-gücüyle meşgul olan Xate, kocası gidince kendini belediye başkanlığı için propaganda yaparken bulmuştur. İlk başta Faruk'un da adaylığını açıklamasıyla meydanı boş bırakmak istemeyen Xate, daha sonra yapamayacağını düşünür. Aziz Veysel'in adamları İkrâm, Şeyhmuz ve Abdurrahim dedenin Xate'yi yüreklendirmesiyle beraber hiçbir tecrübesi olmamasına rağmen seçim propagandası yürütmeye başlar. Hem Aziz Veysel'i sahiplenme duygusu hem de çevredekilerin etkisi Xate'yi siyasetin içine itmiştir.

Faruk, babasının vali olmasının verdiği güçle belediye başkan adayı olmuştur. Ailesinin ondan beklediği de babası gibi itibarlı bir iş yapmasıdır. Faruk'u bu yönde yönlendirmek isterler. Baba Veysi, seçmene iyi bir imaj çizebilmesi için Faruk'u Fehime ile evlendirirler. Faruk, Fehime ile evlenmeyi istemese bile belediye başkanı olabilmek uğruna evlenir. Çünkü toplum kendini yönetecek bir başkan olacaksa onun iyi bir ailesinin olmasını beklemektedir. Evlilik hikâyesinin bir başka tarafı da Fehime'nin dedesi, Faruk'un dedesinin öküzünü vurunca kan davası çıkmaması için birbirilerine torunlarını evlendirme sözü verirler. Hem töreler tarafından uygulanan baskı hem toplumun baskısı Faruk'u evliliğe götürür.

Filmde toplumsallaşmaya örnek gösterebileceğimiz bir diğer olay da Gule ve Zümre arasında geçen bir diyalogdur. Zümre'nin bebeğini seven Gule, bebeği annesinin kucağına verdiği sırada Zümre, darısı senin başına olsun inşallah, der ve *“Bak benim halaoğlum bekârdır. E siz de bizim aileden beni aldığınız için takas da rahat olur.”* diye ekler. Gule de *“Ya ne diyorsun yenge? Berdel merdel yapmam ben.”* diye tepki gösterir. Bunun üzerine Zümre *“Beşik kertmen de mi yok?”* diye sorar. Gule, bu tarz işlere karşı olduğunu açıklamaya çalışır. Yine de Zümre görücü usulü ile birini bulmayı teklif eder. İyice sinirlenen Gule *“Niye? Normal sevemiyor muyuz yenge? Sevip evlenemiyor muyuz, günahtır?”* diye karşılık verir. Zümre gayet sakin bir şekilde *“Gelenektir, örfdür, ananedir.”* diye cevap verir. Gule ise *“Hee, yıllar sonra ben anneanne olacağım, bütün bu ananeler de kalkacak, olan bana olacak değil? Sağ ol yenge ben böyle iyiyim.”* deyip çıkar gider. İki kadın karakter üzerinden iki farklı bakış açısı karşı karşıya getirilir. Zümre, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı ona öğretilenlerin doğrultusunda hayatını sürdürmektedir. Gule'yi de kendisine

öğretildiği gibi yönlendirmek, geleneklere/örflere/ananelere göre toplumsallaştırmak istemektedir. Gule de Zümre'nin tam tersi açık fikirlidir. Geleneklerin ona dayattığını değil kendisine mantıklı geleni yaparak toplumsallaşmak istemektedir.

Statü: *Hükümet Kadın 2* filminde verilen tüm mücadeleler en iyi statüye kavuşmak içindir. Yaklaşan seçimlerde belediye başkanlığı için tek aday olan ilçenin belediye başkanı Aziz Veysel'in tutuklanmasıyla olayın seyri değişir. Aziz Veysel cezaevinde olsa da adaylığı geri çekilmez. Valinin oğlu Faruk'un da adaylığını koyduğu seçimde Aziz'in eşi Xate, ortalığı Faruk'a bırakmamak için propaganda yapmaya kara verir.

Xate, eşi cezaevine girmeden önce belediye başkanının eşi ve ev hanımıdır. İlçedeki çocukları da okula götürüp getiren Xate, bir mesleği olmamasına rağmen ilçe halkı tarafından itibar görmektedir. Eşi cezaevine girdikten sonra Xate, İkrâm ve ekibiyle birlikte eşinin adına seçim propagandası yürütmeye başlar. Bu süre zarfında statüsü de değişen Xate, bir politikacının tavrıyla hareket etmek zorundadır. Tüm varlığını ortaya koyarak ilçeye okul yaptıran Xate, Faruk'u bir oy farkla geçerek seçimi eşine kazandırır. Bir erkek karaktere karşı bir kadının zaferi gibi görünse de aslında seçim ezici çoğunlukla değil, Faruk'un gözleri bozuk olan eşi Fehime'nin yanlışlıkla Aziz Veysel'e oy vermesiyle kazanılmıştır.

Faruk, kaçakçılık yaptığı için ilçe halkı içerisindeki itibarı pek de iyi değildir. Ancak filmin başında kaymakam daha sonra vali olan babası Veysi sayesinde bu durumu toparlamaktadır. Kendini tanıtırken babasının statüsünü kullanır. Babası ile Xate'nin evine mevlide geldiğinde kapıda onları karşılayan Baran, kaymakam bey siz de şöyle buyurun, diye içeri davet eder. Faruk hemen konuya girer ve “*Ne kaymakamı oğlum, validir, vali! Ankara'dan telgraf gelmiş. Babamı tayin etmişler. Kendileri Mardin Valisi Veysi Doğu'dur. Ben de valinin oğlu Faruk Doğu!*” diye yanlış düzeltir. Belediye başkanı adayı olduğunda da arkasında babasının gücünü kullanarak seçmene erzak dağıtır. Son ana kadar iki rakip arasındaki oylar eşit gider. Ancak Faruk, Fehime'nin yanlışlıkla Aziz'e oy vermesiyle bir oy farkla seçimi kaybeder. Belediye başkan adaylığı hüsrarla sonuçlanarak statüsü itibar kaybına uğramıştır.

3.6.1.5. Gülcemal

Yönetmen: Özgür Selvi

Senaryo: Peker Açıkalin

Görüntü Yönetmeni: Bahadır Eren

Yapımcı: Tülay Arkan

Müzik: Alper Atakan

Vizyon Tarihi: 18 Nisan 2014

Oyuncular: Peker Açıkalin (Gülcemal), Merve Sevi (Ayşen), Cem Kılıç (Togay), Levent Tülek (Yusuf), Haldun Boysan (Affan), Mehtap Bayrı (Gülnaz), Salahsun Hekimoğlu (Sönmez), Hüseyin Elmalıpınar (Ayı), Emre Melemez (Şaban), Yılmaz Gruda (Abdülkerim).

Özet: *Gülcemal* filmi, ömrü boyunca yalnız başına bir köyde kulübede yaşam Gülcemal'in hiç tanımadığı babası Abdülkerim Beyin ölmesiyle başına gelenleri konu edinir. Abdülkerim Bey kendini iyi hissetmediği için vasiyetini avukatı Ayşen'e bir videoya çektirir. Abdülkerim Bey öldüğünde sahibi olduğu holdingin ortağı Sönmez ve oğlu Togay büyük sevinç yaşar. Ancak Ayşen gelip Abdülkerim Beyin vasiyetini açıkladığında Gülcemal'i ortadan kaldırma planları yaparlar. Ayşen'i kaçırtarak Gülcemal'i ilk önce onlar bulurlar fakat Ayşen kolayca kurtulur. Ardından notere gider. Togay, avukatı Yusuf ve Gülcemal henüz işlem yapmadan onlara yetişir. Her şeyi Gülcemal'e anlatan Ayşen, onu oradan uzaklaştırır. Togay, Affan diye bir adamla anlaşarak Gülcemal'i ortadan kaldırmasını ister. Hem Togay'ın adamları hem de Affan beceriksizlikleri yüzünden başarılı olamazlar. Öte taraftan Ayşen ve Gülcemal, DNA testi yaptırarak Abdülkerim'in oğlu olduğunu kanıtlarlar. Gülcemal artık holdingin yönetim kurulu başkanıdır. Tüm bu olaylardan sonra Gülcemal köyüne dönmek ister ve köydeki sevdiceği Gülnaz ile evlenir.

3.6.1.5.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi

Gülcemal filmi, kimsesiz ve köy hayatı yaşayan Gülcemal'in hiç tanımadığı babasından miras kalmasıyla birlikte şehir hayatıyla tanışmasını sağlar. Mirası üzerine geçirebilmek için uğraşan avukat Ayşen ile birlikte bir mücadele veren Gülcemal, köyde kız arkadaşı Gülnaz'ı bırakmıştır. Karakterlerin başlangıcını ve yaşadıkları tecrübelerle uğradıkları dönüşümleri toplumbilimsel yöntem ile analiz edilerek özellikle kadın karakterlerin konumu irdelenecektir.

Sınıf (sosyo-ekonomik): Filmin kahramanı olan Gülcemal, kendi köyünde ormanın içinde kulübesinde bir başına yaşamaktadır. Avcılık yaparak hayatını sürdürür. Bir de üstü açık bir arazi aracına sahiptir. Sosyo-ekonomik bağlamda en alt sınıfta tanımlanabileceği gibi bunun dışında bir mal mülke sahip değildir. Gülcemal'in sürdürdüğü bu fakir yaşantısı, kız isterken de karşısına çıkar. Kız arkadaşı Gülnaz'ın sıkıştırmalarına dayanmayan Gülcemal, Veli Dayı diye birini yanına alarak kız istemeye gider. Gülnaz'ın annesi "*Ben neyine güvenip de kızımı bu avcıya vereyim!*" diyerek Gülcemal'in maddi durumunun evlenmek için yeterli olmadığını ima eder.

Gülcemal'in hiç tanımadığı babası Abdülkerim Bey'in vefat etmesiyle tüm mal varlığı ve holdingin hisseleri ona kalmıştır. Böylece Gülcemal'in birden bire sosyo-ekonomik sınıfı değişmiş, zengin biri olarak en üst sınıfa yükselmiştir. Ancak bu yükseliş sadece kâğıt üstünde kalmış, filmin sonunda Gülcemal köyüne dönmek isteyerek oraya gitmiştir.

Abdülkerim Beyin holdinginin diğer ortağı olan Sönmez Bey ve oğlu Togay, anlaşılacağı üzere sosyo-ekonomik olarak üst sınıfa aittirler. Abdülkerim Beyin ölümünü sevinçle karşılayan bu ikili şirketin bütün hisselerini kendi üzerlerine geçirmek için ellerinden geleni yaparlar. Zaten sosyo-ekonomik olarak en üst seviyededirler. Buna rağmen tüm holdingi üstlerine geçirerek daha fazlasına sahip olmak istemektedirler. Bu uğurda Togay, Gülcemal'i öldürmesi için Affan adındaki bir adamla anlaşır. Kendi adamları olan Ayı ve Şaban'ı da bu işin takipçisi yapar. Maddi güç Sönmez ve Togay için her şeydir.

Filmin kadın karakterlerinden biri olan Ayşen, avukattır. Sosyo-ekonomik bağlamda baktığımızda fazla detaylı bilgi verilmese de maddi anlamda ortanın biraz

üstünde bir sınıfa ait olduğunu söyleyebiliriz. Giyiminden, yaşadığı evden ve mesleğinden bu çıkarımları yapmak mümkündür. Film boyunca Gülcemal'in sosyo-ekonomik sınıfını yükseltebilmek için var gücüyle çalışır.

