

DEĞİŞTİREN ve DÖNÜŞTÜREN AŞK: ROMANTİK KOMEDİLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET ve AŞK İLİŞKİSİ

Nermin Orta

Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Mevcut ideolojinin yeniden üretilmesinde ve erkek egemen söylemin pekiştirilmesinde bir araç olan ve kendi içinde pek çok farklı türe ayrılan geleneksel anlatı sineması hemen ve kolayca kavranabilir görsel dünyalar kurmakta ve bu dünyanın içine popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi konuları yerleştirmektedir. Romantik komedi filmleri de bu konuların oldukça yoğun olarak işlendiği filmler arasında yer almaktadır. Aydınlanma, modernizm ve sonrası dönemlerde kendi içinde değişim geçiren ve toplumsal hayatı düzenleyen bir kurgu olarak ortaya çıkan "romantik aşk" kısa zamanda anlatıların vazgeçilmezi haline gelmiştir. Bu çalışmada 1990 sonrası yükselişe geçen popüler Türk sineması içinde yer alan ve adından da anlaşılacağı üzere türünün tipik bir örneği olarak nitelendirilebilecek *Romantik Komedi: Aşk Tadında* (2010) ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (2013) filmleri aşk ve kadın-erkek temsilleri açısından ele alınmakta ve romantik aşk kavramının, temsillerin meşrulaştırılmasında, içselleştirilmesinde ve yeniden üretilmesindeki etkisi bu filmler üzerinden sorgulanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Aşk, romantik komedi, temsil, toplumsal cinsiyet.

Transformative Love: The Relation between Gender and Love in Romantic Comedies Abstract

As a tool used to regenerate the existing ideology and consolidate male-dominant discourse, the traditional narrative cinema, a medium divided into various genres, creates a visible world that can instantly be recognized, and it places into this world such themes as love, sexuality, poor-rich contrast, family, heroism, solidarity, bravery, jealousy, greed, and rivalry, which comprise a major part of popular culture. Romantic comedies are among the films that focus on these themes. Having undergone a process of self-transformation during the ages of enlightenment, modernism, and post-modernism, "romantic love," a fiction regulating social life, soon became an indispensable part of the narrative. Two examples of Turkish popular cinema *Romantik Komedi: Aşk Tadında* (2010) and *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (2013), typical examples of their genre as their titles suggest, are evaluated in this study with regard to love, male-female representations, and the effect of "romantic love" on the legitimization, internalization, and duplication of such representations.

Keywords: Love, romantic comedy, representation, gender.

Giriş

Toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyet kavramından farklı olarak, yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti olduğu fakat henüz toplumsal bir cinsiyete sahip olmadığı görüşünü savunmaktadır. Bu açıdan kavram, cinsiyet rollerinin, bireysel cinsiyet özelliklerinden çok sosyal ve kültürel bağlamın güçlü etkilerinin bulunduğu, toplumsal bir kurgu oluşuna dikkat çekmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramına göre çocuk büyürken, toplum da çocuğun karşısına cinsiyete uygun kurallar ya da davranış modelleri koymakta ve bu modeller aile, arkadaşlar, okul ve kitle iletişim araçları gibi bazı toplumsallaştırma etkenleri tarafından somutlaştırılarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamlar hazırlanmaktadır. Çeşitli öğrenme mekanizmalarının da devreye girilmesiyle birlikte çocuk bu davranışları içselleştirmekte ve biyolojik cinsiyetinin yanında toplumsal cinsiyetini de kazanmaktadır (Connell, 1998, s. 255).

Bu davranışların kazanılmasında etkili olan mekanizmalardan biri de sinemadır. Kullandığı simgeler ve kültürel figürler ile izleyicinin kişisel deneyimleri, bilgileri, hayal gücü ve bakış açısı ile etkileşime geçerek bir dünya kuran sinema filmleri, bir yandan içinden çıktığı toplumu yansıtırken, diğer yandan da ele aldığı konular, işaret ettiği sorunlar, bu sorunlara önerdiği çözüm yolları ile toplumu etkilemekte, biçimlendirmektedir. Sinema, kullandığı erkek ve kadın temsilleri, konulara getirdiği bakış açısıyla toplumsal cinsiyetin kazanılmasında da bir araç olabilmektedir.

Hangi türün içinde yer alırsa alsın, sinema filmlerinin değindiği konulardan biri de aşktır. Komedi filmlerinden westernlere dek aşk, pek çok filmin içinde yer alan konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Romantik komedi filmleri içinde ise aşkın önemi daha fazladır; çünkü anlatının temeli aşk hikâyesi üzerine inşa edilmektedir. Bu nedenle, bu tür filmlerdeki kadın-erkek temsilleri, iki taraf için uygun görülen davranışlar ve biçilen roller, bu filmlerin, hem popülerlikleri açısından hem de izleyici ile kurdukları ilişki açısından çok daha dikkatle incelenmesini gerektirmektedir.

Çalışmada, son dönemde hızlı bir yükselişe geçen, Türkiye'deki popüler sinema filmleri arasında yer alan ve isimleriyle de türünün tipik örnekleri olarak adlandırılabilir olan *Romantik Komedi: Aşk Tadında* ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda*¹ filmlerindeki kadın-erkek temsilleri, aşk ve top-

¹ *Romantik Komedi: Aşk Tadında* filmi, 2010 yılında, Ketche tarafından çekilmiştir. Filmin senaryosu Ceren Aslan ve Aslı Zengin'e aittir. Filmin başrollerinde Sedef Avcı (Esra), Cemal Hünel (Mert), Engin Altan Düzyatan (Cem), Sinem Kobal (Didem), Burcu Kara (Zeynep), Gürgen Öz (Yiğit), Begüm Kütük (Ece) yer almak-

lumsal cinsiyet olguları üzerinden ele alınmakta ve rekabet, para, tüketim, cinsellik, evlilik gibi kavramlar filmlerdeki kadın karakterler üzerinden çözümlenmeye çalışılmaktadır.

“Romantik Aşk”ın Doğuşu

Bütün kültür ve medeniyetlerde, ortak bir biçim ve aynı içerikle algılanmayan ve yaşanmayan aşk, biçim ve içeriği açısından yerel ve bireyseldir. Aşk anlayışı, zamanla ve devamlı olarak değişmekte ve kültürden kültüre farklılık gösterip farklı şekillerde algılanmaktadır. Bu açıdan tarihsel süreç içinde Doğu ve Batı'nın aşka yüklediği anlamlar farklılaşmaktadır. Riela, Rodriguez, Aron, Xu ve Acevedo (2010), âşık olmak, kültür, ırk, toplumsal cinsiyet üzerine yaptıkları ayrıntılı araştırmada², gerek ülkeler arasında gerekse de kültür, ırk ve cinsiyet açısından aşk anlatılarında önemli farklılıklar olduğunu ortaya koymuşlardır.

Ancak Batı'nın zaman içinde kendi değerlerini, evrensel ve bütün zamanlar için geçerli değerler biçiminde sunması ve kendi kültürünü tüm dünyaya kabul ettirmesi sonucu, aşkın anlamı da değişim ve dönüşüme uğramış ve Batı'nın aşk anlayışı hâkim söylem olarak kendini göstermeye başlamıştır. Bizim çalışmamız boyunca üzerinde duracağımız ve değerlendireceğimiz aşk olgusu da Batı'nın bakışı altında şekillenen aşk anlayışı yönünde olacaktır. Aşkın Batı'daki tarihine bakıldığında, Antik Yunan'da erkekle kadın arasında yalnızca üreme amacıyla var olan cinsellik söz konusu iken; aşk yalnızca erkekler dünyasına aittir. Bauman da Hristiyanlığın ortaya çıkışından sonra bile iki cins arasında şimdi anladığımız şekliyle bir “romantik aşk”tan uzun zaman söz edilemeyeceğini, bu dönemde yine üreme amaçlı bir cinselliğin hüküm sürdüğünü belirtmektedir (aktaran Tarhan & Bekar, 2004, s. 235).

tadır. İkinci film olan *Romantik Komedi: Bekarlığa Veda* ise 2013 yılında vizyona girmiş ve yönetmenliğini Erol Özlevi üstlenmiştir. Yönetmenler farklı olsa da konunun devamlılığı ve oyuncular açısından bir devam filmi niteliğindedir. Filmin senaryosu yine Ceren Aslan ve Aslı Zengin tarafından yazılmıştır. İlk filmden farklı olarak filmde Gökçe Özyol (Ergün), Öykü Çelik (Hande), Özge Ulusoy (Gizem), Nurseli İdiz (Mert'in annesi) de yer almaktadır.

² Riela, Rodriguez, Aron, Xu ve Acevedo, “Experiences of Falling in Love: Investigating Culture, Ethnicity, Gender, and Speed” isimli çalışma kapsamında Asyalı Amerikalılar ve Beyaz Amerikalılar üzerine hem Amerika'da hem de Çin'de incelemeler gerçekleştirmişler. Araştırmacılar çalışmayı iki bölüme ayırarak toplamda 366 üniversite öğrencisiyle görüşmüş ve kültür, ırk, toplumsal cinsiyet gibi faktörlerin aşk anlatılarına etkilerini araştırmışlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Riela, Rodriguez, Aron, Xu ve Acevedo, “Experiences of Falling in Love: Investigating Culture, Ethnicity, Gender, and Speed”, *Journal of Social and Personal Relationships*, 27(4), 473–493.

Romantik aşk kurgusu ve heteroseksüel evlilik arasında kurulan ilişki, Batı'da modernleşme sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilmektedir. Çünkü "ailevi mutluluk ve uyum" bu dönem Avrupa'sının amacını oluşturmakta ve kadının gönüllü rızası sağlanmadan bu sürecin başarılamayacağı öngörülmektedir (Evans, 1999, s. 271). Weber, Habermas, Parsons, Simmel, Luhmann gibi pek çok sosyal kuramcı, romantik aşk kurgusunun ya rasyonel toplumun korunmasının bir aracı ya da iletişim ve sosyal uyumun artması için temel bir kaynak olduğu görüşünü ortaya koymaktadırlar. Sadece sosyal kuramcılara göre değil Stone, Flandrin, Shorter gibi tarihçilere göre de modern aile anlayışının kökeninde romantik aşk kurgusu yer almaktadır (aktaran Lindholm, 1999, s. 243-244).

