

T.C

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, SİNEMA, TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**HOLLYWOOD SİNEMASINDA ROMANTİK KOMEDİ
TÜRÜNÜN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI:
2000 SONRASI FİLMLERİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinem CENGİZ VURDU

151132102

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK

İstanbul, Temmuz 2017

T.C

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, SİNEMA, TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**HOLLYWOOD SİNEMASINDA ROMANTİK KOMEDİ
TÜRÜNÜN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI:
2000 SONRASI FİLMLEİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinem CENGİZ VURDU

151132102

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK

İstanbul, Temmuz 2017

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

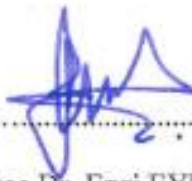
24.07.2017 tarihinde tezinin savunmasını yapan Sinem Cengiz VURDU'ya ait "Hollywood Sineması Romantik Komedi Türünün 2000 Sonrası Türk Sinemasına Yansıması" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Radyo Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak ~~oy birliği/oy çokluğuyla~~ Kabul Edilmiştir.



Prof.Dr.Battal ODABAŞ
Başkan



Yrd.Doç.Dr.Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK
(Üye)-Danışman



Yrd.Doç.Dr. Ezgi EYÜPOĞLU
(Üye)

YEMİN METNİ

...../...../20....

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Hollywood Sinemasında Romantik Komedi Türünün Türk Sinemasına Yansıması: 2000 Sonrası Filmlerin Karşılaştırmalı Analizi” adlı çalışmanın, proje safhasından sonuçlanmasına kadar olan bütün süreçlerinde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımca yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin “Kaynakça”da gösterilenlerden oluştuğunu, “Kaynakça”da yer alan bu eserlerden metin içinde atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

Öğrenci Numarası
Adı-Soyadı
İmza

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ROMANTİK KOMEDİ TÜRÜNÜN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI: 2000 SONRASI FİLMLERİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

ÖZET

Bu çalışmada karşılaştırmalı olarak Hollywood Film Endüstrisinde, Türk Film Endüstrisine göre, Romantik Komedi türünün neden daha popüler olduğu, nasıl doğduğu, her iki ülkede birden ortaya çıkış süreçleri ve dönemlerinin nasıl olduğu araştırılmıştır. 2000’li yıllar öncesinde daha çok kendi edebiyat uyarlamaları ile Melodram filmler çeken ve romantizmi daha dramatik bir yapıda seyircisi ile buluşturan Yeşilçam’ın, Milenyum çağı ile birlikte romantizmi, Hollywood sinemasına benzer tarzlarda işlediği görülmektedir. Bununla bağlantılı olarak; söz konusu bu çalışmada 2000 sonrası Türk Sineması Romantik Komedi türünün Hollywood Sinemasındaki türdaşlarından nasıl etkilendiğine bakılmıştır. 100 yılı aşkın bir sinema tarihi olan ve artık Amerikan Sineması ile aynı anlamı taşıyan Hollywood sinemasında ortaya çıkmış ve dünya sinemalarına yayılmış olan 6 film türü, Hollywood’da ki gelişim ve değişim süreçleri ve Türk Sinemasında ki oluşumu ve gelişimi ile 5 film türü ele alınmıştır. Hollywood’un gelişmiş stüdyo sisteminde kendine en çok yer bulmuş tür olması ve son yıllarda Türk sinemasında sıkça yer verilen ve Melodram ağırlıklı yapıyı değiştirmesi bakımından da bu çalışmada birincil tür olarak Romantik Komedi türü seçilmiştir. Her iki sinemanın da bu türde ki başlıca filmleri seçilerek Hollywood sinemasının, Türk sinemasına olan etkileri film karşılaştırmaları üzerinden yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hollywood Stüdyo Sistemi, Hollywood Star Sistemi, Sinemada Türler, Türk Sinemasında Türler, Romantik Komedi