Gülcemal'in sevgilisi olarak karşımıza çıkan Gülnaz ise köyde yaşayan, orta halli bir ailenin kızıdır. Kendisi ile ilgili detaylı bir bilgi verilmemiştir.

Yaşam Biçimi: Gülcemal; uzun saçları, gür sakalı, yıkık dökük giysileri ve orman içindeki yaşadığı kulübesiyle tam bir köy hayatı yaşamaktadır. Karnını da avcılık yaparak doyurur. Kimsesiz olan Gülcemal, köyden en çok görüştüğü kişi de kız arkadaşı Gülnaz'dır. Togay ve Yusuf, köy halkı tarafından korkulan biri olarak tanımlanan Gülcemal'i bulmak için köye geldiklerinde kahvehaneye giderler. Oradaki bir adam neden geldiklerini sorunca Gülcemal için geldiklerini söylerler. Adam da *“Haa, bizim şu deli Gülcemal.”* diye karşılık verir. Kahvehanedeki bir adam Yusuf ve Togay'ı uğurlarken *“Bak şunu da peşinen bilin. Gülcemal pek tekin biri değildir. Akli gelir, gider. Deli değildir ama akıllı da değildir. Siz ona göre hareket edin.”* diye uyarıda bulunur. Kısacası tüm bunlardan anlaşılacağı üzere Gülcemal'in ormandaki kulübesinde kendi halinde bir düzen kurduğu, kimseye de gerekmedikçe bulaşmadığı bir yaşam biçimine sahip olduğu görülmektedir.

Togay ise zengin hayatı yaşadığını her fırsatta dile getirir. Filmin başında Yusuf ile gittikleri gece kulübünde Amerika'da yaşadığı zengin hayatı ballandıra ballandıra anlatır. Kendi adamları bir masasının etrafında toplayarak Gülcemal'i ortadan kaldırma planı yaptıkları sırada yaşam biçimini şu şekilde özetler: *“Beyler, ben Togay Şahbaz, varlıklı ve sosyetik bir ailenin rezidanslarda squash oynayarak büyümiş, baby face bir evladiyim. Miami çocuğuyum lan ben! Ben bir telefonumla plazalardan buraya yirmi beş tane CEO'yu dizerim lan!”* Togay'ın tüm hayatı para ve güzel kızlardan oluşmaktadır.

Ayşen ise avukattır. Modern tarzda giyimiyle tam bir şehir yaşantısı sürmektedir. Yeri geldiğinde tam bir hanımefendi yeri geldiğinde de argo konuşabilen biridir. Gülcemal'in babasının mirasına sahip olabilmesi için elinden gelen her şeyi yapan güçlü bir kadın karakterdir.

Gülcemal'in kız arkadaşını canlandıran karakter olan Gülnaz, filmin başında ve sonunda karşımıza çıkmaktadır. Yaşam biçimi, köy hayatına uygundur. Dış görünüşüne baktığımızda köylülerin sıklıkla giydiği entariler, şalvarlar giymektedir. Hatta Gülnaz, bir erkek gibi tüfek kullanabilmekte ve en az Gülcemal kadar argo konuşmaktadır. En büyük isteği ise Gülcemal ile evlenip ona kavuşabilmektir.

Rol (Toplumsal): Gülcemal'in kimi kimsesi olmadığı için ormanın içindeki bir kulübede adeta yabani bir insan olarak yetişmiştir. Doğanın içinde öğrenip yapabildiği tek şey avcılıktır. Karakterin geçmişiyle ilgili bilgi verilmediği için sadece kimsesiz, keskin bir avcı olduğunu biliriz. Abdülkerim Beyden miras kaldıktan sonra holdingin yönetim kurulu başkanı olarak bir rol daha edinir. Ancak bunu pek önemsemeyip köyüne döner.

Togay, Şahbaz Holding'in ortağı olan Sönmez Bey'in oğludur. Holdingde çalışan Togay'ın da tek toplumsal rolü budur. Abdülkerim Beyin ölümüyle şirketin yönetim kurulu başkanın olmaya gözünü diker ancak Gülcemal'i ortadan kaldıramadığı için bu rolü üstlenmekte başarısız olur.

Filmin en baş kadın karakteri olan Ayşen'in toplumdaki rolü Abdülkerim Beyin avukatı olmasıdır. Abdülkerim Bey, vasiyetinde belirttiği gibi öldükten sonraki tüm yetkisini Ayşen'e bırakır. Ayşen'in bundan sonraki rolü, bir avukat olarak Gülcemal'in babasından kalan tüm mirası sahiplenmesini sağlamaktır. Bir sahnede, Togay ve Yusuf'un Ayşen'i kaçırtır. Çünkü Gülcemal'e önce kendileri ulaşmak isterler. Amaçları Gülcemal'i kandırıp yanlış evraklar imzalatarak tüm hisseleri kendi üzerlerine geçirtmektir. Ayşen, kaçırıldığı yerden kolayca kurtularak Togay ve Yusuf, Gülcemal'i kandırmadan onu bulur. İşin gerçeklerini anlatır. Gülcemal'e evini açar ve onu hastaneye götürüp DNA testini yaptırır. Togay tarafından Ayşen'in şirkete alınmaması emri verdiği güvenlik görevlisiyle sonuna kadar mücadele eder. DNA testi sonuçlandığında şirketin yönetim kurulu başkanı Gülcemal'in olduğunu Togay ve babasına duyurarak işini başarıya ulaştırır. Kısacası, Ayşen bir kadın olarak mesleğini en iyi şekilde yapmış, kötü adamlarla mücadele etmekten korkmamıştır.

Filmdeki diğerk bir kadın karakter olan Gülnaz, bir genç kız olarak tek istediğı Gülcemal ile evlenmektir.

Seks (Cinsiyet): Filmde meydana gelen komik olayların bir kısmı; Gülcemal'ın kimsesiz büyümesinden kaynaklanan hırçınlığından, Gülnaz'ın ona karşı fazlasıyla cilveli davranmasına tepkisinden, İstanbul'a geldiğı zaman alışamadığı şehir trafiğinden, DNA testi yaptırmaya gittiğı hastaneyi birbirine katmasından, Togay ve Yusuf ile girdiğı manasız diyaloglardan kaynaklanmaktadır. Komedinin bir diğerk kısmı ise Togay ve Yusuf'un gece kulübü eğlencelerindeki kızlara asılmalarından, Togay'ın Gülmecal'i öldürmesi için tuttuğı adamların beceriksizliğı ve daha sonra Togay'ın adamlarını azarlamasından, Togay'ın her gittiğı yerde güzel kız aramasından meydana gelmektedir.

Ayşen, film boyunca mesleğini ciddiyetle yapma derdindedir. Gülcemal'ın düştüğü komik ve çaresiz durumlardan onu kurtarmakla uğraşır durur. Gülnaz, filmde daha az rol almasına rağmen Gülcemal ile girdiğı diyaloglar sonucu komik olmayı başarır. Gülnaz'ın Gülcemal ile sürekli fiziksel olarak yakınlık kurmak ister ancak Gülcemal her seferinde reddeder. Bir sahnede çeşme başında Gülcemal yüzünü yıkarken Gülnaz arkasından gelerek bidonla poposuna vurur. Olduğı yerden sıçrayan Gülcemal, Gülnaz ile atışmaya başlar. Hal ve tavırları seyirciyi gülümsetmektedir.

Gülcemal filminde kadınların bedenlerinin ve güzelliklerinin vurgulandığı sahneler de vardır. Gülcemal, Gülnaz'ı istemeye gittiğinde Gülnaz kahve servisi yapar. Gülcemal'e kahve vermek için eğildiğinde kamera göğüs dekoltesine yakınlaşır. Gülcemal'in de gözü Gülnaz'ın göğüslerindedir.

Film boyunca Togay, çapkınlık yaparak güzel kızlara zaafı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Filmin başında Yusuf'la gittiğı gece kulübünde öncelikle, Amerika'dayken kızların çıplak olduğı bir grupta vakit geçirdiğini övünerek anlatır. Daha sonra alkolün de etkisiyle oradaki güzel kızlara sarkınca mekândan atılırlar. Ayşen'in Abdülkerim'in vasiyetini açıklamaya geldiğı toplantıda Ayşen'in ne kadar güzel olduğunu söyleyerek ona da laf atar. Gülcemal'in öldüğünü sanarak şirketteki

tüm hakların kendilerine geçmesini kutlayan Togay ve ekibi bir parti verir. Togay'ın etrafı manken fizikli kızlarla çevrilidir.

Togay'ın Gülcemal'i öldürmesi için tuttuğu Affan, bu işi tek başına beceremeyince yabancı uyruklu güzel bir kızıdan yardım ister. Ayşen ve Gülcemal DNA sonucunun pozitif çıkmasını kutlamak için gittikleri gece kulübünde Affan ve kız da oradadır. Ayşen'in tuvalete gittiği sırada kız tüm cazibesini kullanarak Gülcemal'e yaklaşır ve içkisine zehir döker. Ancak başarılı olamazlar. Dolayısıyla filmin her evresinde kadın bedeninin güzel olması ve erkeklerin etrafında bulunması kullanılarak kadın bedeni vurgulanmıştır.

Toplumsallaşma: Gülcemal karakterinin ömrü boyunca kimsesiz yaşamış olmasından dolayı hayat ona avcılık yapmayı öğretmiştir. İnsanlara karşı yabani ve saldırgan olması bir aile ortamında büyümemesinden kaynaklanmaktadır. Köy halkı da bu yüzden Gülcemal'i deli olarak tanırlar. Hiç tanımadığı babasının ölümünden sonra ona kalan mirası kendi üzerine geçirmek için avukat Ayşen vasıtasıyla İstanbul'a gelen Gülcemal, şehir hayatına uyum sağlamak zorunda kalır. Şehir hayatının köy hayatından farklı kuralları, onun davranışlarının dönüşüme uğratarak toplumsallaştırmıştır. Yine de filmin sonunda tercihini köy yaşantısından yana kullanır.

Filmin bir diğer erkek karakteri olan Togay, ailesinden gelen bir ile zenginlik büyüdüğü için istediğini elde etmeye odaklanmış bir birey olarak yetişmiştir. Hayatının bir kısmının Amerika'da geçtiğini sık sık dile getiren Togay; gezme tozma, kızlarla eğlenme gibi aktivelerle hayatını geçirmektedir. Babasının ortak olduğu holdingin sahibi Abdülkerim Bey ölünce de tüm hisseleri Gülcemal'in elinden alma çabasının nedeni de budur. Tüm yaşamı zenginliklerle geçmiş olmasına rağmen daha fazlasına sahip olma dürtüsü onu Gülcemal'i öldürme planı yapmaya dahi itmiştir. Togay'ın yaşadığı bu hayat, çevresi ve ailesi onu bu yönde toplumsallaşmaya yönlendirmiştir.

Ayşen ise avukat olmanın gereklerini sonuna kadar yerine getirir. Gülcemal'in babasından kalan mirası üzerine geçirebilmesi için sonuna kadar mücadele eder ve Gülcemal'i başarılı bir sonuca ulaştırır.