Anthony Giddens, romantik aşk teriminin 19. yüzyıldaki kullanıldığı anlamıyla toplumsal hayatı etkileyen dünyevi değişimleri ifade ettiğini ve hem geleceği kontrol etmeye yarayan potansiyel bir yol hem de hayatı ondan etkilenenler için bir psikolojik güvenlik biçimi haline geldiğini ifade etmektedir (2010, s. 43). Giddens'a göre, romantik aşk karmaşasının doğuğu, kadınları 18. yüzyıl sonlarından itibaren etkileyen evin yaratılışı, ebeveynler ile çocuklar arasında değişen ilişkiler, "anneliğin icadı" gibi pek çok etki kümesi ile ilişkili olarak düşünölmeli ve kadının konumu bu etkenlerle bütönlüşik olarak değerlendirilmelidir (s. 44).

Aşkın bugünkü anlamında, romantik ve insana ait özel bir hissiyat olarak kurulması, Evans ve Bauman gibi yazarlara göre, Aydınlanma sonrası Romantizm akımıyla ortaya çıkmıştır. Kadınla erkek arasında yüceltilen aşk kurumu da bu dönemde karşımıza çıkmakta, dönemin romantik şair ve yazarlarının yapıtlarında ifadesini bularak yaygınlık kazanmaktadır. Aşk, hesaba-kitaba vurulmayan, aklın ötesinde, yüce ve daha derinde olanın sözcülerinden biri olarak kurumlaşmaktadır. Bu yapıtlarda, cinsiyet stereotiplerinden bağımsızlaştırılmaya çalışılan kadınlarla erkeklerin içlerinden gelen bir duygulanım, tutku ve arzuyla, "derin aşk"la birbirlerine bağlanmaya başladıkları görölmektedir. Bir süre sonra aşk, uğruna ölümin bile göze alınacağı kutsal değerler mertebesindeki unsurlardan biri olurken, özellikle romanların kurgu dünyasının gösteri malzemesi haline gelmiştir (Tarhan & Bekar, 2004, s. 235).

Modernleşme sürecinin bir parçası olarak yaratılan romantik aşk kurgusu ve içinde yer alan "eşin özgür seçimi" teması, geçmişte yer alan zorunlu evliliklere karşı kadın ve erkeğin kazandığı bir çeşit zafer, özgürleşme olarak sunulmakta; ancak aşk ve özgür eş seçimi, özellikle kadınları özgürleştirmek bir yana, onların da gönüllü rızasını alarak, romantik aşk beklentisiyle sar-

malanmış başka türden bir ataerkil kontrol dünyasına hapsetmektedir (Evans, 1999, s. 268). Marx da modern aşkla ilgili eleştirilerini tam da bu noktada dile getirmekte; sevgililerin birbirlerini “özel mülkiyet” olarak görmeye ve sahip lenmeye başladıkları anda bunun bir soruna dönüşebileceğini ve bu noktada bir özgürlükten bahsedilemeyeceğini ifade etmektedir (aktaran Berman, 2005, s. 27).

Batı’daki bu romantik aşk kurgusu zamanla kendi içinde çeşitli değişimler yaşamıştır. Evans’a göre, 19. yüzyılın ortalarından itibaren gerçekleşen bir dönüşümle birlikte aşkın giderek cinsel arzu ile örtüştüğü başka bir temsiliyle karşılaşılmıştır. Bu, aynı zamanda, Batılı toplumlarda tüketim kültürünün gelişmeye başladığı döneme karşılık gelmektedir; böylece aşk da tüketimin yeni bir alanı olarak yeni bir şekle bürünmektedir (1999, s. 273).

Bauman (1999), bu dönüşümü cinsellik, aşk ve erotizm üzerinden ele almakta ve ona göre, önceleri cinselliğin yalnızca aşkla ilişkilendirildiğinde kabul edilmesi gereken bir olgu olduğu düşünülürken, günümüzün postmodern batı toplumunda, cinsellik, aşk ve erotizm birbirleriyle ilişkili kavramlar haline gelerek, başka türden bir kültürel ürünler grubu oluşturmaktadır. Foucault’un da belirttiği üzere, modern toplumların özgüllüğü, cinselliği gölgede kalmaya zorlamaları değil, onu tek, biricik giz olarak öne çıkarma yoluyla, kendilerini sürekli cinsellikten söz etmeye zorlamalarıdır. Böylece bu söylemler iktidarın dışında ya da ona karşı değil, tam da iktidarın etkili olduğu yerde ve bu etkinin aracı olarak çoğalmaktadırlar (2007, s. 32-34). Baudrillard da Batı toplumu ve tüketim olgusunu incelediği *Tüketim Toplumu* eserinde cinsellik, tüketim, özgürlük gibi kavramları ele almış ve günümüzde cinselliğin bir patlama yaşadığını ve bunun bir tüketim unsuru haline geldiğini; ancak, tıpkı Foucault gibi, cinsel alanda yaşanan bu değişimin özgürleşmenin bir göstergesi olup olmadığının tartışılacağını dile getirmiştir (2008, s. 184).

Görüldüğü gibi romantik “modern” Batı toplumunun inşası için yaratılan bir kavram olarak ortaya çıkmış ve zaman içinde yaşanan sosyal değişimlerle cinsellik ve tüketim olgusunu da içinde barındıran bir kavram haline gelmiştir. Ancak kavrama yüklenen anlamlar ve toplumsal yapı her ne kadar değişimler geçirse de kuramcılarının da belirttiği üzere, bu durum var olan ideolojik düzene karşı değil, tam tersine yine bu düzenin amaçları doğrultusunda kullanılmakta ve mevcut ideolojinin yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Bu anlamda aşk kurgusunda her ne kadar değişim yaşanmış görünse de temsiller açısından geleneksel kodlar varlığını devam ettirmektedir.

Sinemada Kadın ve Aşk Temsilleri

Toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek, sinemasal anlatılar biçiminde aktaran filmler, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirilmekte ve bu yolla, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini almaktadır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır (Ryan & Kellner, 1997, s. 35).

Filmlerin meşrulaştırdığı ve yeniden ürettiği alanlardan biri de ataerkil söylem ve cinsiyet temsilleridir. Laura Mulvey'in 1975'de yazdığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" isimli çalışmasında belirttiği gibi bir temsil biçimi olarak sinema, egemen ideoloji ve eril iktidar tarafından biçimlendirilen bilinçdışının bakma ve görme biçimlerini inşa ediş yollarına dair bakışları sergilemektedir (1997, s.1-2).

Film izlemenin bir süreç olduğu düşünüldüğünde, elbette ki bu süreç boyunca anlamların oluşturulması, yalnızca o iki saatlik etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmamakta, seyirciler toplumsal ve tarihsel açıdan belli bir birikime sahip bir özne konumunda yer almakta ve aynı şekilde inşa edilmiş filmleri izlemektedirler. Dolayısıyla anlam, seyircinin filmi izlemesi sırasında kendinden kattığı her şeyle birlikte oluşmaktadır (Abisel, 2005, s. 223). Bu nedenle, aynı film her seyirci grubu için ülkelere, yaşa, bulunduğu toplumsal sınıfa, cinsiyete vb. değişkenlere bağlı olarak birbirinden farklı okumalara yol açabilmekte, aynı zamanda filmin tüketildiği zaman dilimi ve tarihsel koşullar da seyir sürecini etkileyebilmektedir (Kirel, 2010, s. 161). Ancak geleneksel anlatı kalıplarını benimsemiş popüler filmlerin özdeşleşme, bakış, öznel kamera vb. teknikleri kullanarak izleyiciyi filmsel dünyanın içine çektiği ve mevcut ideolojilerin meşrulaştırılmasında ya da yeniden üretilmesinde etkin rol oynadığı da gözden kaçırılmamalıdır.

Egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler, temsil biçimleriyle, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağına, hatta ne olacağına belirlenmesi için bir zemin teşkil etmekte ve kadınlara uygun görülen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmaktadır (Ryan & Kellner, 1997, s. 38). Bu açıdan filmler, cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği-yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır (Smelik, 2008, s. 1). Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, bir yandan ataerkil dünyanın doğallığını kanıtlamaya çalışarak, bir yandan da cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini gidererek önemli bir işlev görmektedirler. (Abisel, 2005, s. 136). Bunu yaparken kullandıkları

en önemli unsurlardan biri aşktır. Abisel'in de belirttiği gibi ikili ilişkilerin yumuşatılması ve olağanlaştırılması konusunda önemli bir işleve sahip olan sinema bu yapıyı kurarken, aşk ve kadın-erkek temsillerini kullanmaktadır.

Bu iki unsurun özellikle ön plana çıktığı türler arasında romantik komedi filmleri göze çarpmaktadır. Bu türün içinde yer alan filmlerde, temsillerin ve üstlenilen rollerin önemi bir kez daha artmakta; çünkü anlatının temel izleğini, her ne kadar farklı konularla zenginleştirilse de, çiftler arasındaki ilişki ve aşk kurgusu oluşturmaktadır. Aşk anlatılarında da karşımıza çıkan bu aşk kurgusu, bir yandan, Batı toplumunda aşkın nasıl algılanıp yaşanması gerektiğine dair temsiller sunmakta diğer yandan da bu temsilleri yeniden üreterek meşrulaştırmaktadır.

Claire Mortimer'in de belirttiği üzere dönem dönem düşüşler yaşasa da en dayanıklı ve uzun ömürlü türlerden biri olan romantik komediler, Amerika'da *screwball comedy*³ olarak adlandırılan türün dönüşümü sonucu ortaya çıkmıştır. Türün ortaya çıktığı toplumsal koşullara bakıldığı zaman, Amerika'nın Büyük Kriz ile karşı karşıya olduğu ve nüfusun büyük bölümünün ekonomik açıdan mutsuz ve büyük ölçüde zarar görmüş durumda olduğu görülmektedir. Erkeklerin ailelerinin geçimlerini sağlamak için iş bulma çabası içinde olduğu bu dönemde, screwball komediler, enerji ve neşe vaat etmekte ve kaosun egemenlik sürdüğu gerçek dünya karşısında filmlerin kahramanları umut ve mutluluk sunmaktadırlar. Krizin olduğu yıllarda sosyal açıdan da bir erimeyle yüz yüze gelen ülkede filmlerdeki ilişkilerin sunumu da güven tazeyici özelliğini korumakta, romantizm ve evliliğin önemi tekrar vurgulanıp, onaylanmaktadır. 1930 öncesi dönem özgürlük hareketlerine tanık olurken ekonomik sıkıntı ile gelen baskı, aile yaşamında muhafazakârlığın tekrar yükselen bir değer olarak ortaya çıkmasını, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin geri dönüşünü ve ailenin öneminin yeniden vurgulanmasını sağlamaktadır (2010, s. 11-12). Kriz döneminde yaşanılan başarısızlıklar, yaratılan Hollywood mitleri ile kurtarılmaya çalışılmakta ve romantik komedilerin kadın kahramanları daima erkeğin kontrolünde ve kanatları altında olmak ister şekilde temsil edilmektedirler (Mortimer, 2010, s. 24).