THE REFLECTION OF COMEDY GENRE IN HOLLYWOOD ON THE CINEMA OF TURKEY: THE COMPARATIVE ANALYSIS OF POST 2000 MOVIES

ABSTRACT

In this research, the reasons why Romantic Comedy is more popular in Hollywood than it is in Turkish Film Industry, how it was born and the era it developed are being analyzed. It's apparent that "Yesilcam" which produced melodramas with its own literature adaptations before 2000s and brought romance to its viewers, handles romance in a more similar way to Hollywood. Accordingly, after 2000s how Turkish Romantic Comedy genre was inspired by its peers in Hollywood is emphasized. Six genres that came out in American Film Industry that existed for more than 100 years and fine genres that were born in Turkish Film Industry and their development process are being discussed. As it is a genre that took part in Hollywood where there exist the most modern and advanced film technologies, romantic comedy changed the construction that is based on melodrama and its became the most important genre of this research. The greatest hits of romantic comedy genre from both film industries were chosen through the comparison of movies to reveal the effects of Hollywood on Turkish Film Industry.

Key Words: Hollywood's Studio System, Hollywood's Movie Star System, Movie Genres, The Genres Of Turkish Cinema., Romantic Comedy.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

1.HOLLYWOOD SİNEMASINDA TÜRLER.....	5
1.1.Endüstri Olarak Hollywood.....	5
1.1.1. Stüdyo Sistemi.....	10
1.1.2. Star Sistemi Olgusu.....	14
1.1.3. Türlerin Ortaya Çıkışı.....	19
1.1.3.1. Komedi.....	24
1.1.3.2. Dram\Melodram.....	27
1.1.3.3. Western.....	30
1.1.3.4. Korku\Gerilim.....	33
1.1.3.5. Fantastik\Bilimkurgu.....	35
1.1.3.6. Romantik Komedi.....	38

İKİNCİ BÖLÜM

2.TÜRK SİNEMASINDA TÜRLER.....	42
2.1. Türk Sinemasının Gelişimi.....	42
2.1.1. Türk Sinemasında Tür Olgusu.....	59
2.1.1.1.Türk Sinemasında Dram\Melodram.....	62
2.1.1.2 Türk Sinemasında Komedi.....	66
2.1.1.3. Türk Sinemasında Polisiye.....	69

2.1.1.4.Türk Sinemasında Korku.....	72
2.1.1.5.Türk Sinemasında Romantik Komedi.....	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Araştırmanın Amacı.....	80
3.2. Araştırmanın Önemi.....	80
3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	80
3.4. Araştırmanın Varsayımı.....	81
3.5. Bulgular.....	81
3.5.1. “Sex and the City 1-2” ve “Romantik Komedi 1-2” Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi.....	81
3.5.1.1. Hikaye Karşılaştırması.....	82
3.5.1.2. Karakter Karşılaştırması.....	85
3.5.1.3. Mizansen Karşılaştırması.....	90
3.5.1.3.1. Dekor\Mekan.....	91
3.5.1.3.2. Kostüm.....	94
3.5.1.3.3. Makyaj.....	96
3.5.1.3.4. Oyunculuk.....	97
3.5.2. “Bridget Jones'un Günlüğü 1-2-3” ve “Kocan Kadar Konuş 1-2” Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi.....	101
3.5.2.1. Hikaye Karşılaştırması.....	102
3.5.2.2. Karakter Karşılaştırması.....	105
3.5.2.3. Mizansen Karşılaştırması.....	110
3.5.2.3.1. Mekan\ Dekor.....	111
3.5.2.3.2. Kostüm.....	113
3.5.2.3.3. Makyaj.....	115
3.5.2.3.4. Oyunculuk.....	116

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	119
KAYNAKÇA.....	123
ÖZGEÇMİŞ.....	128



GİRİŞ

Sinema hem sanat hem de endüstri olarak yeni kaynaklar bulma zorluğunu her zaman çekmiştir. Özellikle her yıl çokça film çeken ülkelerde. Her ülke sineması zaman zaman konu sıkıntısı ile boğuşmuştur. Bu bağlamda incelediğimiz bu araştırmanın yoğunlaştığı konu da Hollywood sinemasında çıkış vaktinden bu yana hem kendi endüstrisinin büyümesine, hem de başka ülke sinemalarına yön ve taktik vermesinden dolayı tür olgusu ve bu çalışma özelinde Romantik Komedi türüdür.