Gülcemal'in köydeki kız arkadaşı Gülnaz'a geldiğimizde de alışık olduğumuz kadın karakterlerden farklı davranışlar sergilemektedir. Bir köy ortamındaki orta halli bir ailenin evdeki kızı olarak ondan beklenen ağırbaşlı bir kız olmasıdır. Ancak Gülnaz, hem giyimiyle hem konuşmasıyla erkek gibi olmasının yanında Gülcemal'e karşı fazlasıyla flörtöz davranmaktadır. Gülcemal ile çeşme başında karşılaştıkları sahnede, Gülcemal Gülnaz'a samanlıkta buluşmayı teklif ettiğinde Gülnaz heyecanlanır. Gülcemal "... *el ele, göz göze, diz dize...*" deyince Gülnaz sinirlenerek "*Hep öyle diyorsun ama... Neyse açtırma şimdi benim ağzımı.*" diye karşılık verir. Bu sefer Gülcemal de sinirlenir ve "*Lan ağzını açsan ne olacak camış! O iş evlenmeden olmaz demedim mi?*" der. Her zaman bir kadından duymaya alışık olduğumuz bu cümle, bir erkek karakter tarafından kadına söylenmiştir.

Gülnaz'ın evliliğe ve Gülcemal'a kavuşmaya fazlasıyla istekli olması, kız isteme sahnesinde de karşımıza çıkmaktadır. Gülnaz'ın annesi, Gülcemal'in nesine güveneyim ben, diye söylenmeye başlar. Gülnaz da "*Sizin yüzünüzden evde kalacağım. Tren kaçıyor. Bana bir lokomotif lazım.*" diye ağlanmaya başlar. Bunu duyan babası kızına "*Bak şimdi sümsüğü kafana korum, kuduruk! Bak, her işin bir yolu yordamı var tamam mı!*" diye bağırır. Gülcemal'in uyku hastalığı da ortaya çıkınca kız isteme başarısızlıkla sonuçlanır.

Statü: Daha önce de belirtildiği gibi *Gülcemal* filmindeki karakterlerin mücadeleleri bir anlamda maddiyat üzerinedir. Togay'ın zenginliğine zenginlik katması, çulsuz Gülcemal'in de öz babasından kalan mirası sahiplenmek istemesi bir maceraya sebep olur. Tüm bunların yanında özellikle Togay için bu bir statü savaşıdır.

Gülcemal, ormanda bir kulübede yaşayan bir avcıdır. Avcılık mesleği toplum içerisinde ona önemli bir statü kazandırmaz. Gülnaz'ı istemeye gittiklerinde de Gülcemal'in avcı olması Gülnaz'ın ailesine güven vermemiştir. Abdülkerim Beyin ölümünden sonra bir holdingin ortağı ve yönetim kurulu başkanı olan Gülcemal, filmin sonunda köyüne döner ve Gülnaz'la evlenir. Filmin başında avcı olduğu için kızını vermeyen aile, Gülcemal'in kâğıt üstünde de olsa statüsü değiştiğinde kızlarını Gülcemal ile evlendirmişlerdir.

Togay, babası Sönmez Bey'in Abdülkerim Bey ile ortak olduğu holding de sıradan bir pozisyonda çalışmaktadır. Togay'ın statüsü işinden değil zenginliğinden gelmektedir. Özellikle babasının holding sahibi olması, parasıyla istediği kapıyı açtırması onun sayılan bir birey haline getirmiştir. Abdülkerim Beyin ölmesiyle Sönmez ve Togay'ın tüm holdinge sahip olduklarını sanmaları onları büyük sevince boğar. Bu maddi bir kazancın yanında iyi de bir statü göstergesidir. Ancak kimselerin bilmediği Abdülkerim'in oğlu Gülcemal'in ortaya çıkması işleri değiştirir. Şirketin yönetim kurulu başkanı olabilmek adına Gülcemal'i tuttuğu adamlara öldürttüğünü düşünen Togay, bir mekânda kutlama yapar. Bu sırada Ayşen ve Gülcemal'in çıkıp gelmesiyle büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Togay *"Bu şirketin yönetim kurulu başkanı benim! CEO'su benim bu şirketin, benim! Benim lan..."* diye bağırıp çağırarak sinir krizi geçirir. Togay'ın en başından beri hayalini kurduğu en yüksek unvan ve dolayısıyla statüsü elinden alınmış olur.

Ayşen'e baktığımızda da avukat olarak herkesin saygı duyduğu bir meslek yapmaktadır. Statüsünün ona verdiği güçle Gülcemal'in mirasına kavuşabilmesi için elinden geleni yaparak başarıya ulaşmıştır. Her ne kadar bir kadın avukatın başarısı olarak görülse de Gülcemal'in mirasına sahip çıkması ise biraz da şans eseri olmuştur. Narkolepsi de denilen uyku hastalığına sahip olan Gülcemal, sahil kenarında oturduğu sırada Affan tarafından bir silah ile izlenmektedir. Affan'ın silahı ateşlediği sırada Gülcemal, yan tarafa devrilerek uyuyup kalır. Bu şekilde ölümden kurtularak sağ salim çıkıp gelmiş, şirketteki haklarına kavuşmuştur.

3.6.1.6. Kocan Kadar Konuş

Yönetmen: Kıvanç Baruönü

Senaryo: Şebnem Burcuoğlu

Görüntü Yönetmeni: Jean Paul Seresin

Yapımcı: Necati Akpınar

Müzik: Jingle House

Vizyon Tarihi: 20 Mart 2015

Oyuncular: Ezgi Mola (Efsun), Murat Yıldırım (Sinan), Nevra Serezli (Peyker), Gülenay Kalkan (Gönül), Ebru Cündübeyoğlu (Nur), Eda Ece (Ceren), Begüm Öner (Merve), Gül Arıcı (Tuğçe), Muhammet Uzuner (Yazar), İsmail İncekara (Oktay), Bora Aktaş (Mehmet Lütfi), Cem Kılıç (Timur), Enis Arıkan (Mehmet).

Özet: *Kocan Kadar Konuş* filminde içe kapanık, kendi halinde bir dünyaya sahip olan Efsun'un annesi, anneannesi, kız kardeşleri, teyzesi ve kuzenin baskılarıyla dış dünyaya açılma macerasını konu alır. Otuz yaşında ve bekâr olan Efsun, kitap yayıncısıdır. Evinden işine gelip giden, sürekli kitap okuyan Efsun'un evlenmeye hiç niyeti yoktur. Ailesi, Efsun'un yirmi yaşındaki kuzeni Merve'nin evleneceğini öğrendiğinde Efsun'a bir koca bulabilmesi için daha çok baskı yapar. Kız kardeşleriyle eğlenmeye gittikleri gece kulübünde lise aşkı Sinan ile karşılaşır. Bunu öğrenen ailesi, Efsun'a erkeklere nasıl davranması gerektiği konusunda sürekli ders verirler. Efsun da Sinan'ın artık son şansı olduğunu düşünerek tüm bu tavsiyelere uymaya karar verir. Efsun'un da tabiriyle tam bir Türk kızı gibi davranmaya başlayınca, Sinan tarafından evlilik meraklısı olarak algılanır. Bunun sonucunda Sinan Efsun'u terk eder. Bu durum karşısında fazlasıyla hayal kırıklığı yaşayan Efsun, Sinan'ın evinin önüne giderek onunla konuşmak ister. Sinan dinlemez ve asansöre biner. Efsun'un Sinan'ı dudaklarından öpmesiyle film de sona ulaşır.

3.6.1.6.1. Filmin Toplumbilimsel Analizi

2015 yılında vizyona girmiş olan *Kocan Kadar Konuş* filmi, birden fazla kadın karakterin kendini gösterdiği bir film olmuştur. Otuzuna gelmiş olan Efsun'un ev halkının söylemiyle evde kalmaması için verdiği uğraşta; anneannesi Peyker, annesi Gönül, kız kardeşleri Ceren ve Tuğçe, teyzesi Nur ve kuzeni Merve adeta seferber olmuştur. Film boyunca başta Efsun karakteri olmak üzere kadın karakterlerin nasıl konumlandırıldığını ortaya çıkarabilmek için toplumbilimsel yöntemle analiz edilecektir.

Sınıf (sosyo-ekonomik): Filmin başkarakteri Efsun; aynı evin içerisinde anneannesi Peyker, annesi Gönül, babası Oktay, kız kardeşleri Ceren ve Tuğçe ile birlikte yaşamaktadır. Efsun'un babası Oktay, avukat emeklisidir. Efsun, kitap yayıncılığı işinde çalışmaktadır. Evdeki diğer kadınların meslekleri veya uğraşlarıyla ilgili

herhangi bir detaylı bilgi verilmemiştir. Başta Efsun olmak üzere evdekiler, film boyunca hiçbir maddi sıkıntı içerisine düşmezler. Efsun ve kız kardeşleri istedikleri zaman gece eğlencesine çıkarlar, kuzenleri Merve'nin düğün hazırlıkları için dilediklerince alışveriş yaparlar. Tüm bu detaylardan Efsun ve ailesinin sosyo-ekonomik sınıfını ortanın biraz üstü olarak değerlendirebiliriz.

Efsun'un yıllar sonra gece kulübünde karşılaştığı Sinan'ın özel hayatıyla ilgili detaylı bilgi verilmemiştir. Efsun'la arabada giderken ettiği sohbette İsviçre'den İstanbul'a altı ay önce döndüğünü ve babasının şirketini devraldığını öğreniriz. Buradan yola çıkarak Sinan'ın sosyo-ekonomik durumunun iyi düzeyde olduğunu söyleyebiliriz.

Yaşam Biçimi: Otuz yaşında olan Efsun, kitap okumayı çok seven biri olarak kendine en uygun meslek olan kitap yayıncılığı işinde çalışmaktadır. Zamanın çoğunu da odasında kitap okuyarak geçirir. Bunun dışında Efsun, hayalindeki bir yazarla da sık sık konuşmaktadır. Hayalinde yarattığı bu yazar aslında onun kendi iç sesi olarak da yorumlanabilir. Ailesinin sürekli onun yaşam tarzını eleştirmesine karşı da sessiz kalmaz, sürekli laf yetiştirerek kendince eğlenmektedir. Efsun, kendi halinde yalın ve basit bir yaşam biçimi seçmiştir.

Aslında filmin odağı, Efsun'un yaşam biçimini değiştirmeye yöneliktir. Ailenin tüm kadınları bu iş için uğraşır. Çünkü yeni bir yaşam biçimi, Efsun'u uygun bir koca bulmaya götürecektir. Bir sahnede Peyker, Efsun'un odasına girdiği sırada onun kitap okuduğunu görünce söylenmeye başlar: *“Şu haline bak. Kızım, otuzuna geldin resmen evde kaldın... Şöyle biraz etrafına bak. Hiç kimseyi bulamayacaksın.”* Bunun üzerine Efsun, o kadar çapsız mıyım, diyerek şaşırır. Peyker *“Sevimsizsin. Çok iğneli dilin. Erkekler böyle kızlardan hoşlanmaz. Ayrıca da hiçbir şey gelmiyor elinden... Bak, biraz kadınsı ol. Biraz işveli ol, cilveli ol. Biraz ruj sür...”* diyerek söylenir. Peyker'e göre torunun evlenebilmesinin tek yolu yaşam biçimini değiştirmesinden geçmektedir. Anneannesinin odadan çıkmasının ardından kız kardeşleri odaya girer. Efsun da onlara hitaben *“İnanamıyorum ya! Hayır, benim anlamadığım, ben bekâr halimden memnun olmaz mıyım? Neymiş efendim makyaj yapacaktım. Saçıma tabi her gün fön çektireceğim. Yemek kurslarına gideceğim.*

Aman kocamın eli böyle güzel, sıkı popoya değsin diye manyak gibi spor yapacağım. İlla yani benim bütün paramı henüz hayatıma bile girmemiş olan kocam için harcamam gerekiyor öyle mi?” diye söylenir durur. Efsun, ailesinin ondan beklediği yaşam tarzını sürekli sorgulamaktadır. Filmin başında da söylediği gibi “Türk kadınlarının DNA’larına kodlanmış evlilik saplantısı” Efsun’un hayatında ailenin kadınları kadar yer kaplamamaktadır.