Henderson'ın 1970'lere kadar olan ilk dönem romantik filmlerini incelediği çalışması da, bu filmlerin kadınlar açısından daha muhafazakâr ol-

³ Nijat Özön, *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*'nde kavramı "çılđın güldürü" olarak Türkçeye çevirmiş ve "ekonomik bunalımın patlak verdiği ve savaş tehlikesinin gittikçe arttığı çılđın ve anlamsız bir dünyada, mutluluğu çılđın ve anlamsız davranışlar içinde aramaya çalışan kişileri ve durumları yansıtan filmler" olarak tanımlamıştır (2000, s. 160-161).

duğunu ortaya koymaktadır. Araştırma sonucunda filmlerin sansür altında olduğunu ve kadınların evlilik dışında asla cinsel ilişki yaşamadıklarını belirten (1978, s. 14) Henderson'a göre, filmlerde cinsellikle ilgili sorular daima açıklanmadan kalmak zorundadır (1978, s. 19). Ancak zaman içinde yaşanan sosyal değişimlerle cinselliğe bakış açısı da değişmiştir.

Savaş döneminin sona ermesi ve yaşanan değişimler sonucu 1980'lerin sonlarına kadar önemini kaybeden romantik komedilerin, kendi içinde de değişim ve dönüşüm geçirerek özellikle doksanların başından itibaren tekrar yükselişe geçtiği görülmektedir (Deleyto, 2003, s. 167; Neale, 1992, s. 284). Bu dönüşüm sürecinde Batı'daki cinselliğe bakış, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve kimlik gibi konularda yaşanan önemli değişimlerin⁴ etkisi görülmektedir. Pek çok değişim yaşamasına rağmen günümüzde romantik komediler hâlâ kadın ve erkek için aşkı hissetmenin, kendileri için "özel insan"ı keşfetmenin ortaya konduğu anlatılar olarak görülmektedir. Bu açıdan romantik komediler her ne kadar sosyal değişimlerle kendini yenilese de geleneksel kodlarına sadıktırlar (Deleyto, 2003, s. 167-169). Son dönem romantik komedilerin baskın özelliklerinden birinin mevcut ideolojik eğilimden yana olmak olduğunu belirten Neale'a göre, romantik komedilerdeki kadın karakterler temsil açısından ideolojik ve geleneksel rollerini korumakta, bu durum kadın bağımsızlığı tehdidine karşılık bir yol olarak görülmektedir (1992, s.298).

Romantik komediler sinema tarihinin erken dönemlerinden itibaren tekrarlanan kalıpları benimsemekte ve benzer karakterler, benzer anlatı kalıpları, benzer hikâye ve diyaloglar, yeni yıldızlar vasıtasıyla yeniden ekran-

⁴ Batı toplumunda yaşanan bu değişimler arasında 1968 hareketi ve feminizm akımının etkileri büyüktür. 1960'lı yıllarda, her türlü otoriteye ve baskıya karşı çıkan hippiler, "savaşma, seviş" sloganıyla gündeme gelmişlerdir. Dünyanın tüm bitkilere, hayvanlara ve insanlara ait olduğunu savunmuşlar; egemen olanı, baskın kültürü, dini ve tüm normları reddetmişlerdir. Hippiler, özgür aşkın, cinsel özgürlüğün de ateşli savunucuları olarak bilinmektedirler. Bu anlamda, tek eşliliği bir gereklilik olarak görmemişlerdir. Sergio Benvenuto, *Cinsel Özgürlük* başlıklı çalışmasında, 68 hareketlerinin Batı'da, bir yüzüyle tarihsel başarısına eriştiğini belirtmektedir: Cinsel özgürleşme. O zamandan bu yana karşı cinsler arasındaki ilişkiler değişmiştir. Kadın-erkek eşitliği önemli bir ilerleme göstermiş, eşcinsellik belli bir hoşgörü kazanmış, kürtaj yasallaşmıştır. Ortaçağa ait "kurala uygun aşk" tutumuyla sürdürülmekte olan bekâretin korunması geleneği, bu yıllarda gerçekten ortadan kaybolmuştur. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. S. Sezgin, *Popüler Medyada Metalaşmış Aşk Anlatılarının Söylemsel Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2013. Henderson, Neale gibi yazarlar da 60'larda yaşanan bu politik ve toplumsal hareketin kadın hakları ve cinsel özgürleşme alanında önemli sonuçlar doğurduğunu ve bunun romantik aşk anlatısına önemli etkileri olduğunu dile getirmektedirler (Henderson, 1978; Neale, 1992).

lara taşınmaktadır (Mortimer, 2010, s. 1). Türün anlatı yapısı; kız ve erkeğin karşılaşması, birlikte olmaları için araya çeşitli engellerin girmesi, yaşanan tesadüfler ve sorunların doğması, çiftlerin bir araya gelmek için bu olayları aşması ve mutlu sona ulaşması şeklinde özetlenebilmektedir (s. 4). Romantik komedilerde karakterler birer arzu nesnesi olarak sunulmakta ancak birbirleriyle birleşinceye kadar eksik ve kusurlu kalmaktadırlar (s. 6). Jackie Stacey heteroseksüel aşk ilişkileri etrafında dönen bu anlatılarda, çiftlerin beraber olmadan önce mutlaka birlikte bir takım engellerin üstesinden gelmeleri gerektiğinin ve bunun sonucunda da evlilik ya da uzun süreli bir tek eşliliğin kurulduğunun altını çizmektedir. Ebedi aşk miti veya peri masalları modelinde temellendirilen romantik komediler, bu nedenle geleneksel cinsiyet rollerinin inşasına olan etkileri açısından oldukęa eleştirilmektedirler (Rollet, 2009, s. 95-96).

Pek çok feminist yazar da, kadınlarla daha güçlü bir ilişki içinde görünmesine rağmen romantik komedilerin kadınlar için son derece dezavantajlı olduğunu, kadınların itaatini sağlamada ve romantik aşkın verdiği hazza yeknik düşüp, kendilerini baskı altına almada etkili bir araç olarak kullanıldığını vurgulamaktadır. Bu filmler var olan güçlü yapının korunması için kadınların duygularını yönetmektedirler (Wilding, 2003, s. 382).

İlk dönem romantik komedileri ve günümüz romantik komedileri arasındaki en önemli fark ise filmlerde cinsellik konusunun gündeme gelmesi noktasında yaşanmıştır. Daha önce Henderson'ın çalışmasını referans olarak belirttiğimiz üzere ilk dönem filmlerinde cinsellik bir tabu olarak yer alırken yaşanan değişimler sonucu bu tabu ortadan kalkmakta ve filmlerde kadınlar kimi zaman cinselliği yaşayan, konuşan, isteyen kimi zamansa bundan kaçınan bireyler olarak sunulmaktadır. Bu durum romantik komedi türünün yaşadığı en büyük değişim şeklinde görölmektedir (McDonald, 2009, s. 149).

Genel olarak bakıldığında klasik anlatı yapısına sahip romantik komedi filmleri, içinde buldukları dönemin siyasal, toplumsal koşullarından etkilenmekle birlikte belli kalıpsal özelliklere sahiptirler. İçinde bulunduğu dönemin yıldızlarıyla, birbirine benzer konuların anlatıldığı filmlerde ortaya çıkan engeller, yan karakterler, “gerçek” aşk, olmazsa olmaz özellikler arasında yer almaktadır. Temsiller açısından bakıldığında ise oldukęa muhafazakâr bir yapı göze çarpmakta, kadınlar her ne kadar özgür ve güçlü görünseler de hayatlarına giren erkeklerin koruması ve gözetimi altına girmek konusunda istek duymakta ve “gerçek aşk” mutluluğun tek ve asıl nedeni olarak sunulmaktadır. Heteroseksüel aşkların anlatıldığı filmlerin sonunda evlilik ya da tek eşli süren

uzun ilişkiler mutlak bir gereklilik olarak gösterilmekte ve bu durum adeta bir ödöl olarak sunulmaktadır. Sonuçta tür, her ne kadar kendi içinde dönüşümler yaşasa da bu değişimler mevcut ideolojiye bir karşı çıkıştan çok yaşanan değişimlerle yeni bir görünüm kazanması şeklinde olmaktadır.

Yeşilçam'dan Günümüze Türk Sinemasında Romantik Komediler

Türk sinema tarihinin gerek film sayıları açasından gerekse de sinema-izleyici ilişkisi açasından önemli bir dönemine karşılık gelen Yeşilçam döneminde her ne kadar pek çok farklı türde film çekilmiş olsa da 1960'lardan 1980'lere dek varlığını sürdüren döneme hâkim olan tür melodramdır. İyi-kötü arasında kurulan temel çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde kurulan heteroseksüel arzu, âşıkların birleşmesiyle kurulan aile, kadınlar için "erkeksiz" olmanın bir "eksiklik" olduğunu vurgulayan yapı, Yeşilçam melodramlarının ortak anlatsal özellikleri arasında yer almaktadır (Akbulut, 2012, s. 16). Melodramın temelini oluşturan bu yapı diğer türleri etkilediği gibi romantik komedi filmlerinde de kendini hissettirmektedir. Akbulut'un da belirttiği gibi, "melodramatik imgelem, girdiği her tür ve formata eklenmekte ve eklemlendiği türle birlikte değiş"mektedir (s. 14). Nezih Erdoğan bu durumu; Yeşilçam bir tür sinemasıdır ve bütün türlerde "melodram bir kipsellik (modalite) olarak devrede"dir şeklinde ifade etmektedir (2001, s. 10). Akbulut ve Erdoğan'ın da ifade ettiği gibi hangi türde olursa olsun melodram, filmlerin içinde adeta bir fon olarak yer almakta, eklemlendiği türün özelliklerine uyum sağlayarak dönüşüme uğrasa da varlığını hissettirmekte ve romantik komedi türü de bu eklenmenin yaşandığı türlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeşilçam romantik komedileri de tıpkı Hollywood romantik komedileri gibi benzer öyküler anlatmakta, hikâye aşk izleği etrafında ilerlemekte ve hikâyenin sonu açasından alternatif bir anlatı üretmemektedir. Bu açından Yeşilçam'ın Hollywood romantik komedilerinden tek farkı mahalle, yardım-laşma, köylü-kentli tiplmeleri gibi yerel unsurların anlatı içine yerleştirilmiş olmasıdır. Her ne kadar sonunda âşıklar bir araya gelse ve seyirci bu birleşmenin olacağını bilse de bu süreçte yaşanan olaylar, karışıklıklar, yanlış anlamalar, araya giren üçüncü kişiler ve tüm bunlar yaşanırken ortaya çıkan komik durumlar birleşmenin nasıl olacağına dair merak konusu oluşturmakta ve izleyicinin filmi izlemesine neden olmaktadır. Bayram'a göre, Yeşilçam anlatılarında var olan bu arzu ilişkileri sadece romantik komedi filmlerine özel bir öğe değildir; ancak romantik komediler anlatsını çiftin bir araya gelmesi üzerine temellendirdiği ve seyirciye birleşmeyi vaat ettiği için, bu türde araya

giren engellerin kaldırılması diğer türlerde olduğundan daha önemli bir rol üstlenmektedir (2002, s. 62).