2000’li yıllar öncesinde daha çok kendi edebiyat uyarlamaları ile melodram alt yapılı filmler çeken Yeşilçam sineması, 2000’li yıllar sonrasında Hollywood sinemasının yıllardır büyük yankılar uyandırmış ve izleyici kitlesini her daim kendine bağlamış bu türünden etkilenmeye başlamıştır.

Romantik Komedinin hem Hollywood’da hem ülkemizde devam etmekte olan popülerliği, seyirci kitlesi, Türk Sinemasına avantaj ve dezavantajlarını bu çalışmada cevaplanması öngörülen temel sorulardır.

1950’lerde Politik sebeplerden dolayı “Küçük Amerika” olma hayalleri Sinema endüstrisini derinden etkilemiştir. Hollywood melodramlarından oldukça etkilenen diğer dünya ülkeleri gibi Yeşilçam da kendi toplumsal ve kültürel yapısını bir takım karşıtlıklardan yararlanarak değiştirmeye başlamıştır. Köylü/Kentli, Modernlik/Geleneksellik gibi karşıtlıklar filmlerin toplumsal ve ekonomik arka yapılarında kullanılmıştır. (Yalınay, 2005)

Bu çalışma, melodram türünün hem Hollywood hem Yeşilçam’da nasıl işlendiğini ve seyirciyi hangi amaçla ve ne şekilde kendine bağladığını, nasıl etkiler bıraktığını ve zaman içinde Romantik Komedi türünü nasıl doğurduğunu aktarmayı amaçlanmaktadır.

Romantik Komedi filmleri, mutlu son ile biten, komik aşk hikayesinden bahseden, mutlaka sonunda aşıkların tüm engelleri aştığını anlatan filmlerdir. Sempatik, birbirini seven, ayırt edici özellikleri olan, uyumlu ve bir küs bir barışık aşıkların arasında ki komplolar olarak da bilinir.

Peki bu tür seyirciyi hangi yönü ile en çok vurup, bunca yıldır böylesine kendine bağlamıştır?

Romantik aşk, mitlerde, efsanelerde, dilden dile anlatılan hikayelerde, masallarda, şarkılarda, tiyatro ve filmlerde insan mutluluğunun en önemli temellerinden biri olarak işlene gelmiştir. “Mutluluk” insanı kurtarıcılığı ile bütünleşmiş bir kavram haline gelmiş ve insanı anlatan her sanat çeşidine de bu böyle aktarılmıştır. Özellikle batı kültüründe mutluluğun araçlarını, türlerini, çoğaltan, kitlesel olarak üreten, ayakları yerden kesen romantik aşk kavramı büyük önem taşır. Ve insanları büyük savaş, yıkım ve felaketlerden de yine “mutluluk formülü” çıkarmıştır. (Yalınay,2005) Bu formül aşkın büyük kurtarıcı gücü, mutluluğun her şeyden daha mühim olduğu, aşk yoksa mutlulukta olmayacağı ve mutluluk olmazsa yaşamın anlamsız olacağı gibi düşünce biçimlerini insanlara sunmuş hem yaşam tarzlarını hem de insan ilişkilerini derinden etkilemiş hatta yeniden yapılandırmış yeni bir oluşum içine sokmuştur.

Peki bu formül en hızlı, çabuk ve geniş kitlelere nasıl ulaşabilirdi?

Birçok sanat dalında denense bile yine de zaman içinde en büyük ve en yaygın olarak ses getiren Sinema endüstrisi olmuştur. Sinema başlangıcından bugüne romantik aşka dair hikayeleri her zaman sunmuştur. Hollywood’un birçok filminde aşk, romantizm, mutluluk her zaman ya ana tema ya da yan tema olarak izleyici ile buluşmuştur. 1960’dan önce çekilen Hollywood filmlerinin yüzde seksen beşinin olay örgüsünde romantik aşk kavramı vardır.