Efsun, ailedeki kadınların isteği doğrultusunda koca bulabilmek için yaşam tarzını değiştirmeye başlar. Ailecek alışverişe çıktıklarında Efsun’un günlük, sıradan kıyafetlerinin dışında daha kısa etekler, daha renkli, desenli bluzlar alırlar. Efsun eve geldiğinde kız kardeşlerine bunları giymek istemediğini söylese de hayalinde konuştuğu yazar ona “*Bir değişim içerisindesiniz sanırım.*” deyince Efsun da bunu onaylayarak koca bulmaya karar verdiğini söyler. Efsun içten içe ailenin kadınlarının düşünce yapısını benimsemeye başlamıştır.

Başka bir sahnede Efsun güzel, dekolteli, kırmızı bir elbise giyip makyajını yaparak kız kardeşleriyle gece kulübüne eğlenmeye gider. Normalde gece süslenip dışarıya çıkmak pek Efsun’a göre bir şey olmasa da koca bulmak uğruna sosyalleşmek ister. Alışık olmadığı bir yaşam tarzı olduğu için gece kulübünün önünde arabadan inerken düşer etekleri açılır. Aynı şekilde mekânın içinde düşer ve yine etekleri açılır. Gece kulübünde etrafındakilere uyum sağlamak için fazlaca içki içen Efsun, geceyi sarhoş olup rezillik çıkararak bitirir. Tüm bunlara rağmen yaşam tarzında yapmaya başlamış olduğu bu değişiklik, onu gittiği o gece kulübünde lise aşkı Sinan ile karşılaşmasını sağlar.

Sinan, Efsun’un gece kulübünde kendini bilmeyecek kadar sarhoş olmasından dolayı onu eve bırakır. Ertesi gün de Efsun’u merak edip ziyarete gelmiştir. O günden sonra Efsun ve Sinan, tüm ailenin odak noktasındadır. Ev halkı, Sinan’a Efsun’un sürekli bakımlı olduğunu, makyaj yapmadan bakkala bile gitmediğini, güzel yemek yaptığını anlatıp dururlar. Aslında Efsun bunların tam tersidir. Efsun’a Sinan’a nasıl davranması gerektiği konusunda direktifler verirler. Efsun, Sinan’la buluştuğu her an evdekilerin tavsiyelerini uygular. Efsun’a ait olmayan bu davranışlar bütünü Sinan’ı işkillendirmeye başlamıştır.

Son olarak Merve'nin düğününde Nur ve Peyker, Sinan'a Efsun'un evlilikle ilgili batıl inançlarının olduğunu ve şans olsun diye Merve'nin nişan kurdelesini yuttuğunu anlatırlar. Nur, Sinan'a yan gözle bakarak Efsun'un kısmetinin açıldığını söyler. Daha sonra Merve gelin çiçeğini bekârlar için atacağını duyurur. Efsun ile Sinan bu durumu şaşkınlıkla izler. Ancak Sinan şarap almaya gittiği sırada Merve çiçeği atar ve Efsun onca bekâr kızı aşarak çiçeği tutar. Üstüne üstlük *“Ben kaptım ben kaptım. Hepinizden önce evleneceğim işte! Görürsünüz!”* diye bağırır. Sinan tüm bu olanlara şahit olur ve salondan çıkar. Sinan'ın peşinden giden Efsun onu dinlemesini ister. Sinan ise *“Ne anlatacaksın Efsun? Her şey ortada. Çiçekler bile hala elinde. Bak siz orada neyin peşindeyseniz inşallah başarılı olursunuz. Ama ben yokum!”* diyerek oradan ayrılır. Efsun'un evdekilerin aklına uyarak kendi doğal kişiliğinden uzaklaşıp bambaşka birine dönüşmesi Sinan'ı rahatsız etmiştir. Dolayısıyla Efsun'un kısa sürede yaşam tarzını ve davranışlarını değiştirmesi, lise aşkı Sinan'ı bulmasına yol açtığı gibi evlenme fikrine kendini kaptırarak abartılı davranışlarda bulunması da Sinan'ı kaybetmesine neden olmuştur.

Rol (Toplumsal): Efsun, ailenin en büyük kızıdır. Aynı evin içinde anneannesi Peyker, annesi Gönül, babası Oktay, iki kız kardeşi Ceren ve Tuğçe ile birlikte yaşamaktadır. Aile içinde evin bekâr ve büyük kızı, toplumda ise kitap yayıncısı olarak rol almaktadır. Ailesinin ondan beklediği rol ise evli barklı bir kadın olmasıdır.

Filmin başında hayatında oynadığı rolden memnun olsa da zamanla ailesinin beklentilerine uyum sağlar. Ailesi ondan daha fazla sosyal olmasını, işveli cilveli bir kadın olarak bir koca bulmasını bekler. Ailedeki kadınların bu baskısıyla koca bulup evlenmeye kafayı takan bir kadın olarak karşımıza çıkan Efsun'un artık rolü değişmiştir.

Sinan ise Efsun'un lise zamanındaki çocukluk aklıyla kıymetini bilemediği, otuzuna kadar da arayıp bulamadığı yakışıklı ve kariyer sahibi damat adayıdır. Sinan da film boyunca tam olarak bu role uygun davranır ancak Efsun ve ailesi kadar evlilik odaklı düşünmediği için filmin sonunda bunalıp gider.

Seks (Cinsiyet): Başta Efsun'un anneannesi ve annesi olmak üzere ailedeki diğer kadınların Efsun'un evlenmesine ve yaşam biçimini değiştirmesine yönelik baskılar komediyi meydana getirir. Efsun'un ailesinin söylediklerine karşı bir cevap yetiştirmesi diyalogların komikleşmesine yol açmaktadır. Ailedeki kadınların hal ve hareketleri komik olsa da başlıca komediyi Efsun üstlenmektedir. Filmin başında Aysel adındaki bir kadın Efsun'a fal bakmaktadır. Fal fincanında üç bacaklı ahtapot gördüğünü söyler ve “Üç kişi var. Senin arkandan durmadan konuşuyorlar. Bu aralar hiç kimseye hiçbir şeyini söyleme. Bu üçün biri, sarışın bu. Yılan, köpek başlı, köpek başlı yılan.” diye de ekler. Efsun da “Mitolojik bir kişilik bu yani.” diye karşılık verir. Aysel, bilemem der ve “Ama sen içini ferah tut, ak saçlı aksakallı dede senin arkanda.” diye anlatmaya devam eder. Efsun da bu sefer bu tasviri Gandalf'a benzetir. Falın devamında da sürekli Aysel'in söyledikleriyle dalga geçince Aysel'i kızdırır ve fal da biter. Efsun, ev halkına çevresindekilere sürekli buna benzer diyaloglara girer. Hazır cevaplı olmasıyla güldüren taraf olmaktadır. Gece kulübüne eğlenmeye gittiği bir sahnede sarhoş olması ve sarhoş haliyle Serdar Ortaç'ın locasına gidip kendini kameraların önüne atması Efsun'un komik halleridir.

Filmin başında Efsun, fiziki görünümüne pek dikkat etmeyen; gündelik kıyafetlerinin dışına çıkmayan ve makyaj yapmayan biridir. İş gücü kitaplardır. Ama ailesi tarafından evde kalmakla itham edilen Efsun'un kadınlığını ortaya çıkarması istenir. Peyker, Efsun'a “... Biraz kadınsı ol. İşveli, cilveli ol. Biraz ruj sür.” der. Efsun kadın olduğunun altını çizmelidir ki erkekler tarafından dikkat çeksin. Efsun da zamanla Peyker'in ve diğer kadınların tavsiyelerine uyarak dekolteli kırmızı bir elbise, içine de kız kardeşlerinin zoruyla aldığı silikonlu külot giyer. Gece kulübüne giderken giydiği bu silikonlu külot, Efsun'un her yere düşüşünde açılarak ortaya çıkar. Bu durum komedi malzemesi yapılmıştır.

Efsun'un kadın olduğunu sadece dış görünümüyle değil aynı zamanda davranışlarıyla da vurgulaması istenir. Merve'nin düğün sahnesinde evlilik sözleşmesi krizi yaşanır. Merve'nin müstakbel eşi Murat, Merve'ye evlilik sözleşmesinin bazı durumlarda gerekli olabileceğini söylediği için bütün kadınlar gelin odasında tartışma halindedir. Tüm bunları uzaktan izleyen Efsun kameraya bakarak “Kadınları mutlu etmek imkânsız! Şimdi diyeceksiniz ki biz kadınız da sen

manganez pil misin? Hayır, estağfurullah. Tabi ki ben de kadını ama kadınlığımı gösterme konusunda sanırım bu kızlar kadar hünerli değilim. Olabilir miyim?” der. Ardından Sinan’ın yanına giderek evlilik sözleşmesi hakkında fikrini sorar. Sinan bunu hiç düşünmediğini söyleyince Efsun, yanlış anlaşıldığını söyleyerek Merve’ninki kadar olmasa da ufak bir kriz yaratır. Efsun’un kadınlığını gösterme konusundaki gayreti Sinan’ı ondan soğumasıyla son bulur. Merve ise tüm dişiliğini kullanarak bu krizden galip çıkmış, evi kendi üzerine yaptırmaya söz almıştır.

Efsun, filmin başında Timur adındaki bir gençle akşam yemeğine çıkar. Ancak Timur sanki bir kız arkadaşıyla yemeğe çıkmamış da oradaki taraftarlarla maç izlemeye gelmiş gibi davranınca Efsun oradan ayrılır. Sokakta hem ağlar hem de hayalindeki yazarla dertleşir. Efsun *“Benim tek istediğim şey sağlıklı bir ilişkiydi... Bu hiyardan önce üç tane daha sevgilim oldu. Hiçbirinde olay çıkarmadım. Hiç kıskançlık etmedim. Hep tevazu gösterdim ama üçü de beni aldattı. Bir de yetmezmiş gibi o aldattıkları kızlarla evlendiler.”* diye yakınıp durur. Daha sonra Efsun, ailedekilerin tavsiyelerine uyarak kadınlığını ortaya çıkarmaya çalışır.

Toplumsallaşma: *Kocan Kadar Konuş* filminde gelenek göreneklerden öğrenilen yaşam pratikleri karakterlere yön vermektedir.

Efsun’un otuz yaşına gelmiş olması bütün ailenin dilindedir. Peyker’in, Gönül’ün ve diğerlerinin tecrübelerine göre otuz yaşına gelmiş bir kız bekârsa evde kalmıştır. Efsun’a da bir an önce koca bulması için baskı yapmaları bu yüzdendir. Özellikle yirmi yaşındaki kuzeni Merve’nin bir ay içerisinde evleneceğini öğrendiklerinde Efsun’un üzerindeki bu baskı daha da artar. Efsun annesine *“... Bu kız daha yirmi yaşında nesine evleniyor!”* diye tepki gösterir. Efsun, ailesinin tersine evliliğin hemen gerçekleşmesi gereken bir öncelik olmadığını düşünmektedir.