Nazlı Bayram *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller* isimli çalışmasında Yeşilçam döneminde üretilmiş 30 romantik güldürü filmini incelemiş ve Yeşilçam romantik komedilerinde çiftin arasına giren temel engelleri üç kategoride toplamış ve bunları; kadın kahramanın erkek kahraman tarafından arzulanabilir bulunmaması, erkeğin eve, evcil yaşantıya değil dışarıdaki hayata dönük olması ve aralarındaki sınıfsal, kültürel fark olarak sıralamıştır (Bayram, 2002, s. 62). Tüm bu engeller etrafında ilerleyen hikâyeler, Bayram'a göre, sınıfsal, kültürel farklılıklar, romantik aşk ideali, ataerkil otorite söylemi üzerine inşa edilmekte ve filmler romantik aşk ideali doğrultusunda yaşanan her türlü çatışmayı yumuşatmaktadır (s. 91). Bayram'ın da belirttiği gibi, Yeşilçam romantik komedilerinin önemli söylemlerinden biri sınıfsal, kültürel farklılıklardır. Karakterler arasındaki çatışmanın da temel nedenini oluşturan bu farklılıklar ve bu durumun yarattığı gerginlik romantik aşk ile yumuşatılmakta, aşk karşısında tüm farklılıklar önemsiz kılınmakta, ailelerinde onayı alınarak uzlaşma sağlanmakta ve yoksul ile zengin, köylü ile kentli bütünleştirilmektedir.

Anlatı içindeki bir diğer çatışma nedenini de, kadın kahramanın hikâyenin başında bir arzu nesnesi olarak görülmemesi, gururuyla oynanması oluşturmakta ve bu durum değişim sürecini de başlatmaktadır. Kadınlar film sürecinde fiziksel olarak değişerek erkeğin beğeneceği, âşık olacağı hatta uğruna dışarıda yaşadığı tüm hayatı bırakıp birlikte “ev”e gireceği kadınlar olmaktadırlar. *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Cambazhane Güllü* (Türker İnanoğlu, 1971), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Kezban Paris'te* (Orhan Aksoy, 1971), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1973), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973) bu dönemde çekilmiş ve kadının erkeğin ilgisini çekebilmek için fiziksel değişim geçirdiği filmlere örnek gösterilebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında romantik komediler, kadın karakterler açısından daha eşitlikçi bir yapı sunmakta, kadın-erkek arasındaki flörte, kadının arzusuna yer vermektedir. Ancak bu eşitlikçi görünümün altında geleneksel yapının tüm benliğini koruduğu görülmektedir. Çünkü her ne kadar modern bir ilişki biçimi gibi görünse de sonunda hem ailenin onayı alınmakta hem de evlilik kurumu vasıtasıyla toplumun onayı alınarak mevcut düzenle çatışan ya da sorgulayan bir söylemden uzak durulmaktadır. Bu açıdan ataerkil ideoloji, modern söylemle bir araya gelerek varlığını korumakta ve yeniden üretilmektedir.

1980'lere kadar etkisi azalarak da olsa süren bu dönemin ardından, 1980 darbesi, 24 Ocak Kararları, göç olgusu, televizyonun yaygınlaşması, video, arabesk, bireyselliğin yükselişi, Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklik ile Amerikan film şirketlerinin adeta piyasayı ele geçirmesi ve doksanların başında ülkede yaşanan ekonomik kriz vb. nedenlerle (Esen, 2010, s. 179-185) Türkiye'de film yapımı durma noktasına gelmiş; bu dönemde her türde olduğu gibi çekilen romantik komedi filmlerinde de durgunluk yaşanmıştır. Ancak 1990'ların ikinci yarısından itibaren Türkiye'de sinema yüksek seyirci rakamlarına ulaşan filmlerle tekrar gündeme gelmeye ve izleyici toplamaya başlamıştır.

Günümüzde popüler sinema, izleyici sayısını gün geçtikçe artırmakta, sayısal anlamda yabancı yapımları geride bırakmakta ve hemen her yıl en çok izlenen filmler arasında yerli popüler filmler ilk sıralarda bulunmaktadır. Özellikle 2000'li yılların ikinci yarısından itibaren yerli yapımların gişe başarısı kazanmasıyla farklı türlerde çekilmiş film sayıları da artmaktadır. Bu durum romantik komedi türüne de yansımakta ve hemen her yıl gişe başarısı kazanan filmler arasında türün örneği olarak nitelendirilebilecek filmler yer almaktadır. *Aşk Tutulması* (Murat Şeker, 2008), *Aşk Geliyorum Demez* (Murat Şeker, 2009), *Romantik Komedi: Aşk Tadında* (Ketcher, 2010), *Ya Sonra* (Özcan Deniz, 2011), *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (Erol Özlevi, 2013), *Patron Mutlu Son İstiyor* (Kıvanç Baruönü, 2014) türün tipik örneği olarak nitelendirilebilecek ve gişe başarısı yakalamış filmler arasında yer almaktadır.⁵

Bu filmler arasında *Ya Sonra* hikâyenin geçtiği dönem açısından ele aldığımız diğer romantik komedi filmlerinden farklılaşmakta ve film, gerek Yeşilçam'ın gerekse de Hollywood'un türün tipik özelliği olarak kabul ettiği âşıkların tanışmasından kavuşmasına kadar geçen süre içindeki hikâyeye odaklanmamaktadır. Bayram'ın da vurguladığı üzere türün söylemi tanışma ve birleşme eksenini arasında geçmekte, arzu ilişkileri ile beslenmekte ve evlilik çatışmaları, sönen heyecan uzak tutulan konular arasında yer almaktadır (Bayram, 2002, s. 97). Oysa *Ya Sonra* filminde hikâye isminden de anlaşılacağı gibi âşıklar birleşip evlendikten yedi yıl sonra başlamaktadır. O ana kadar olan süreç, filmin başında erkek karakter tarafından izleyiciye anlatılmakta,

⁵ *Aşk Tutulması*, 370.989 kişi tarafından izlenip 2.774.698 TL, *Aşk Geliyorum Demez*, 242.391 kişi tarafından izlenip 1.958.351 TL, *Ya Sonra* 849.743 kişi tarafından izlenip 7.559.500 TL, *Patron Mutlu Son İstiyor* 1.415.960 kişi tarafından izlenip 14.107.858 TL hasılat elde ederken, çalışma kapsamında ele alınan *Romantik Komedi: Aşk Tadında* 666.238 kişi tarafından izlenip 6.103.697 TL hasılat yapmış, ikinci film *Romantik Komedi Bekarlığa Veda* 1.507.603 kişiye ulaşmış ve 14.623.156 TL hasılat yakalayarak büyük bir başarıya imza atmıştır (www.boxofficeturkiye.com).

yaşanan masal gibi aşk, beyaz atlı prens ve hayatının prensesi hikâyesi düğün görüntüleri eşliğinde izleyiciye sunulmakta ve “sona geldik”, “ya sonra” diyerek film başlamaktadır. Evliliğın getirdiğı sorunlar, erkek karakterin bencilliğı, karısına ve içine olan saygısızlığı ve ilgisizliğı âşıkların ayrılmasına neden olmakta ve araya giren yan karakterler bu durumu pekiştirmektedir. Ancak filmin sonuna bakıldığında türün diğeri filmlerinden farklı bir sona rastlanmamaktadır. Araya giren nedenlerle evliliklerini noktaltayan çift, birbirlerine olan aşklarını tekrar keşfedip, engelleri ve yanlış anlamaları ortadan kaldıarak tekrar bir araya gelmektedir. Filmin sonunda evlilikte yaşanan sorunlar unutulmakta ve “romantik aşk”ın asla ölmeyeceğı izleyiciye gösterilmektedir. Bu açıdan bakıldığında film romantik komediden tamamen uzaklaşmamakta sadece bir alt tür olarak görülebilmektedir.

İşledikleri konular, hikâyenin ilerleyişi, yan karakterler açısından günümüz romantik komedilerinde kimi farklılıklar yer alsada Bayram’ın Yeşilçam için belirttiğı temel söylemler konusunda belirgin farklar görülmemektedir. Romantik aşk ideali ve ataerkil otorite söylemi devam etmekte, sınıfsal, kültürel farklılıklara ise *Aşk Geliyorum Demez* filmi dışında rastlanmamaktadır. Sadece bu filmde zengin kız fakir oğlan arasında doğan romantik aşk hikâyesine yer verilmekte; fakat karşılaşılan bu örneğın sonu da önceki dönem romantik komedi filmlerinden farklı bir son üretmemektedir. Filmin sonunda âşıklar hem bu ilişkiyi onaylamayan zengin kızın babasının üstesinden gelmekte hem de tüm sınıfsal sorunların üstesinden gelerek bir araya gelmektedirler. Ele alınan romantik komedi filmleri, adeta Yeşilçam izleyicisinin alışık olduğı aşk hikâyelerinin günümüz versiyonları olarak karşımıza çıkmakta ve anlattıkları konu ve hikâyenin kapanışı açısından alternatif bir anlatı üretmemektedirler.