Fakat 1990’da Hollywood Sineması romantik aşk kavramına yeni bir boyut kazandırmıştır. “Pretty Women” filmi ile bu kavram başka bir kıvam elde etmiş, başka yollardan seyirciye yakınlaşmış ve hedefi tam on ikiden vurmuştur. Metropol insanının gündelik hayatına uygun, masalımsı anlatımını yetişkinlere daha uygun hale getirerek seyirciye sunmuştur. Ve bu da romantik komedi kavramının içini iyice doldurmuştur ve izleyici ile daha sağlam ve daha gerçek bir bağ kurmuştur.

Metropol insanı hem kendi hayatının rutinini izleyip hem de “bir gün demek ki benim de karşıma böyle bir mutluluk çıkabilir” düşüncesi ile bu tür ile bağını daha da sağlamlaştırmıştır. Ancak bu ‘sonsuz mutluluk’ vurgusu romantik aşk üzerine yapılan tıbbi ve sosyolojik araştırmaların bulgularıyla çelişkiler göstermektedir.

Yapılan birçok çalışmada romantik aşkın bir bağımlılık fenomeni olduğu ortaya konulur. İşte bu çalışma hem Hollywood sineması hem de Türk sinemasında romantik komedi türünün de insanlara bu bağımlılığı nasıl aşıladığı ile ilgilenmekte ve bunu hem Hollywood hem de Türk sinemasındaki benzer film örnekleri ile karşılaştırmalı olarak açıklamayı hedeflemektedir.

Romantik aşkın sonsuz mutluluk getireceği ve insanı her acıdan kurtaracağı fikri Hollywood sineması filmlerinde kuruluşundan itibaren kendine öyle büyük bir yer bulmuştur ki, hem dünya hem de Türk sinemasının bu yankıdan etkilenmemesi mümkün olmamıştır.

Büker'in belirttiği üzere; "*Sinema gerçek malzeme ile kurmaca bir dünya yaratır.*" (aktaran Yalınay, 2012). Ve seyirci bunun kurmaca olduğunu bilse bile filmin kahramanları ile bütünleşerek bir gün aynı sonsuz mutluluğun kendi başına gelmesini umut ederek, vizyona her yeni giren romantizm temelli filme biraz daha bağlanır. Her film biraz daha umuttur. Romantik komedi türü başlangıcından bugüne çoğu ülke sinemasında her zaman kendine büyükçe bir yer bulmuştur. Türün çıkış merkezi olan Hollywood sineması ve bu türün Türk sinemasına yansımalarına odaklanmak bu çalışmanın ana sorunsalıdır.

Tüm dünya gibi Türkiye'de de bu tür geniş kitleleri gündelik sıkıntılardan uzaklaştıran bir rahatlama amacı olarak görülmüş ve izleyiciye de bu şekilde aşılmıştır. Batılı sınıfsal çatışmalarının ürünü olarak ortaya çıkmış olmasına karşın melodramın muhafazakar tavrı, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren özelliklerini Türkiye, Mısır, Hindistan gibi doğu coğrafyasından ülkelerde, uyguladıkları toplumun kodlarını adapte edilerek kabul ettirmiştir.

Türk sinemasında özellikle 1960'lı yıllarda 'star sisteminin' devreye girmesi ile birlikte melodram kavramı da en çok bu dönemde sinemada kendine yer bulmuş ve zaman içinde insanları çok yormadan ve tekrarları ile bile dikkatleri üzerinden hiç ayırmayan bir sinema türü olmuştur.

Bu tezin amacı ise, bu türün sinema endüstrisi içinde kendine nasıl yer bulduğu, nasıl geliştiği ve değiştiği, neye, kime nasıl hizmet ettiği, Hollywood sinemasındaki doğuşundan sonra 2000'li yıllar sonrasında belirgin biçimde Türk sinemasına nasıl girdiği, içerik ve biçim olarak Hollywood romantik komedileri ile farklılıklarını ve benzerliklerini ortaya koymaktır.