Merve’yi istemeye gelecekleri gün Efsun, iş yerinden erken çıkmak istediğini patronu Ferda’ya söyler. Ferda da Efsun’a dönerek *“Kuzenin mi evleniyordu? Ama o daha yirmi yaşında. Aaa şimdi anladım. Kim bilir kendini ne kadar kötü hissediyorsundur.”* der. Efsun da *“Niye kötü hissedeyim Ferda Hanım?”* diyerek şaşırır. Ferda da *“... Yirmi yaşında kuzenin evleniyor sen geldin otuz yaşına. Hala daha bekârsın...”* diye teselli etmeye çalışır ve erken çıkmasına izin verir.

Merve'nin düğününden önce tüm kadınlar hamama giderler. Efsun bir köşede otururken genç bir kız gelir ve Efsun'a onu tanıdığını söyler. Efsun da bozuntuya vermeden sohbet etmeye çalışır. Kız, Efsun'un yaşının otuz olduğunu öğrenince Sinan'ı kaçırmaması gerektiğini, yaşının da geldiğini söyleyerek ileri geri konuşur. Efsun'un ailesi dışında çevresinden de gördüğü baskı, onu koca bulmaya ve evlenmek zorunda olduğunu hissetmeye zorlamıştır.

Ailedeki kadınlar bir sabah Efsun'un başına toplanarak Sinan'a nasıl davranması gerektiği konusunda Efsun'a ders verirler. Bir anlamda ailenin kadınları, gelenek göreneklerden bildikleri, geçmişlerinde tecrübe ettikleriyle Efsun'u eğiterek toplumsallaştırmak isterler. Çünkü onların düşüncelerine göre Efsun içinden gelerek doğal davranması toplumun yazısız normlarına uymamaktadır. Merve, Sinan'ın mesaj atması durumunda hemen cevap vermemesi gerektiğini söyler. Ceren, mesaja verilecek cevabın iki kelimeyi geçmemesi gerektiğini hatırlatınca Efsun da neden olduğunu sorar. Peyker *“Efsuncum, kadınlar birer kuştur ve bu kuşlar eldeki kuş ve teldeki kuşlar olmak üzere ikiye ayrılır. Erkekler seni hiçbir zaman eldeki kuş olarak görmemeli. Tam avucuna girecek gibi olduğunda pır uçmalısın. Çünkü erkekler için makbul olan teldeki kuştur.”* diyerek uzun uzun bir erkeğin karşında bir kadının nasıl davranması gerektiğine açıklık getirir. Ardından Tuğçe, yemeğe gittiklerinde erkeğin yemeği seçmesine, hesabı ödemesine izin vermesi gerektiğini çünkü erkeğin kendini önemli hissetmenin yararlı olacağını tavsiye eder. Böylece Efsun'u diğer tüm kadınlar gibi tek bir kalıba sokarak Sinan'ı elinde tutmasını garanti olmasını isterler.

Efsun'un ailesinin yönlendirmesi sonucu kolayca toplumsallaşmasının altında içten içe bir sevgili bulma istediği yatmaktadır. Timur adındaki bir gençle çıktığı yemekte Timur'un saçma sapan davranışları sonucu hayal kırıklığı yaşar. Eve gelir gelmez de yirmi yaşındaki kuzeninin bir ay sonra evleneceği haberini alınca ilk zamanlar bastırdığı duyguları gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Artık toplum, çevre ve aile baskısı altında davranışlarına yön vermeye hiç olmadığı kadar açıktır.

Efsun'un iş yerindeki çalışma arkadaşları dahi onun toplumdaki diğer kızların yaptığı gibi sosyal medya kullanmasının doğru olacağını söylerler. Efsun'un

Facebook vs. açması için ona yardım ederler. Çünkü kızlar, erkeklerle olan ilişkisini sosyal medya hesapları üzerinde de denetleyebilmelidir.

Başka bir sahnede Efsun, evdekilere Sinan ile bir dahaki buluşmasında yemeğe ve sinemaya gideceğini söyler. Peyker bunu duyunca “*Yemekte fırsat kolla da geleceğe dair planlarını öğren.*” diye tavsiyede bulunur. Ailenin baskın karakterdeki bu kadınları, aşama aşama Efsun’u istedikleri gibi yönlendirerek kendi beklentilerine uygun bir toplumsal rolü oynamasını sağlamaktadırlar. Filmin başında kendini daha özgür ve bağımsız bir birey olarak tanıtan Efsun, onu kalıplara sokmaya çalışanlara karşı tepkili olsa da zamanla kendi deyimiyle evlilik takıntısı kızlar gibi davranmaya başlar.

Statü: Efsun, kitap yayıncılığı yapan bir şirkette çalışmaktadır. Kitap okumayı çok sevdiğinden mesleğinden çok memnundur. Kitap yayıncısı kimliği, film boyunca Efsun’a ailesi ve çevresi tarafından herhangi bir ayrıcalık kazandırmamıştır. Yaptığı iş statü olarak ona bir fayda sağlamamasının yanında Peyker ve diğerleri tarafından çok kitap okuduğu ve içine kapalı bir hayat yaşadığı için eleştirilmiştir.

Efsun’un ailesindeki diğer kadınların ev hanımı olmalarının dışında meslekleri hakkında detaylı bir bilgi verilmemiştir. Peyker ve Gönül’ün ev hanımı olduğunu anlarız ancak bir statü göstergesi olduğunu söyleyemeyiz.

Sinan, yurtdışından gelerek babasının şirketini devraldığını söyler ancak tam olarak ne iş yaptığını ve bu işin ona nasıl bir statü kazandırdığını bilemeyiz.

SONUÇ

Çalışmamıza başlarken Türk Sineması komedi filmlerinde erkek temsillerinin kadınlara göre komediyi daha fazla üstlendiği varsayımından yola çıkılmıştır. Türk sinema tarihinin erkek egemen bir rol sistemi üzerine kurulması ve özellikle komedi filmlerimizin erkek karakterlerin isimleriyle anılması, bizi kadın temsillerinin komedi içerisindeki konumunu incelemeye götürmüştür. Araştırmamız kapsamında (2010-2015) toplumbilimsel kavramlar etrafında incelenen altı filmdeki kadın temsillerinin, Türk Sineması'nın geçmiş dönemlerindeki temsilleriyle benzer ve farklı yönlerinin olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın amacını ortaya koyarken kadın karakterlere biçilen görevler, kadınların hangi kavramlarla ilişkilendirildiği, seks (cinsiyet) kavramı bağlamında kadın karakterlerin konumu, toplumbilimsel kavramlar çerçevesinde bir değişim olup olmadığı ve toplumsallaşmaya karşı kadın karakterlerin tepkisi hakkında sorulan sorular çerçevesinde değerlendirme yapılmıştır. Bu doğrultuda 2010-2015 yılları içerisinde komedi filmlerindeki (*Off Karadeniz*-2010, *Eyvah Eyvah 2*-2011, *Sen Kimsin?*-2012, *Hükümet Kadın 2*-2013, *Gülcemal*-2014 ve *Kocan Kadar Konuş*-2015) kadın temsillerinin konumu hakkında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

İncelenen altı filmin dördünde (*Off Karadeniz*, *Eyvah Eyvah 2*, *Gülcemal* ve *Kocan Kadar Konuş*) kadın karakterlerin meslek sahibi olduğu görülmektedir. Diğer iki filmde birinde (*Sen Kimsin?*) kadın karakterler hakkında detaylı bilgi verilmezken *Hükümet Kadın 2* filminde de Xate meslek sahibi değildir ama sosyal hayata önemli etkileri bulunmaktadır. Bu filmlerdeki kadınların meslek sahibi olması veya çevresine etki edebilecek derecede güçlü karakterler olması onların sınıflarını (sosyo-ekonomik), yaşam biçimlerini, toplumsal rollerini ve statülerini etkileyen bir faktör olmuştur. Çoğunlukla olumlu yönde olan bu etki, kadın karakterlerin çevreleri tarafından saygın bir yerde konumlandırılmalarına yol açmıştır. Türk Sineması'nın ilk yıllarından beri uzun bir zaman kadın temsilleri özel alanından çıkıp kamusal alanda başlı başına bir varlık gösterememiştir. Şimdiye değin özellikle popüler/kitle kültürü ürünü olan filmlerde; meslek sahibi kadın temsillerine yer verilse de kadınların merkezinde çetrefilli aşk ilişkileri, kavuşmayı bekledikleri beyaz atlı

prensler, evlilik vb. konular bulunmaktaydı. Tür sinemasında kadın temsilleri düşünüldüğünde, meslek sahibi olmak kadınların sosyal çevresinde onları merkeze koyabilecek kadar etkin bir neden olarak kolay kolay karşımıza çıkmamaktadır. Dolayısıyla 2010-2015 yılı arasında incelenen altı filmdeki kadın temsillerinin bu noktada bir farklılaşma yarattıklarını söyleyebiliriz. Kendi ayakları üzerinde durabilen, kamusal alanda söz sahibi olan, güçlü karakterleriyle toplumsal hayata dokunabilen kadınlar; son dönem Türk komedilerinde toplumsal cinsiyet eşitliğine birkaç adım daha yaklaşmışlardır.

2010-2015 yılları arasında incelenen komedi filmlerinde kadın karakterlerin özel alanlarından çıkıp kamusal alanda da etkin olması onların toplumsal rollerinde farklılaşmaya yol açmıştır. Daha önceden evlenmeyi bekleyen bir genç kız, bir eş, ev hanımı, anne vb. rollerde karşımıza çıkan kadınlar; tüm bunların yanına bir de mesleki unvanlarını eklemişlerdir. Aynı anda hem özel alanda hem de kamusal alanda birden fazla rol oynayan kadın karakterler sosyal hayatın merkezinde en az erkek karakterler kadar yer almaktadırlar. Burada dikkati çeken nokta, kadınların sadece tek bir toplumsal rol ile değil aynı anda birden fazla toplumsal rol ile filmlerin merkezinde boy göstermiş olmasıdır.

Türk Sineması'nda başlangıçtan bugüne her daim aile kavramına önem verilmiştir. Genellikle kadın ve erkek temsilleri aile içerisindeki düzene, geleneklere, göreneklere ve aile büyüklerine saygı göstermekle yükümlü olmuştur. İncelenen altı filmdeki kadın temsillerinde de durum değişmemiştir. Her ne kadar kendi ayakları üzerinde, bağımsız bir kadın profili çizilse de diğer yandan ailelerinin özellikle de otoriter baba figürünün sözünden çıkamadıkları görülmektedir. Kadın, kamusal alanda söz sahibidir ancak özel alanda ailenin, gelenek-göreneklerin baskısı galip gelmektedir. Bu duruma karşı bazı kadın temsilleri bir noktaya kadar başkaldırsa da bir noktadan sonra düzene ayak uydurmaktadır. Dolayısıyla bu noktada tam anlamıyla bir özgürleşmeden söz edilemez.