Yeşilçam romantik komedileri ve günümüz romantik komedileri arasındaki en önemli fark ise cinselliğın yaşanmasında kendini göstermektedir. Yeşilçam romantik komedilerinde, cinsel birleşme yaşanmamakta ya da yaşansa bile bundan bahsedilmemekte, bu tür sahnelere yer verilmemekte ve yaşanan cinsellik sorun kaynağı olarak sunulup sonunda evlilik ve romantik birleşmenin sağlanmasıyla meşrulaştırılmaktadır (Bayram, 2002, s. 95-96). Buna karşın günümüz romantik filmlerinde cinsellik, günlük hayatın ve aşkın bir parçası olarak görülmekte, yaşanmakta ve hatta *Romantik Komedi: Aşk Tadında* ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmlerinde sıklıkla bahsedilen, üzerinde konuşulan ve ilişkinin değerlendirme unsurlarından biri olarak yer almaktadır. Bu durum, daha önce değerindiğımız üzere, Evans, Bauman, Foucault, Baudrillard vb. pek çok yazarın da belirttiğı üzere cinsellik alanında yaşanan toplumsal değerişim ve dönüşümlerle ilişkilendirilebilmektedir. Toplumsal

alanda yaşanan cinsel dönüşüm sinemaya da yansımakta ve cinsellik romantik aşkı temel alan bu filmlerin de birer parçası haline gelmektedir.

Ele aldığımız filmler ve Yeşilçam romantik komedileri arasındaki bir diğer önemli fark da Yeşilçam romantik komedilerindeki kadın karakterlerin yaşadığı fiziksel değişim dönüşüm sürecidir. Daha önce de değindiğimiz gibi Yeşilçam döneminde çekilen romantik komedi filmlerinde, kadın karakterler, erkeğin beğeneceği birer arzu nesnesine dönüşmek için fiziksel olarak çeşitli değişimler geçirmektedirler. Ancak günümüz romantik komedilerinde bu tür bir değişimden bahsedilememektedir. Günümüz filmlerinde yer alan kadın karakterler filmin başından itibaren eğitilmiş, modern, bakımlı, güzel bir görünüm çizmekte ve erkekler için en başından birer arzu nesnesi olarak yer almaktadırlar.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Yeşilçam döneminde çok sayıda örneğine rastlanan ve yerel unsurların eklenmesi dışında Hollywood romantik komedi türünün temel kalıplarını kullanan romantik komedi filmleri, Türkiye’de yaşanan sosyal ve ekonomik değişimler sonucunda pek çok tür gibi 1980’lerde durma noktasına gelmiştir. Ancak 1990’larla birlikte sinema sektöründe yaşanan hareketlenme sonucu özellikle 2000’li yıllardan itibaren hem diğer türlerdeki hem de romantik komedi türündeki film sayılarında artışlar yaşanmıştır. Türün Yeşilçam dönemindeki ve günümüzdeki örnekleri arasında yapılan genel karşılaştırmanın dışında ayrıntılı bir inceleme yapmak, evlilik, aile, cinsellik gibi bir takım kavramları daha ayrıntılı bir incelemeye tabi tutmak amacıyla, çalışmanın bundan sonraki bölümünde türün önemli örnekleri arasında sayılabilecek, gişe başarısı elde etmiş *Romantik Komedi: Aşk Tadında* ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmleri ele alınacaktır.

“Romantik” ve “Komik” Aşklar

Çalışma kapsamında ele alınan *Romantik Komedi: Aşk Tadında* ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmleri birbirlerinin devamı niteliğindedir. İlk filmde, liseden beri beraber olan 30’larına yaklaşmış, Esra, Didem ve Zeynep ve onlar gibi çok yakın arkadaş olan Cem, Mert ve Yiğit’in hikâyeleri anlatılmaktadır. Çeşitli yan karakterlerin de yer aldığı filmde ana karakterler, birbirinden farklı ama ortak noktaları olan hikâyelerini yaşamaktadırlar. Esra yazmaktan çok hoşlandığını ve hayatta onu en çok mutlu eden şeyin yazmak olduğunu söyler ve bir reklam ajansında metin yazarlığına başlar. Ancak eğitimi konusunda bir bilgi verilmez. Kızlar arasında eğitimini bildiğimiz tek kişi Zeynep’tir. Zeynep avukatlık yapmaktadır ve evlenince kızların yanından ayrılmıştır. Esra’nın hayatını tamamen değiştirmeye karar verdiği bir gün Di-

dem’le gece kutlamaya çıkarlar ve Cem ve Mert ile karşılaştıkları anda tüm hayatları bir daha eskisi gibi olmayacak şekilde değişir. Çiftlerin tesadüfler sonucu bir araya gelmeleri, Didem’in Cem’le birlikte olma çabaları, Mert’in Esra’ya âşık olup sevgilisinden ve işinden ayrılması sonucunda âşıklar bir araya gelirler ve film büyük bir bahçede sevgililerin bir arada ve mutlu olduğu bir barbekü partisiyle son bulur. Filmin sonunda Esra, Mert’in kendisine evlenme teklif ettiği fakat kendisinin henüz cevap vermediği bilgisini de izleyicilerle paylaşır. İkinci filmde ise Mert ve Esra evlilik kararı almış, Zeynep ve Ergün’ün çocukları olmuş, fakat Didem hâlâ evlilik teklifi alamamıştır. Artık yeni amacı Cem’i evliliğe ikna etmektir. Film boyunca bir yandan Mert ve Esra’nın düğün hazırlıkları devam etmekte ve Didem’in Cem’i evliliğe ikna etme planları ilerlemekte, diğer yandan ise bu süreç içinde yaşanan yanlış anlaşılmalr ve komik olaylar devam etmektedir. Filmin sonunda ise Esra ve Mert’in düğünü gerçekteşmekte, Didem düğün günü istediği evlenme teklifini almakta ve film çiftlerin bir araya gelmesiyle son bulmaktadır.

Klasik romantik komedi anlatı anlayışı ile yapılandırılan filmde, ilk önemli kırılma noktası filmin başında ilk karşılaşma anında gerçekteşir. Esra ve Didem, kutlama yapmak üzere dışarı çıktıkları gece, sarhoş olup eve gitmek üzere bardan çıkarken, Didem bir iki dakikalığına Esra’yı yalnız bırakır ve Esra çok sarhoş olduğu için arabaları karıştırır ve Mert’in üstü açık spor arabasının içine düşer. Bu sırada bardan çıkan Mert ve Cem duruma müdahale etmeye çalışırken Didem gelir ve arkadaşını kaçırdıklarını düşünerek Cem’e vurmaya başlar. “Komik” ve “tesadüf”lere dayalı bu karşılaşmalarının ardından yine tesadüfler birbirini izler ve ertesini gün Didem bir gece önce kafasına çantayla vurduğu adamın genç ve başarılı oyuncu Cem Sezgin olduğunu öğrenir. Bygrave, özellikle Hollywood romantik komedilerinin sıklıkla başvurduğu ve “meet cute” olarak değerlendirdiği bu beklenmedik ve komik karşılaşmaların (aktaran Neale, 1992, s. 287) eski tip romantik komedilerde olduğu gibi günümüz romantik komedilerinde de sıklıkla yer bulunduğunu ve çiftlerin karşılaşması ve olayların akışının bir daha eskisi gibi olamayacak şekilde değişmesi için bir basamak olarak kullanıldığını dile getirmektedir. Böylece hem filmin başında izleyiciye filmin kahramanı olan erkek ve kadın karakterler ve yaşantıları gösterilmekte hem de bu kahramanların kısa bir süre sonra yollarının keşişeceğine dair ipuçları komik olaylar eşliğinde verilmektedir.

Yine filme dönmek gerekirse, Didem tam 2 ay boyunca gazetede ki aynı haberi okur, onun hakkındaki tüm bilgileri ve röportajları toplar, tablolar yapar, ideal erkek profilini çıkarır ve karşına çıkan tek isim Cem Sezgin olur. Hedefine ulaşmak için kitap (*Erkekleri Etkilemenin Sırları*) okumaya başlar.

Onun için artık tek bir şey vardır: Doğru strateji ile Cem Sezgin'i "ayartmak"...

Baudrillard'a göre, ayartmanın duygularla bir ilişkisi yoktur, daha çok görünümlerin hassas yanıyla ilgilenmektedir. Ayartma içinde gizli bir meseyle, sonu olmayan bir karşıtlık biçimi üzerine oturtulmuş, şiddetle beslenen bir katılım ve çekicilikten çok, bir oyunun kuralını içeren, bilmecemsi bir düelloya benzeyen ve sonsuza dek sürüp gidecek bir durumu ifade etmektedir. (2004, s. 84). Didem'in durumu tam da Baudrillard'ın tanımlamasıyla örtüşmektedir. Didem, Cem'i elde edebilmek için kitaptan aldığı öneriler doğrultusunda hayatında hiç ilgi duymadığı şeyler yapmaya başlar. Resim, fotoğraf, tiyatro vb. kurslarına gider, etkinliklere katılması gerektiğini söyler. Bu durum Cem'le birlikte olmaya başladıktan sonra da devam eder. Sürekli planlar kurar ve olmadığı biri gibi görünmeye çalışır. "Aşk", "ayartmaya" dönüşmüştür ve Didem sonu gelmeyen bir oyun içindedir. Yeşilçam romantik komedilerine baktığımızda genellikle erkeklerin kadınları ayartmak, baştan çıkarmak ya da evliliğe ikna etmek için uğraştıkları görülürken, bu filmde roller tersine dönmektedir. Kadının bir erkeği istemesi, bunun için çaba göstermesi, dile getirmesi açısından filmin önceki dönemlerden daha ilerici bir söyleme sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Filmdeki diğer önemli kadın karakter olan Esra ise, görünüşte Didem'den tamamen farklıdır. Uzun zaman işsiz kalır ve Didem'e Cem ile ilgili hayatta ondan daha önemli şeylerin olduğunu söyler: "İş" çok daha önemlidir. Mert'in reklam ajansında tamamen tesadüf sonucu işe başlar. Hayatında kariyerine odaklandığını dile getirmektedir. Ancak işe gittiği ilk gün ajansta Mert'i görür ve arabasına bindiği anda ilk hayal ettiği gelinlik ve damatlık içindeki halleri ve evlilikleridir. Bu açıdan bakıldığında farklı biçimlerde de olsa ikisinin de en büyük idealleri bir erkek ve eştir. Belli bir eğitim seviyesine ve hayat standardına sahip, güzel, bakımlı olan bu iki kadın her ne kadar modern bir aile yaşantısı ve görünüm çizse de ataerkil söylemin ortaya koyduğu geleneksel kadın temsillerinden sıyrılamamışlardır. Her ne konumda olurlarsa olsunlar hayatlarının odak noktalarına bir erkeği yerleştirmişler ve anlatı boyunca kadın temsilleri, bir kaçma-kovalama, plan yapma, aşık olma ve aşık etme bilmececi içinde resmedilmişlerdir.