Giddens, toplumsal cinsiyet rollerimizi öğrenirken ve bu yönde başkasını toplumsallaştırırken bunu ailelerden, okullardan, arkadaş gruplarından öğrenilen davranışlar olduğunu dile getirir (2012). Ayrıca geleneksel kitle iletişim araçlarının

yanı sıra internet üzerindeki sosyal medya kanallarının da kadın ve erkeğin toplumsallaştırılmasında rolü vardır. 2010-2015 yılları arasında incelenen filmlerdeki kadın karakterler diğer karakterler tarafından sınıf, yaşam biçimi, toplumsal rol, cinsiyet ve statüleri gereğince toplumsallaştırılmıştır. Kadın karakterler; meslek ve eş seçimi, gelenek göreneklere ve yazısız toplumsal normlara uymaları, bir kadının nasıl olması ve kadınların nasıl davranması gerektiği gibi konularda diğerleri tarafından sürekli yönlendirilmektedirler. Erkek karakterlerin kadınları nerede görmek ve konumlandırmak istiyorsa o yönde toplumsallaştırması hemen hemen her filmde karşımıza çıkmaktadır. Ataerkinin gücü elinde tuttuğu bir toplumda toplumun yazılı ve yazısız kuralları da aynı zihniyet tarafından konulmaktadır. Bu sebeple kadınların üzerinde toplumsal baskıyı oluşturanlar da genellikle erkekler olmuştur. İncelenen komedi filmlerinde de süreç bu şekilde işlemiştir.

Özellikle erkek karakterler tarafından toplumsallaştırmak istenen kadın karakterlerin bir kısmı toplumun onları görmek istedikleri biçime karşı açık açık tepkilerini koyamazken bir kısmı da kendi isteklerini sonuna kadar savunmuştur. Özellikle Firuzan (*Eyvah Eyvah 2*), Xate, Gule (*Hükümet Kadın 2*) ve Efsun (*Kocan Kadar Konuş*) alışlagelmişin dışında hareket ederek kendi bakış açıları ve yaşam biçimlerini toplumsal baskıya karşı rahatlıkla savunan karakterler olmuşlardır. Öte yandan bu kadınlar, zamanla ailelerinin veya çevresinin istediği gibi davranmaya başlar. Dolayısıyla geleneksel ve muhafazakâr olana karşı tam anlamıyla bir başkaldırıdan söz edemeyiz.

Arthur Asa Berger, kitle iletişim araçlarında olan bitenin toplumsal boyutunu anlayabilmek adına belli başlı toplumbilimsel kavramlar üzerinde yoğunlaşır (1993). İncelenen altı filmdeki kadın karakterleri bu bağlamda değerlendirdiğimizde her birinin yaşam biçimi, toplumsal rolü ve statüsünde değişimler meydana geldiğini görmekteyiz. Filmlerde gözlemlenen en büyük değişim yaşam biçimi ve toplumsal rollerde gerçekleşmiştir. Kadın karakterler genellikle yaşam biçimlerinin değişmesinden endişe duymaktadırlar. Bu endişe, onların kendi kültürel alışkanlıklarından uzaklaşarak daha muhafazakâr bir kültürel anlayışın içerisine girmekten ve/veya maddi anlamda zayıflamaktan yaşanan korkuyla ilgilidir. *Off Karadeniz*'de Melek ve Cahide Hanım'ın Karadeniz kültürüne karşı ön yargılı

düşünceleri, *Sen Kimsin?* filminde Suzan'ın eşinin mirası için kötülöklere başvurması, *Hükümet Kadın 2*'de Xate'nin cezaevindeki eşi adına başkanlık yarışına girmesi ve *Kocan Kadar Konuş*'ta Efsun'un ailesinin evlen baskısına direnmesi kadınların yaşam biçimlerini korumaya yönelik davranışlarıdır. Tüm bu girişimlere ve direnmelere rağmen kadın karakterlerin yaşam biçimleri değişime uğramıştır. Buna paralel olarak da toplumsal rolleri de değişmiş veya eskilerine yenileri eklenmiştir. Kadınların toplumsal hayatta uğradıkları tüm bu değişim; tavırlarını, giyinmelerini, konuşmalarını ve çevre ile olan ilişkilerini etkileyerek hayatlarına nasıl yön verecekleri konusunda onlara yol göstermektedir. Kadın karakterler de yaşadıkları bu değişime zamanla uyum sağlamıştır.

İncelenen filmlerdeki kadın karakterlerde değişim olmayan tek ortak kavram sınıftır. Kadın karakterler film boyunca sosyo-ekonomik anlamda kendi sınıflarını korumuşlardır. Türk sinema tarihine baktığımızda; Yeşilçam filmlerinde komedi karakterleri ya sınıf atlar ya da zengin olabilmek adına bir mücadeleye girişirlerdi (Uluyağcı, 1996). 2010-2015 yılları arasındaki altı filmde genellikle sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa ait olanlar ve/veya yaptığı meslek ile itibar görmeyenlerin erkek karakterler olması dikkat çeken bir noktadır. Dolayısıyla babalar da kızlarını kendi kalitelerine yakışmayacak statüdeki erkeklere vermek istemez. Türk Sineması'nın ilk zamanlarından beri filmlerde sık sık görölen kadın ve erkek arasındaki sosyal sınıf farkı, 2010-2015 yılları arasındaki incelenen komedi filmlerinde de görölmektedir. Bu sınıf ayrımı, iki sevgilinin kavuşmasına engel olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum melodram türü filmlerdeki kadar dramatik değildir. Özellikle incelenen komedi filmlerinde hızlı bir biçimde sorunun üstesinden gelinerek iki tarafın da lehinde çözümlenmektedir.

Türk filmlerinde özellikle de melodramlarda kadınların erkekler tarafından kaçırılması sık sık karşımıza çıkan bir klişe halini almıştır. Genellikle bu durum, erkeklerin aşklarından veya tutkularından dolayı sevdiğine bir an önce kavuşma isteğinden kaynaklanmaktadır. Kimi zaman zorbalıkla kimi zaman iki tarafın da isteğiyle gerçekleşen bu durum kadın ve erkeğin başına birçok olay açar. İncelenen altı komedi filminde ise kadınların statü sahibi olmaları ve maddi anlamda gücü elinde bulundurmaları onları kimi kötü niyetli erkeklerin hedefi haline getirmiştir.

Off Karadeniz'de Melek'in hâkim olarak çöp dökme davasıyla ilgilenmesi, *Eyvah Eyvah 2*'de Müjgân'ın bir hemşire olarak yaralı bir adamı zorla tedavi ettirilmek istenmesi, *Sen Kimsin?* filminde Pelin'in zengin olması, *Gülcemal*'de Ayşen'in avukat olarak Gülcemal'e yardım etmesi kadın karakterlerin kaçırılmasına neden olmuştur. Hiçbirinin sebebi ne imkânsız aşk ne de kara sevdadır. Çoğunun kurtuluşu da yine kendi çabalarıyla mümkün olmuştur.

Altı komedi filmindeki kadın karakterlerin çoğu sevgi, aşk, iyilik, kadınlık, güzellik ve çalışkanlık kavramlarıyla eşleştirilmiştir. Kadın karakterler genellikle diğer karakterler tarafından güzel bulunur ve film içerisinde kadınlığını ortaya koyacak detaylara yer verilir. Filmdeki kadın karakterlerin evlenmeyi istedikleri ve bekledikleri erkek arkadaşları, beğendikleri birilerinin varlığı ve ailelerine olan bağlılıklarından dolayı aşk ve sevgi vazgeçilmezleridir. Çalışkanlık kavramı ise mesleklerine, aile ve çevresine karşı sorumluluk bilinciyle hareket etmelerinden kaynaklanmaktadır. Kadın karakterlerin çoğu hem ailelerine hem de çevrelerine karşı yardımsever, fedakâr, özverili ve dürüst olduklarından dolayı iyilik kavramıyla özdeşleştirilirler. Ayrıca Efsun (*Kocan Kadar Konuş*) ailesi tarafından bekârlık, meraklı olma, çenebazlık, sivri dilli olma, çirkinlik ve beceriksizlik gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Melek (*Off Karadeniz*), Ayşen (*Gülcemal*) ve özellikle Xate (*Hükümet Kadın 2*) mücadeleci ve güçlü olmalarıyla diğerlerinden ayrılan kadın karakterler olmuşlardır.

İncelenen altı film içerisinde 2012 yılında çekilen *Sen Kimsin?* filminde diğer beş filmde ayrı olarak kötü kadın temsiline rastlanmıştır. Filmdeki Suzan karakteri; kötülük, nefret, para hırsı, çıkarıcılık ve kurnazlık kavramlarıyla eşleştirilmiştir. Kötü bir kadın olarak ölen kocasının servetine konmak için her yolu deneyen Suzan, komik olan değildir. Komediye Suzan'ın tuttuğu dedektifler yani erkek karakterler yapmaktadır.

Ataerkil bir toplumsal düzende üretilen sanat eserlerinin merkezinde de ataerkil bakış açısının hâkim olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Türk Sineması'nın ilk zamanlarından bugüne özellikle b sınıfı filmlerde kadınların biyolojik cinsiyeti vurgulanmaktadır. Bu noktada Kaplan, kadının dış görünüşünün fetişleştirilerek

toplum içinden bir yer ve kimlik edinmeye çalışıldığını böylece kendi kendisini gerçekleştirme olanağının bulunmadığını belirtir (t.y.). Bu durum 2010-2015 yılları arasında incelenen altı komedi filminde de devam etmektedir. Örnekleme içerisine alınan kadın yönetmelerin filmlerinde (*Off Karadeniz*-Nur Dolay/2010, *Gülcemal-Özgür Selvi*/2014) dahi kadın karakterlerin cinsiyetlerine vurgu yapılmaktadır. Bu durum erkek yönetmenler tarafından yönetilen diğer filmlerde daha belirgindir. Genellikle kadın bedenine yapılan bu vurgu, erkek karakterlerin bakış açılarıyla yapılmaktadır. Genel olarak incelenen filmlerde; bir kadının dekoltesine yapılan yakın çekimler, güzellik kavramının abartılı bir biçimde kadınla özdeşleştirilmesi, güzel olan kadınlarına dokunabilme özgürlüğünün olduğunun düşünülmesi, diğer karakterlerin kadınlara yapmış olduğu sözlü ithamlar gibi yollarla biyolojik cinsiyeti kullanmak komedi sineması için bir anlatım dili haline gelmiş ve öyle olmaya da devam etmektedir.

Hükümet Kadın 2 filminde Xate'nin Fehime'nin fiziksel çirkinliği hakkında espriler yapması hemcinsini biyolojik cinsiyeti üzerinden hedef aldığını göstermektedir. Bu yönüyle diğer beş film içerisinde ayrı bir örnek oluşturmaktadır. Kadının bir hemcinsi tarafından biyolojik cinsiyeti üzerinden itham edilmesi ve fiziksel özelliklerini kullanarak onu aşağı çekmesi durumun ciddiyetini artırmaktadır.

Sinema bir anlatım dili oluştururken gelenek, kimlik kavramlarının kullanılmasının yanında dil kavramı da ayrı bir öneme sahiptir (Aydın, 2011). Özellikle komedi filmleri söz konusu olduğunda hareket ve durum komedisi kadar diyaloglar aracılığıyla yapılan komedi de seyirciyi güldürmektedir. İncelenen altı filmdeki kadın karakterler komediyi yaparken söz oyunlarından, ironilerden, argodan, küfürden vb. en az erkek karakterler kadar yararlanmaktadırlar. Kadınlar, dilin sağladığı iletişim gücünü komediye çevirmek için her yönüyle onu kullanmaktadırlar.