Berktay'ın da belirttiği gibi, kadınlar, egemen kültürün oluşturduğu "kadın imgeleri"ni kendi içlerinde taşımakta ve değişim yolunda ilerlerken yalnızca dışsal baskı ve engellerle değil, kendi içlerinde taşıdıkları bu egemen kültür tanımlarıyla da mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Bu imgeler,

bilincimizin en derin katmanlarında yer etmekte ve çoğu kez farkında olmadığımız ölçüde kimliğimizi biçimlendiren bu unsurların ve kalıpların değişmesi, yerlerine yenilerinin konmasıyla mümkün olmaktadır (2009, s. 18). Ancak bu noktada kadınların karşısına güçlü engeller çıkmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi ataerkil söylemin meşrulaştırma araçları olarak kullandığı mekanizmalar, bu kalıpların yıkılmasını engellediği gibi yeniden üretilmesine ve içselleştirilmesine de katkıda bulunmaktadır. Film boyunca karşımıza çıkan temsil biçimleri ve kadına biçilen roller de, bu içselleştirme ve meşrulaştırma yöntemlerine örnek gösterilebilir. Çünkü film içinde bize sunulan, özgür, modern, güzel kadınlar “doğru strateji”lerle zengin, yakışıklı, romantik olan “ideal” erkeklere kavuşmakta ve bir anlamda ödüllendirilmektedirler.

İki filme de bakıldığında bu profilin dışında görülen tek kadın Mert’in ilk ajansından ortağı ve sevgilisi olan Ece karakteridir. Ece başarılı, kendi ayakları üstünde duran bir iş kadınıdır. Anlatı içinde hırslı, soğuk, sevgilisini aldatan, sınıfsal bir bakış açısıyla insanları kategorilere yerleştiren bir reklamcı olarak çizilmektedir. İş hayatındaki başarısını özel hayatına yansıtamamış, Mert’le “duygusal”lıktan uzak bir ilişki yürütmektedir. Mert, Esra nedeniyle kafası karıştığında Ece’ye kendisiyle ilgili sorular sorar ve sevgilisinin onu hiç tanımadığını anlar. Nasıl bir sevgili olduklarını sorguladığında Ece, iş hayatında, seks hayatında oldukça uyumlu olduklarını yine aynı soğuk tavırla cevaplar. Ancak iş ve seks hayatındaki bu başarılar yetmez ve sonunda hem ortağından hem de sevgilisinden olur, Mert tarafından terk edilir. Çizilen “ideal” kadın portesine uymadığı için adeta cezalandırılmış ve anlatı dışına itilmiştir. Hikâye içinde sevgilisini küçük kaçamaklarla aldatmış ve bu durum izleyici tarafından başına gelenleri hak ettiği, Mert’in onu değil, Esra’yı tercih etmesi gerektiği yönünde bir kanaat oluşmasına neden olmuştur. Hâlbuki burada gözden kaçan en önemli husus aynı sırada Mert’in de Ece’yi aldatması olmuştur. Ece anlatı dışına itilip cezalandırılırken, Mert “gerçek aşk”ına kavuşmuştur.

Filmde kadınların karşısında yer alan erkek karakterler ise anlatı içinde genç, yakışıklı, iş hayatında başarılı, hırslı, zengin, maceradan maceraya koşan çapkın erkekler olarak yer almışlardır. Mert büyük bir reklam ajansı sahibi, Cem ünlü ve aranan bir oyuncu, Yiğit ise fotoğrafçıdır. Millet’in belirttiği üzere, cinsel rol kadına ev işi, çocuk bakımı gibi işler yüklerken, insancıl oluşumların geri kalan tümünü, ilgi ve istek duymayı, ilerleme ve yükselme hırsını erkeklere bırakmaktadır (Millet, 1987, s. 49).

Karakterlerin üçü de her ne kadar modern bir görünüm çizse de ilişkiler konusunda gelenekseldir. Her gece başka kadınlarla gezip eğlenirler; ancak

uzun süreli birlikte olacakları kadında sadakati ararlar. Yiğit, Cem'in etrafında dönen kadınları görüp ona özenince, Cem kadınlarla ilgili sorununu "Herkes Cem Sezgin'in peşinde" diyerek özetler. O sadece kendini sevecek kadını aramaktadır. Yiğit her an başka kadınlarla birlikte olur; ancak beraber olduğu kadınlardan birini ertesi gün başka bir adamla görünce sinirlenir, "Bakma benim böyle takıldığıma Türk erkeğiyim ben kaldıramam," diyerek barda kavga çıkarır. Mert iş hayatına kendini o derece kaptırmıştır ki her şeyi bir ürün olarak görmeye başlar. Yiğit'in kışkırtmalarına karşın dünyada sattıramayacağı herhangi bir şey olmadığını iddia eder ve arkadaşını bir ürün olarak görerek onu en iyi şekilde pazarlayarak, arkadaşı için tanışmak istediği kızın telefon numarasını alır ve içinde ne kadar iyi olduğunu kanıtlar. Yarışmaya ve rekabete dayalı bu dünyada, erkekler sürekli olarak erkekliklerini ispat etmek ve oyunu kazanmak zorundalarken, kadınlar ise şefkat, sevgi ve sabırla beklemelidirler.

Abisel'in de değindiği gibi her türlü değişime karşın, kadının ataerkil yapı ile belirlenmiş temel işlevi, popüler filmlerde de geçerliliğini korumaktadır. Yarışmaya dayalı, başarı ve yenilginin, dayanışma ve düşmanlığın kol gezdiği erkek dünyası karşısında, duyguların ve sevginin egemen olduğu daha sakin ve sıcak bir ortamın, daha "uygar" davranış biçimlerinin, kısacası "düzen" in temsilciliğini yapmak, kadının rolü olarak kabul görmektedir. Bu dünyada kadın karakterlere düşen, çapkınlığa, maceraya, engelleri aşıp ödüllere ulaşmaya gönül vermiş erkeğin, yuvanın temsil ettiği düzene ve kurallı yaşama geri dönmesine, aile ortamının sıcak ve uyumlu atmosferine kavuşmasına aracılık etmektedir (Abisel, 2005, s. 296-297).

Filmde erkek ve kadının aşkı tariflerinde bile yukarıda sözünü ettiğimiz farklar açıkça kendini göstermektedir. Hazırlanan bir reklam kampanyası sırasında Mert aşkı, "tutku, cesaret, heyecan" şeklinde tanımlarken, Esra, "olgunluk, sonsuzluk, bağlılık" şeklinde tanımlar. Bunun üzerine müşteri bir tarafın aşkı erkeke, diğer tarafın kadınca tanımladığına vurgu yapar. Kadının tanımında bir durağanlık ve süreklilik hâkimken erkeğin tanımı hareketlilik ve akışkanlık üzerinedir. Ancak filmlerin sonunda "kazanan" kadınlar olur; sabır ve sevgilerinin karşılığında, erkekleri bu dünyadan alıp, sıcak ve huzurlu yuvalara kavuşmalarını sağlarlar!

Modern Dünyanın Tüketim Nesnesi Aşklar ve Romantik İlişkiler

İki filme bir bütün olarak baktığımızda tüketim anlayışı, evlilik, aile kurumu, kadın ve erkek temsilleri gibi bazı kavramların ortak olduğu görölmektedir. Örneğin iki film boyunca özellikle Didem'in aşk hayatına kitaplar yön

vermektedir. İlki *Erkekleri Etkilemenin Sırları*, ikincisi *Evliliğe Giden Yol*. İki kitapta da kadınların mutlu bir beraberlik yaşaması ve erkekleri evliliğe ikna etmesi için “doğru” strateji ve ilişki tarifleri verilmektedir. Bir kadının erkeği elde etmesi için neler yapması ve nasıl olması gerektiği, evliliğe ikna etmesi için hangi adımları atması gerektiği, hepsi söz konusu kitaplarda belirtilmiştir.

Kitap, “Erkekler akıllı kadın sevmez inancı tamamen yanlıştır. Mutlaka iyi bir işiniz ya da geliştirdiğiniz bir yeteneğiniz olmalı,” demektedir. Didem’in ne bir işi ne de özel bir yeteneği –kitabın kastettiği anlamda- yoktur. Bunun üzerine hemen resim kursuna başlar. Fotoğrafla ilgilenir. Tiyatroya ilgi duyduğunu söyler. Cem’le her karşılaştıklarında mutlaka gitmesi gerekir, çünkü önemli bir işi vardır. Gizemlidir ve Cem tarafından keşfedilmeyi beklemektedir. Yeşilçam filmlerinde kadın ve erkek karakterlerin birleşmesi arasındaki en büyük engellerden biri kadının fiziksel açıdan erkek için henüz bir arzu nesnesi olmamasıdır. Filmde Didem’in fiziksel açıdan beğenilmemek gibi bir sorunu yoktur. Cem onu ilk gördüğü anda beğenmiştir. Burada önemli olan onun ilgisini daima üzerinde tutması noktasında yaşanmaktadır. Sorun fizikselden manevi olana kaymaktadır. Yaşadıkları dünyada Cem’in etrafında yüzlerce güzel kadın vardır ve hepsi onunla birlikte olmak istemektedir. Cem her gece başka kadınla birlikte olmakta ve onun hayatındaki her şey gibi ilişkiler ve kadınlar da tüketilen “nesne”ler arasındaki yerini almaktadır. Bu nedenle, Didem fiziksel değil karakter açısından bir dönüşüm geçirmeli, başka bir insana dönüşmeli ve Cem’i kendisine bağlamalıdır. Bu açıdan yaşanan dünya Yeşilçam’ın sunduğu hayatlardan bir adım daha ileridir ve sadece güzel olmak yetmemektedir. Aşklar, ilişkiler ve güzellikler de tüketilmekte ve kişileri tatmin edecek yeni heyecanlar aranmaktadır.

Filmde iş sahibi olmak ve üretmek açısından sorun yaşayan tek karakter sadece Didem değildir. “Gerçek dünya”daki anlamıyla kimsenin bir işi yoktur. Zeynep avukattır; ancak bir kere bile işinden söz ettiği ya da işe gittiği sahneye yer verilmemiş, sadece bir iki kez bilgisayar başında gösterilmiştir. Özellikle ikinci filmde Cem’in dışında işe giden, çalışan ya da çalışması gereken herhangi bir karakter yoktur. İlk filmde ise Mert’in ortağı olduğu reklam ajansı karakterlerin, karşılaşması, çatışması, araya giren engellerin oluşması için adeta bir mekân olarak kullanılmaktadır. Ajansa gelen müşteriler için yapılan sunumlar aşk ve kadın teması üzerinden akmakta ve modern dünyanın göz alıcı ve bakımlı kadınları için en iyi olan ürünler müşterileriyle buluşturulmaya çalışılmaktadır. Her şey bir üründür ve doğru hedef kitle bulunarak satılmalıdır. Daha önce de değindiğimiz üzere Mert bu konuda bir uzmandır ve sattıramayacağı hiçbir şey yoktur. Kimse yoğun bir iş hayatı yaşamaması-

na rağmen en lüks evlerde yaşamakta, lansmanlarda, davetlerde, partilerde, yemeklerde, en pahalı gece kulüplerinde gezmekte, güzel ve bakımlı kadınlar, yakışıklı ve çapkın erkekler gerçek dünyadan çok uzak, izleyicileri adeta başka bir dünyaya götüren bir yapı oluştururlar. Daha önce de belirttiğimiz gibi Yeşilçam romantik komedi filmlerinin en önemli özelliklerinden biri çiftler arasındaki sınıfsal çatışmayı ortadan kaldırarak bütünleşme ve barışma sağlamasıdır. İncelediğimiz filmde çiftler arasında sınıfsal açıdan bir fark olmasa da, film adeta izleyicinin içinde yaşadığı gerçek dünya ve sadece ekranlardan izleyebildiği dünya arasında bir köprü kurmaktadır. Sürekli tüketen, bunu yaparken maddi manevi herhangi bir sorun yaşamayan ve bunu uzaktan izleyebilen insanlar arasında kurulan bu köprü de bir tür barışma, bütünleşme ve heyecan duygusu yaratmaktadır. Bu anlamda film türün ortaya çıktığı dönemde oluşturduğu Hollywood mitlerine sadık kalmakta ve gerçek dünyada ne yaşanırsa yaşansın izleyiciye umut dolu, canlı bir hayatın kapılarını açmaktadır.

Filmde üzerinde durulan bir diğer önemli kavram da evliliktir. Evlilik ve aile konusunda Didem kadar istekli olan bir diğer kişi de Esra'dır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Esra bir yandan hayattaki önceliğinin iş olduğunu söylemekte diğer yandan da Mert'le evlilik hayalleri kurmaktadır. Mert'in evine ilk gittiğinde bütün banyoyu aramış ve bir kadına ait herhangi bir eşya olup olmadığını araştırmıştır. Juliet Mitchell'e göre aile gerçekten hem ilerlemenin önündeki tek engel, hem de kapitalizm için kuşkusuz gerekli olduğu halde, onun bile aşmış olduğu bir "geriliği" korumanın tek aracı gibi görünmektedir (aktaran Öztürk, 2000, s. 132).

Abisel'in de belirttiği gibi, "Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır." Dolayısıyla bu evrensel "doğal" kurum, popüler anlatıların vazgeçilmez ögesi olarak kabul edilmiş, aile kurumu doğallaştırılmıştır ve neredeyse toplumsal bağlamından sıyrılmış olarak algılanmıştır. Egemen olan sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin kendilerini gizleyerek en rahat işleyebileceği ortam aile olduğundan dolayı popüler anlatılar aileye ve ona giden yolu açan romantik aşka ağırlık vermişlerdir. Böylece popüler filmler de hep kavuşma-kavuşamama karşıtlığı üzerine kurulmuş, kavuşmanın göstergesi evlilik ve aile kurumu olmuştur. Ortaya çıkabilecek her türlü sorun ve aile kurmaya yönelik tüm çabalar yine duygusal çatışmalar aracılığıyla sergilenmiştir (Abisel, 2005, s. 206-207). Gerçekten de her iki film boyunca çiftlerin bir araya gelme çabaları, araya giren engeller, ayrılıklar ve kavuşmalar anlatının temelini oluşturmuş ve sonunda bütün çiftler aşk çatısı altında bir araya gelerek ya evlenmiş ya da evlenme

kararı almışlardır. Filmde, ailenin kutsanması, hayatın olmazsa olmaz bir ögesi olarak gösterilmesi ataerkil ideolojinin söylemlerini tekrarlayıp, yeniden üretmektedir.

Filmde değinilen konulardan biri de çocuk sahibi olmadır. İlk film evlilikle başlarken ikinci film olan *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmi bebek eşyaları satılan bir dükkânda başlar. İlk filmin başında evlenen Zeynep, kızlar arasında en mantıklı olanı olarak gösterilmektedir. Kariyerine odaklanmıştır, sürekli çalışmaktadır ve kızları da yaşamlarından dolayı sürekli eleştirir. Bir gün kocasıyla bebek yüzünden kavga ederler ve Zeynep evi terk ederek kızların yanına gelir. Kocası çocuk sahibi olmaktan bahsetmiştir; ancak Zeynep üstüne basa basa çocuk sahibi olmak istemediğini, bunun büyük bir sorumluluk olduğunu dile getirir. Kocasının kendisine dönmesi için yalvaracağını söyleyerek kızlarla eğlenmeye gider; fakat gecenin sonunda ağlayarak sarhoş bir halde kocasının yanına giden kendisi olur ve ilk filmin sonunda kızını dünyaya getirir. İkinci filmin başında da bebek mağazasında alışveriş yaparlar ve Didem'in üzüldüğünü görünce kızlar ona "Üzülme, sen de bir gün evleneceksin, senin de çocukların olacak" şeklinde teselli verirler. Didem, Cem'i evlenmeye ikna etmeye çalışırken de "Biraz çocuklarla ilgileneyim ki iyi bir anne olacağımı ona kanıtlayayım" düşüncesiyle hareket eder. İki film boyunca da evlilik ve çocuk hayatın olmazsa olmazları olarak sunulmakta ve çocuk istemediğini ısrarla söyleyen Zeynep bile hepsinden önce çocuk sahibi olarak hem iş hem evlilik hem de annelik konusunda aynı anda başarılı olabileceğini göstermektedir. Giddens'a göre (2010, s. 48), romantik aşk karmaşasının yıkıcı doğası, aşkın evlilik ve annelikle birleştirilmesiyle ve gerçek aşkın bir kere bulunduğunda ebedi olduğu düşüncesiyle kontrol altında tutulmaktadır. Ayrıca, annenin idealleştirilmesi anneliğin bir boyutu olarak karşımıza çıkmakta ve annelik kişilik nitelikleri anlamında kadınlıkla birleştirilmektedir (s. 45).

İkinci filmde de kadınlık ve erkeklik konusunda yaratılan mitler devam etmektedir. Filmde kızlara haber vermeden gizlice Antalya'ya bekârlığa veda partisine giden erkekler Didem'in takipleri sonrasında yakalanırlar ve kızlar tarafından terk edilirler. İstanbul'a dönen kızlar bir süre evde üzüntü içinde hayatlarına devam ederler. Bir gece artık dışarı çıkıp eğlenmeye karar verdiklerinde en yakın arkadaşlarının mekânına giderler ve artık onları düşünmemeye karar verirler. Ancak kısa bir süre sonra romantik müzikler ve içkinin etkisiyle tekrar sevgililerini hatırlarlar. Bu sırada yanlarına gelen arkadaşları onlara bu kadarık şeyden ayrılmanın hata olduğunu, herkesin neleri affettiğini, görmedim, duymadım, bilmiyorum kuralını uygulamalarını ve içten içe

intikam almaları gerektiğini söyler ve “Kadınlığı ben mi öğreteceğim size, siz bu kafayla giderseniz yalnız kalırsınız,” diyerek büyük bir hata yapıklarını belirtir. Bunun üzerine kızlar tepkilerinin aşırı olup olmadığını tartışmaya başlarlar. Arkadaşlarının söylediği gibi kadından beklenen belli davranışlar vardır, bunlar arasında affetmek ve sabretmek en önde gelenlerdendir. Kadın pek çok şeye gözünü kapatarak hayatına devam etmeli ve ömür boyu yalnız kalmaktan kurtulmalıdır. Kitaplar, yaşananlar, dost tavsiyeleri hep nasıl iyi bir kadın olunduğunu göstermek için vardır ve filmin sonunda hep haklı çıkan bu unsurlar olur.

Film bu açıdan sadece kadınlık dersleri değil, erkeklik dersleri de vermektedir. Kızlar tarafından terk edilen erkekler bir süre affedilmek için beklerler. Bir gece Ergün çok fazla içer ve Mert ile birlikte kızların eğlenmeye gittiği kulübün kapısına dayanırlar. Mert içeri girer ve Ergün’ün kötü olduğunu ve kapıda onu beklediğini söyler. Bunun üzerine Zeynep hemen kapıya çıkar. O ana kadar ilişkide baskın olan taraf her zaman Zeynep olmuştur. Ergün diğerlerine göre pasiftir, maço erkek tavırlarıyla ilgisi yoktur. Zeynep kapıya çıkınca yalvarmaya, af dilemeye başlar, tekrar karısıyla birlikte olmak istemektedir; ancak Zeynep kabul etmez. Ergün’ün bu kibar tavırları, Mert’in Esra’yı omzuna alıp zorla götürdüğünü görünceye kadar devam eder. Onları görünce kendi tavrının yanlış olduğunu düşünmeye başlar ve Zeynep’e “Yeter be kadınsan kadınlığını bil. Ben sustukça tepeme çıktın. Ben senin kocanım kocan. Düş hadi önüme” diyerek tavrını tamamen değiştirir. Bunun üzerine Zeynep yüzünde hafif bir tebessümle “tamam kocacım sinirlenme” diyerek arabaya biner ve evine döner. Ergün “erkek” olmayı, Zeynep ise bir “kadın” gibi davranmayı öğrenmiştir! Yiğit tarafından sürekli eğitilmeye çalışılan Ergün filmin sonunda istenilen şekle bürünmüş ve kendi yaptıklarını bir kenara atarak egemen erkeklik değerlerini benimsemiş, Zeynep’e kadınlığın nasıl olacağını göstermiş, Zeynep’in başına buyruk, kararlı ve mantıklı tavrı törpülenmiş ve ataerkil aile düzeni yeniden işlerlik kazanmıştır. Aynı davranışlar diğer kızlar için de geçerlidir. Esra, Mert’in kendini omzuna atıp götürmesiyle sevgiliyle barışmış, Didem ise olayı çok abarttığını düşünerek ve yeni taktikler geliştiren Cem’in kapısına gitmiştir. Sonunda Yiğit’in söyledikleri çıkmış, her şeye rağmen çiftler barışmışlardır. Güven telkin eden geleneksel temsiller ile aile birliği korunmuş ve evli olmayan çiftler de evlilik yolunda ilk adımlarını atmışlardır! Filme dahil edilen yan karakterlerin tamamı anlatı dışına itilmiş ve bu karakterler kahramanların “gerçek aşk”ı bulmaları ve değerini anlamaları için bir figür olarak kalmışlardır.