Turist Ömerlerden, Cilalı İbolardan, Şabanlardan, Cem Yılmazlardan, Recep İvediklerden vb. de alışık olduğumuz üzere 2010-2015 yılları arasında incelenen altı filmde ikisinde (*Sen Kimsin?*-2012, *Gülcemal*-2014) başrolü ve komediyi tamamen erkekler üstlenmektedir. *Sen Kimsin?* filminde Tekin karakteriyle Tolga Çevik filmi

göğüslerken *Gülcemal*'de de Gülcemal karakteriyle Peker Açıkalin filmde ön plana çıkan isimler olmuşlardır. Bu filmlerde kadın karakterler, erkeklerin komediyi yapabilmesinde yardımcı bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar meslek sahibidir, güçlüdür, çevresine etki eder ancak komik değillerdir. İncelenen diğer dört filmde durum farklılaşmaktadır. *Off Karadeniz* (2010) ve *Hükümet Kadın 2* (2013) filmlerinde kadın ve erkek karakterler başrolü ve komediyi eşit derecede üstlenseler de filmin merkezinde kadın karakterlerin olduğu açıktır. *Eyvah Eyvah 2* (2011) filminde de hem başrolü hem de komediyi kadın ve erkek karakterler eşit bir biçimde üstlenmektedir. Ancak erkek karakterin film içerisindeki ağırlığı kadın karaktere göre daha fazla hissedilmektedir. Sadece *Kocan Kadar Konuş* (2015) filminde hem başrolde olan hem de komediyi yapan kişi başlı başına bir kadın karakterdir. Ayrıca *Kocan Kadar Konuş* filminde başkarakter Efsun dışında birden fazla kadın karakter filmin merkezinde yer almaktadır. Bu film, kadın karakterlerin erkek karakterlerden bağımsız olarak komediyi üstlendikleri bir film olmuştur.

Türk Sineması'nın ilk zamanlarından Yeşilçam Sineması'na ve günümüze dek kadın karakterler erkeklerin komediyi yapmasında onlara destek olan ikincil karakter konumunda olmuşlardır. Genellikle kadınlar, komik olan erkeğin yanında adeta onun tamamlayıcısı olarak kurgulanmaktadır. Çoğu zaman tecimsel tür sinemasında kadın karakterler; güzel vücutlu, sarışın, şık, kadınlığını ortaya koyan temsiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırma kapsamında (2010-2015) incelenen altı komedi filminde bu geleneğin sürdüğü örneklerle rastlanmıştır. Özellikle *Sen Kimsin?* (2012) ve *Gülcemal* (2014) filmlerinde kadın karakterler komik olmaktan çok uzak tüm güzellikleriyle boy gösteren figürlerdir. Diğer filmlerde (*Off Karadeniz*-2010, *Eyvah Eyvah 2*-2011, *Hükümet Kadın 2*-2013) de artık kadınların erkeklerin komediyi yapmasına hizmet etmekten yavaş yavaş uzaklaştığı görülmekte kadınlar da erkek karakterlerle beraber komediye ortak olmaktadır. 2015 yapımı *Kocan Kadar Konuş* filmiyle artık kadın karakterler bizzat komedinin başrolü olmuştur. Böylece incelenen diğer beş komedi filmimden bu yönüyle ayrıldığı görülmektedir.

İncelenen filmlerde kadınlara her yönüyle (meslek, statü, sınıf vb.) çizilen güçlü profil, onlara başarıyı getirmiştir. Ancak bu başarının arkasında ufak tefek

tesadüflerin olması kadının başarısına gölge düşürmektedir. Örneğin, Xate (*Hükümet Kadın 2*) kocasının adına propagandasını yaptığı belediye başkanlığı seçimlerini kazanan taraf olmuştur. Her yönüyle güçlü, hükümet gibi bir kadın portresi çizilse de seçim, rakibi Faruk'un eşi Fehime'nin görmeyen gözleri ile yanlış yere mühür basmasıyla yani bir oy farkla kazanılacaktır. Bir yandan kadının yükselişi desteklenirken bir yandan da gerçek başarının tek sahibi bir kadın olamaz, denmektedir. Bu durumun yaratılmasında filmlerin komedi türü olmasının payının büyük olduğu göz ardı edilmez. Seyirciyi güldürmek için bir anlatım dili oluşturulmak istenirken kadın erkek arasındaki eşitsizlikler görmezden gelinmektedir. Buna rağmen 2010-2015 yılları arasındaki süreçte kadın temsillerinin komedi türünde komediyi yapan karakter olarak önceki dönemlerden daha fazla ön plana çıktığı yadsınamaz bir gerçektir.

Türk Sineması'nda kadın karakterlerin nasıl ve ne şekilde konumlandırılacağı dönem dönem farklılıklar göstermiştir. Bu durumu tür sineması özelinde düşündüğümüzde; tarihsel süreçte kadın temsillerinde büyük değişimlerden söz edemeyiz. Türkiye'nin sosyal, politik koşullarıyla da paralellik göstermekle birlikte son zamanlarda kadına olan farkındalığın arttığı gözlenmektedir. Sosyal medyanın veriyi yayma hızının da etkisi de göz önüne alındığında kadınlar seslerini daha fazla ve gür biçimde duyurabilmektedir. Özellikle bu süreçte kadınların toplumsal cinsiyetlerinin varlığı üzerine artan çalışmalar, kadınların her alanda var olmasını savunan feminizmin daha çok kamuoyu oluşturması vb. durumlar kitle iletişim araçlarına da yansımaktadır. İncelenen filmlerdeki kadın karakterlerin komediyi üstlenen bireyler olarak öne çıkmaları tüm bu koşullardan bağımsız olmadığını belirtmekte fayda vardır. Güçhan (1993), sinemanın toplumsal yapının ürünü olduğunu ve toplumsal yapıya bağlı olarak değişip geliştiğini belirtmektedir.

Komedi filmlerinde güldürmek, öncelikli amaç gibi görünse de kadın ve erkek karakterleri konumlandırma tarzı, aslında kadına ve erkeğe biçilen toplumsal rollerin bir yansımasıdır. 2010-2015 yılları arasında incelenen altı filmdeki kadın karakterlerin ayrıştığı nokta, komediyi üstlenen karakterler olarak filmde başrolü oynamaları olmuştur. Şimdiye kadar erkek karakterlerin isimleriyle anılan komedi

filmleri artık kadın karakterlerin isimleriyle de anılmaya başlamıştır. Bu durum toplumsal cinsiyet eşitliği bakımından önemli bir gelişmedir.

Türk sinema tarihi boyunca sürüp giden geleneksel olanla modern olanın çatışması kadınların mücadele ettiği en temel alandır. Yüzyıllardan beri egemenliği elinde tutan ataerkil sistemin her seferinde yeniden ürettiği gelenek/görenek/adet/töre gibi yazısız kuralları dayatması, kadının toplumsal cinsiyet anlamında özgürleşmesini yavaşlatmaktadır. Her şeye rağmen kadın karakterler, kendi özgür alanlarını yaratmaya çalışmaktadırlar. İncelenen filmlerde de görüldüğü üzere kadınlar her zamankinden daha özgür olma yolunda ilerleme kaydetmeye devam etmektedir. Bundan sonraki süreçte de Türk komedi filmlerinde; toplumla paralel bir biçimde, toplum-sinema ilişkisini göz ardı etmeden kadının varlığının net bir şekilde çizilerek beyaz perdeye yansması için bu çalışmanın ilham kaynağı olması dilenmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995.
- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, Ankara, De Ki, 2007.
- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınları, 2005.
- Adanır, Oğuz: **Sinema Televizyon Kültür**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Adorno, Theodor: **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Akbulut, Hasan: **Kadına Meleodram Yakışır-Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008.
- Akyol, Onur: Yerli Westernler, **Türlerle Türk Sineması**, Ed. Yelda Özkoçak, İstanbul, Derin Yayınları, 2015, s.193-212.
- Akyüz, Beste: **1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri** (Yayımlanmamış Tez), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan, İrfan: **Popüler Kültür ve İletişim**, Ankara, Pozitif Matbaacılık, 2005.
- Altman, Rick: A Semantic/Syntactic Aproach to Film Genre, **Film Genre Reader III**, Ed. by Barry Keith Grant, Austin, University of Texas Press, 2003, s.27-41.
- Altman, Rick: **Film/Genre**, London, British Film Institute, 1999.
- And, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İnkılâp Kitabevi, 1985.
- And, Metin: **Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu**, Ankara, Forum Yayınları, 1962.
- Aristoteles: **Poetika-Şiir Sanatı Üzerine**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2008.

- Arnheim, Rudolf: **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.
- Arslan, Eylem: Sinema Reklamcılığı: Sinema Salonunun Bir Reklam Mecrası Olarak Kullanımının Türkiye Örneğinde İncelenmesi, **Ege Üniversitesi-İletişim Fakültesi Dergisi**, C.I, S:39, 2011, s.5-27.
- Arslantepe, Mehmet: “Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci”, t.y., (Çevrimiçi), http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/marslantepe/bildiri/marslantepe18.10.2010_20.41.31bildiri.pdf, 25 Mart 2016.
- Astruc, Alexandre: The birth of a new avant-garde: Le caméra-stylo”, 1968, (Çevrimiçi), <https://vdocuments.net/alexandre-astruc-birth-of-new-avante-garde.html>, 10 Ağustos 2018.
- Ataman, Özlem Emine: **Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu** (Yayımlanmamış Tez), Doktora Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Atayman, Veysel: **Veysel Atayman’ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihani**, Haz. Tuncer Çetinkaya, 48. Antalya, Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2011.
- Atayman Veysel ve Çetinkaya, Tuncer: **Popüler Sinemanın Mitolojisi-Komedi, Western, Melodram ve Korku**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Aydın, Mustafa: Kültür Sosyolojisinin Temel Kavramları, **Kültür Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver-Necmettin Doğan, Ankara, Hece Yayınları, 2011, s.69-81.
- Aydoğan, Filiz: Kitle Kültürü ve Sirk Kültürü, **Selçuk İletişim/Journal of Selcuk Communication**, S:4, 2003, s.13-20.
- Aziz, Aysel: **Toplumsallaşma ve Kitleli İletişim**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları NO:2, 1982.
- Berger, Arthur Asa: Toplumbilimsel Çözümleme, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Çev. A. H. Yüksel, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları, 1993, s.90-107.

- Bergson, Henri: **Gülme-Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme**, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Brown, Paw: **Charlie Chaplin**, Çev. Leyla Onat, Ankara, İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri, 1996.
- Çakır, Mukadder: **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ankara, Ütopya Kitabevi, 2014.
- Dağtaş, Banu: İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji, **Kurgu Dergisi**, S:16, 1999, s.335-357.
- Diken, Bülent ve Lausten, Carsten B.: **Filmlerle Sosyoloji**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Elmacı, Tuğba: Sinemamızda Dram ve Melodram, **Türlerle Türk Sineması**, Ed. Yelda Özkoçak, İstanbul, Derin Yayınları, 2015, s.105-130.
- Erus, Zeynep Çetin ve Gürkan, Hasan: “Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış”, 2012, (Çevrimiçi), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177775>, 8 Mart 2018, s.206-217.
- Esen, Şükran: **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul, Beta Basım, 2000.
- Giddens, Anthony: Bölüm 12-Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet, **Sosyoloji**, Çev. İsmail Yılmaz, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012.
- Güçhan, Gülseren: Sinema-Toplum İlişkileri, **Kurgu Dergisi**, S:12, 1993, s.51-71.
- Hall, Stuart: “Cultural Studies: two paradigms, Media, Culture and Society”, 1980, (Çevrimiçi), http://www3.gettysburg.edu/~jrudy/history/Cultural%20History%20Readings/Stuart_Hall_Part_I.pdf, 1 Ekim 2018.
- Harries, Dan: Film Parody and the Resuscitation of Genre, **Genre and Contemporary Hollywood**, Ed. by Steve Neale, British Film Institute, 2002, s.281-293.
- İri, Murat: **Türk Sinemasında Erkeklik Performansları**, İstanbul, Derin Yayınları, 2016.