Sonuç

Cinsiyet farklarının biyolojik doğanın gerçekleri olduğunu ve bunun toplumsal sonuçlarının da normal kabul edilmesi gerektiğini savunan ataerkil yapı, çeşitli kuram ve sytlemlerle yeniden üretilmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı ise, cinsiyet rollerinin, bireysel cinsiyet özelliklerinden çok sosyal ve kültürel bağlamın güçlü etkilerinin bulunduğu, toplumsal bir kurgu oluşuna dikkat çekmektedir. Bu anlayışa göre; toplum, cinsiyete uygun kurallar koymakta ve bunlar aile, arkadaşlar, okul ve medya gibi toplumsallaştırma etkenleri tarafından somutlaştırılmaktadır. Bu etkenlerden biri de sinemadır.

Yeni gelişen radikal fikir ve değerlerin yaygınlaşmasında vazgeçilmez bir role sahip olan sinema, kullanılan somut temsil stratejileri ve yarattıkları etkilerle, kurulu dünya düzenini meşrulaştırmakta ve içlerinde bulundurdukları cinsiyet temsilleriyle de kadınlık ve erkeklik rollerinin pekiştirilmesinde ve normalleşmesinde önemli rol üstlenmektedir. Sinemanın toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmede kullandığı en önemli konulardan biri, anlatı içine yerleştirilen aşk temasıdır. Batı'nın romantizm, modernizm ve sonrası vb. yaşamış olduğu toplumsal süreçler içinde inşa edilen "romantik aşk" kurgusu anlatıların vazgeçilmez unsuru olarak kendini göstermektedir. Kadın-erkek ilişkilerini ve rollerini belirlemede ve benimsetmede etkili bir rol oynayan aşk, tutku ve cinsellik hem doğal, hem de tarihsel olarak üretilen kategorilerdir.

Sinemanın yarattığı kurmaca dünya içinde yer alan ve popüler kalıplara dayalı anlatım biçimlerinde, kadın kimliği, aşk, cinsellik gündelik yaşamın basmakalıp sytlemleri temel alınmakta ve tek boyutlu kadın karakterler yer almaktadır. Kurulan anlamlar sisteminin kırılmasının oldukça güç olduğu popüler film anlatıları, zaten toplumsal kabuller aracılığıyla alışkın olunan erkek egemen dış dünyanın normlarının onaylanmasında, mevcut erkek egemenliğine dayalı düzenin kadına biçtiği rollere rıza gösterilmesinde ve yeniden üretilmesinde oldukça güçlü bir destek sağlamaktadır. Romantik aşkı anlatının merkezine yerleştiren romantik komedi filmleri bu açıdan daha fazla dikkat edilmesi gereken bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu nedenle, çalışma kapsamında, 1990 sonrası dönemde yükselişe geçen ve izleyici sayıları hızla artan popüler Türk filmlerinin arasında yer alan ve türünün tipik bir rneği olarak nitelendirebileceğimiz *Romantik Komedi: Aşk Tadında* ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmlerindeki kadın-erkek temsilleri, romantik aşk, modernlik, tktim kültürü, cinsellik vb. kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır. Yönetmenleri farklı olsa da konu ve oyuncular açısından bir devam filmi olarak nitelendirebileceğimiz filmler, kadın-erkek ilişkileri ve temsiller açısından da devam filmi özelliği göstermektedir.

Üç yakın kadın ve erkek arkadaşın aşklarının ve maceralarının anlatıldığı filmlerde, kadınlar zengin, bakımlı, güzel ve modern birer kadın görünümü çizirken, erkekler, yakışıklı, hırslı, başarılı, zengin ve maceradan maceraya koşan birer çapkın olarak sunulmaktadır. Anlatı içinde kadınlar her ne kadar kendi ayakları üstünde duran ve dilediği gibi yaşayan kadınlar olarak görünsede gerçekte geleneksel kodların dışına çıkamamaktadırlar. Kadınların eğitimleri hakkında net bilgi verilmese de -Zeynep hariç- belli bir eğitime sahip oldukları görülmektedir. Ancak hemen hepsinin hayattaki amaçları ve hayalleri erkeklerle ilgilidir. Bu konuda en takıntılı kişi Didem'dir. Hayatını ilişki ve evlilikle ilgili kitaplara adanmış ve Cem'i elde edip onunla evlenebilmek için kitabın kendine sunduğu tüm taktikleri yerine getirmiştir. Buradaki en önemli nokta ise söylenenlerin işe yaraması ve Didem'in sonunda "Başardım" çılgınlıkları atarak evlenme teklifi almasıdır. Sürekli oyun oynayarak, taktikler geliştirerek, olmadığı biri gibi davranarak amacına ulaşmış ve bu durum izleyiciye mutlu son olarak aktarılmıştır. Film içinde işiyle gücüyle daha çok ilgilenen ve idealleri olan kadınlar olarak sunulan Esra ve Zeynep'in durumları da farklı değildir. Sonunda ikisi de eşlerinin ya da sevgililerinin istekleri doğrultusunda hareket etmişler ve kadınlar kadın olmayı öğrenirken, erkekler de erkek olmayı öğrenmişlerdir. Erkekler yeri geldiğinde seslerini yükselterek, onlara kadın olmanın gereklerini hatırlatmışlardır. Kadınlar, sevgi dolu, affedici, sabırlı ve sadık bir eş olarak mutlu yuvaların bekçileri olma görevine devam etmektedirler. Sabır ve sevgileriyle maceradan maceraya koşan, hırs ve rekabet dolu bir dünyada var olmaya çalışan erkekleri bu yuvanın içine çekmek görevi de yine kadınlara ait görülmektedir. Bu yolla oluşturulan kadınlık tuzakları ile kadın kendini daha "çekici" kılmaya çalışmakta ve yerleşmiş kurumsal yapılara daha kolay girileceğini düşünmeye başlamaktadır.

Filmlerde, çiftlerin tanışma anından itibaren romantik komedi türünün hemen hemen bütün tipik özellikleri yer almaktadır. Yaşanan yanlış anlamalar, tesadüfler sonucu bir araya gelen çiftler, araya giren engellerin aşılması türün diğer örneklerinde olduğu gibi bu filmlerde de yer almaktadır. Romantik komedi türünün heteroseksüel, muhafazakâr ilişki kalıplarını aynen benimseyen filmler, aşkın anlamı, yaşama şekli, temsiller, evlilik, aile, cinsellik, tüketim anlayışı gibi noktalarda da türe sadık kalmakta ve alternatif bir yapı ve son üretmeden tekrar filmleri olma özelliğini korumaktadır. Bayram'ın Yeşilçam filmleri için belirlediği romantik aşk ideali ve ataerkil otorite söylemi incelenen filmlerde tekrarlanmakta; bu açıdan filmler, Yeşilçam romantik komedilerindeki aşk hikâyelerinin günümüz versiyonları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerin politik anlamlarının, çoğunlukla kullanılan somut temsil stra-

tejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde yer aldığı kabul edildiğinde, *Romantik Komedi: Aşk Tadında* ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmlerinin temsiller açısından ataerkil sistemin kabullerini meşrulaştıracak, içselleştirecek ve yeniden üretecek şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Anlatı içinde yer alan kadın ve erkekler her ne kadar modern bir görünüm çizse de tutum ve davranışlar, kadın-erkek rollerinin beklentileri ve yaratılan dünyanın “mutlu sonu” açısından geleneksel kodlar işlerliğini devam ettirmekte ve kadının özgürlüğü sadece görünüşte yaşanan bir özgürlük olarak var olmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Acevedo, B. P., Aron, A., RIELA, S., Rodriguez, G. & Xu X. (2010). Experiences of Falling in Love: Investigating Culture, Ethnicity, Gender, and Speed. *Journal of Social and Personal Relationships*, 27(4), 473–493. <http://spr.sagepub.com/content/27/4/473.full.pdf>
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgeler*. İstanbul: Hayalperest.
- Baudrillard, J. (2004). *Tutkunun Kötülük Meleği* (O. Adanır, Çev.), *Doğu-Batı*, 27(7), 83-93.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu* (H. Deliçaylı & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (1999). On Postmodern Uses of Sex. M. Featherstone (Ed.), *Love & Eroticism* (s. 19-33). Londra: Sage.
- Bayram, N. (2002). *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Berktaş, F. (2009). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis.
- Berman, M. (2005). *Marxizmle Maceram* (A. Ülçer, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Deleyto, C. (2003). Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy. *Screen*, 44(2), 167-182.
- Erdoğan, N. (2001). Yeşilçam Hayaletleri. *İletişim*, 10, 251-256.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Evans, M. (1999). ‘Falling in Love with Love is Falling for Make Believe’: Ideologies of Romance in Post-Enlightenment Culture. M. Featherstone (Ed.), *Love & Eroticism* (s. 265-275). Londra: Sage.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü* (İ. şahin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Henderson, B. (1978). Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible? *Film Quarterly*, 31(4), 11-23. <http://www.Jstor.Org/Stable/1211803>
- Ketche (Yönetmen). (2010). *Romantik Komedi: Aşk Tadında* [Film]. Türkiye: Pinema.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Lindholm, C. (1999). Love and Structure. M. Featherstone (Ed.), *Love & Eroticism* (s. 243-263). Londra: Sage.
- McDonald, T. J. (2009). Homme-com: Engendering Change in Contemporary Romantic Comedy. S. Abbott & D. Jermyn (Ed.), *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema* (s. 92-104). Londra & New York: I. B. Tauris & Co.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika* (S. Selvi, Çev.), İstanbul: Payel.
- Mortimer, C. (2010). *Romantic Comedy*. Londra & New York: Routledge.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Çev.). 25. *Kare*, 21, 38-46.
- Neale, S. (1992). The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today, *Screen*, 33(3), 284-299.
- Özlevi, E. (Yönetmen). (2013). *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* [Film]. Türkiye: Pinema.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Rollet, B. (2009). Transatlantic Exchanges and Influences: Décalage Horaire (Jet Lag), Gender and the Romantic Comedy à la Française. S. Abbott & D. Jermyn (Ed.), *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema* (s. 146-159). Londra & New York: I. B. Tauris & Co.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Tarhan, A. & Bekar, F. (2004). Batı Dolayımıyla Aşk Temsilleri: Romantik ve Seyirlik Aşk Hikâyeleri, *Doğu-Batı*, 27(7), 239-246.
- Wilding, R. (2003). Romantic Love and 'Getting Married': Narratives of the Wedding in and Out of Cinema Texts. *Journal of Sociology*, 39(4), 373–389. <http://jos.sagepub.com/content/39/4/373.refs.html>