- Kalkan, Faruk: **Sinema Toplumbilimi-Türk Sineması Üzerine Bir Deneme**, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1993.
- Kaplan, F. Neşe: “Toplumsal Konumu ve Bu Konunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın”, **İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi**, t.y., (Çevrimiçi), <http://acikerisim.ticaret.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11467/227/M00058.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 18 Nisan 2018, s.51-64.
- Kellner, Douglas: “Kültür Endüstrisi”, Çev. Muharrem Açıkgöz, 2013, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/29334399/Douglas_Kellner_K%C3%BClt%C3%BCr_End%C3%BCstrisi_%C3%A7ev._Muharrem_A%C3%A7%C4%B1kg%C3%B6z_.pdf, 28 Ocak 2017.
- Kırel, Serpil: **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul, İthaki, 2018.
- Kırel, Serpil: Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi, **Sinema Araştırmaları-Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 2011, s.245-286.
- Kuyucak Esen, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- Künüçen, Hale: Türk Sineması’nda Kadının Sunumu Üzerine, **Kurgu Dergisi**, S:18, 2001, s.51-64.
- Makal, Oğuz: **Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2017.
- Manoca, James: **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı/Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2013.
- Mulvey, Laura: Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, **Sanat-Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Çev. Esin Soğancılar, Ed. Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.277-297.
- Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Ayraç, 2008.
- Neale, Steve: **Genre and Hollywood**, New York, Routledge, 2000.

- Oktan, Ahmet: Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sırları, **Selçuk İletişim**, S:512, 2008, s.152-166.
- Onaran, Âlim Şerif: **Türk Sineması (I. Cilt)**, y.y., Kitle Yayınları, 1994.
- Onur, Nur: **Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Oskay, Ünsal: **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş-Seçilmiş Parçalar**, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1969.
- Oskay, Ünsal: **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri-XIX. Yüzyıldan Günümüze Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, İnkılâp, 2014.
- Oskay, Ünsal: **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Özarslan, Zeynep: Sinemada Tür Kuramı, **Sinema Kuramları 2-Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 2013, s.51-76.
- Özden, Zafer: **Film Eleştirisi-Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2004.
- Özgüç, Agâh: **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz Yayınları, 1990.
- Özgüç, Agâh: **Türk Sinemasında On Kadın**, İstanbul, Broy Yayınları, 1988.
- Özkaracalar, Kaya: **Geceyarısı Filmleri**, İstanbul, +1 Kitap, 2007.
- Öztürk, S. Ruken: **Sinemada Kadın Olmak**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 2000.
- Saatçi, Didem: **Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili** (Yayımlanmamış Tez), Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Sarris, Andrew: “Notes On The Theory In 1962”, 1962, (Çevrimiçi), <https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>, 10 Ağustos 2018.

- Saygılıgil, Feryal: Feminist Film Kuramı, **Sinema Kuramları 2-Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2013, s.143-165.
- Schatz, Thomas: The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study, **Film Genre Reader III**, Ed. by Barry Keith, Austin, University of Texas Press, 2003, s.92-102.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Sobchack, Thomas: Genre Film: A Classical Experience, **Film Genre Reader III**, Ed. by Barry Keith Grant, Austin, University of Texas Press, 2003, s.103-114.
- Sözen, Mustafa “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”, 2009, (Çevrimiçi), <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/S%C3%96ZEN-Fad%C4%B1l-Mustafa-DO%C4%9EU-ANLATI-GELENEKLER%C4%B0-VE-T%C3%9CRK-S%C4%B0NEMASININ-A%C4%B0D%C4%B0YET%C4%B0.pdf>, 5 Şubat 2016.
- Sunal, Kemal: **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü**, İstanbul, Om Yayınevi, 2001.
- Timisi, Nilüfer: Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 2011, s.157-182.
- Türkoğlu, Nurçay: **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara-Toplumsal İletişim-Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar**, İstanbul, Urban, 2009.
- Uluyağcı, Canan: Sinemada Erkek Simgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış, **Kurgu Dergisi**, S:18, 2001, s.29-39.
- Uluyağcı, Canan: Türk Sinemasında Güldürü, **Kurgu Dergisi**, S:14, 1996, s.89-95.
- Uluyağcı, Canan: Türk Sineması Güldürüyor, **Türlerle Türk Sineması**, Ed. Yelda Özkoçak, İstanbul, Derin Yayınları, 2015, s.143-158.
- Uluyağcı, Canan: 1980 Sonrası Sinemasında Özgür Kadım İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar, **Kurgu Dergisi**, S:12, 2002, s.1-8.

Yıldıran Önk, Ürün: Türk Sinemasında Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980), **Journal of Yasar University**, C.2, NO:23, 2011, s.3866-3877.

Yuval-Davis, Nira: **Cinsiyet ve Millet**, Çev. Ayşin Bektaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

“FilmSite-Science Fiction Films”, (Çevrimiçi), <http://www.filmsite.org/sci-fi/films.html>, 12 Ağustos 2018.

“Türk Dil Kurumu-Güncel Türkçe Sözlük”, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=K%C3%9CLT%C3%9CR, 28 Ocak 2017.

“2010 Yılı Türk Filmleri”, (Çevrimiçi), <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2010>, 20 Nisan 2017.

“2011 Yılı Türk Filmleri”, (Çevrimiçi), <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2011>, 20 Nisan 2017.

“2012 Yılı Türk Filmleri”, (Çevrimiçi), <https://boxoffice.com/turk-filmleri/?yil=2012>, 20 Nisan 2017.

“2013 Yılı Türk Filmleri”, (Çevrimiçi), <https://boxoffice.com/turk-filmleri/?yil=2013>, 20 Nisan 2017.

“2014 Yılı Türk Filmleri”, (Çevrimiçi), <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2014>, 20 Nisan 2017.

“2015 Yılı Türk Filmleri”, (Çevrimiçi), <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2015>, 20 Nisan 2017.

EKLER

Tablo 1: 2010 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü¹⁰

	Film Adı	Tür	Toplam Seyirci
1.	New York'ta Beş Minare	Drama/Aksiyon	3.455.089
2.	Recep İvedik 3	Komedi	3.325.842
3.	Eyvah Eyvah	Komedi	2.459.815
4.	Yahşi Batı	Komedi	2.323.061
5.	Av Mevsimi	Dram/Gizem	1.800.243

(BoxOffice Türkiye 2010 Yılı Türk Filmleri, Ulaşım Tarihi: 2017)

2010 yılı için Türk komedi filmi seçilirken kadın yönetmen faktörü dikkate alınmıştır. Bu yüzden Nur Dolay'ın yönettiği *Off Karadeniz* filmi seçilmiştir.

Tablo 2: 2011 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü

	Filmin Adı	Tür	Toplam Seyirci
1.	Eyvah Eyvah 2	Komedi	3.947.988
2.	Aşk Tesadüfleri Sever	Dram/Romantik	2.418.090
3.	Allah'ın Sadık Kulu Barla	Drama/Animasyon	2.186.696
4.	Kurtlar Vadisi: Filistin	Aksiyon	2.028.057
5.	Anadolu Kartalları	Dram/Aksiyon	1.179.190

(BoxOffice Türkiye 2011 Yılı Türk Filmleri, Ulaşım Tarihi: 2017)

2011 yılında tüm kriterlerimize uyduğu için en çok izlenen komedi filmi *Eyvah Eyvah 2* (Hakan Algül) tercih edilmiştir.

Tablo 3: 2012 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü

	Filmin Adı	Tür	Toplam Seyirci
1.	Fetih 1453	Dram/Aksiyon	6.565.850

¹⁰ Tabloları uzun tutmamak adına film listeleri o yıla ait ilk beş film olarak sınırlandırılmıştır. Buradaki amaç en çok izlenen Türk komedi filmlerini göz önüne sermektir. Daha detaylı bilgi 'BoxOffice Türkiye' internet sayfasında mevcuttur.

2.	Evim Sensin	Dram/Romantik	2.602.366
3.	Berlin Kaplanı	Komedi	1.982.762
4.	Sen Kimsin?	Komedi	1.592.471
5.	Çanakkale 1915	Dram/Tarih	890.521

(BoxOffice Türkiye 2012 Yılı Türk Filmleri, Ulaşım Tarihi: 2017)

2012 yılının verilerine göre en çok izlenen komedi filmi *Berlin Kaplanı* tercih edilmemiştir. Çünkü 2011 yılı için seçilen *Eyvah Eyvah 2*'nin yönetmeni Hakan Algül ve başrol oyuncusu Ata Demirer, iki filmde de aynıdır. Bu yüzden en çok izlenen ikinci komedi filmi olan *Sen Kimsin?* filmi seçilmiştir.

Tablo 4: 2013 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü

	Filmin Adı	Tür	Toplam Seyirci
1.	Düğün Dernek	Komedi	4.072.898
2.	Celal ile Ceren	Komedi	2.853.628
3.	Kelebeğin Rüyası	Dram/Romantik	2.158.749
4.	Selam	Dram	2.145.545
5.	Hükümet Kadın 2	Komedi	1.508.326

(BoxOffice Türkiye 2013 Yılı Türk Filmleri, Ulaşım Tarihi: 2017)

2013 yılı için filmin merkezine bir kadın karakteri koyan *Hükümet Kadın 2* filmi tercih edilmiştir.

Tablo 5: 2014 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü

	Filmin Adı	Tür	Toplam Seyirci
1.	Recep İvedik 4	Komedi	7.369.098
2.	Eyvah Eyvah 3	Komedi	3.414.212
3.	Pek Yakında	Komedi	2.184.636
4.	Unutursam Fısılda	Dram/Müzikal	1.705.963
5.	Deliha	Komedi	1.591.920

(BoxOffice Türkiye 2014 Yılı Türk Filmleri, Ulaşım Tarihi: 2017)

2014 yılı için kadın yönetmen Özgür Selvi'nin yönettiği *Gülcemal* filmi tercih edilmiştir.

Tablo 6: 2015 Yılı Türk Filmlerinin Toplam Seyirci Sayıları ve Filmlerin Türü

	Filmin Adı	Tür	Toplam Seyirci
1.	Düğün Dernek 2: Sünnet	Komedi	5.231.330
2.	Kocan Kadar Konuş	Komedi	1.930.677
3.	Ali Baba ve 7 Cüceler	Komedi	1.827.011
4.	Selam: Bahara Yolculuk	Drama	1.683.497
5.	Bana Masal Anlatma	Fantastik Komedi	1.576.979

(BoxOffice Türkiye 2015 Yılı Türk Filmleri, Ulaşım Tarihi: 2017)

Filmin başrolü bir kadın karakter olduğundan dolayı 2015 yılı için *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü) filmi seçilmiştir.