Hollywood sinemasından doğan "tür" mantığı üzerinden türlerin Türk sinemasına yansımalarına ilişkin çeşitli araştırmalar yapılmış ve yapılmakta olmasına karşılık Hollywood için bile yeni bir tür olarak kabul edilebilecek "romantik komedi" türünün Türk Sinemasında nasıl karşılık bulduğunu araştıran söz konusu bu çalışmanın karşılaştırmalı sinema tür(leri)ü üzerindeki literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Hollywood sinemasında romantik komedi türünün 2000'li yıllar sonrası Türk Sinemasındaki yansımaları araştırmanın evren kısmını oluşturmaktadır. Bu konu ve tür üzerinden Hollywood ve Türk Sineması kökenli 2000 sonrası üretilmiş sekiz film örneklem olarak seçilmiştir. Bu çalışma için kullanılacak temel veri toplama araçları, yukarıda örneklemede belirtilen sekiz filmidir. Tüm veriler içerik analizi yöntemi ile değerlendirilecek ve çözümlenecektir.

Çalışmanın birinci bölümünde Hollywood sinemasının nasıl bir endüstriye, bir işletmeye dönüştüğü, başlangıcından günümüze değişimi, ve tür olgusu anlatılacaktır. İkinci bölümde, Türk sinemasında tür olgusu ele alınacak ve Romantik komedi türünün Türk sinemasındaki yerine, gelişimine değinilecektir.

Üçüncü bölüm ise, Hollywood'da macerası başlayan romantik komedi türünün 2000'li yıllarda Türk Sinemasına nasıl giriş yaptığı, nasıl geliştiği, iki sinemadan belirlenen örnek filmler üzerinden karşılaştırmalı bir içerik analize tabi tutulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.HOLLYWOOD SİNEMASINDA TÜRLER

Dünyada tür sineması, Hollywood stüdyo sistemi içerisinde ortaya çıkıp gelişmiştir. Bundan dolayı Hollywood stüdyoları, daha önce gişe başarısı göstermiş olan filmlerin bazı niteliklerini tekrar ederek benzer filmler üretmişlerdir. Benzer anlatı kalıpları ve sunumları izleyici açısından kolay alımlanabilmeleri nedeniyle ilgi görmüştür. Böylece sinemada tür kavramı bir yandan endüstrinin ve görsel anlam inşa eden gelişmiş görsel teknolojilerinin sağladığı kolaylıklara diğer yandan ise yenilik, farklılık ve çeşitlilik üzerinden biçimlenen izleyici beklentilerine göre şekillenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, çalışmanın amacının üzerine kurulu olduğu romantik komedi türü Hollywood sinemasında ortaya çıktığı için, Amerikan sinemasının başlangıcından günümüze kadar olan tarihi incelenerek, tüm türlerin yapısal özelliklerine bakılıp, romantik komedi türünün Hollywood sineması içerisinde nasıl doğduğu, gelişimi, ve şu an bulunduğu konum araştırılacaktır.

1.1.Endüstri Olarak Hollywood

Hollywood, Amerika Birleşik Devletlerinin California eyaletinde bulunan Los Angeles kentinin bir yerleşim yeridir. Şehir merkezinin kuzeybatısında yer alır. Sinema stüdyolarının ve film yıldızlarının oturduğu evlerin bu bölgede yoğunlaşmasından dolayı Hollywood Amerikan sinema endüstrisiyle özdeşleşmiştir. ABD’de yapılan ilk filmler New York kentinde çekilmiştir. 1900 yıllarına doğru Kaliforniya’da ilk filmler yapılmaya başlanmıştır.

Hollywood, aynı zamanda bir estetik sistemdir. Yani Hollywood ekonomik örgütlenmenin yanı sıra, belli estetik kurallara uyarak bir sinema yapıtı gerçekleştirme kapasitesini nitelemektedir. .Bu anlamda Hollywood sineması belli sınırlar içinde ki bir coğrafi bölgeden öte, sinema sanatı içinde evrensel boyutlarda ki bir estetik ekoldür. (Dumlu Sağır, 2013). Sinemanın Amerika’da doğuşu aslında eğlendirme amaçlı bir yaklaşıma dayanır. Amerikan eğlencesinin kökeni, aslında Avrupa’dır. Sinema ilk gelişimlerini Avrupa’da göstermesine rağmen yaşanan ekonomik, siyasal, sosyal etkiler yüzünden üstünlüğünü ABD’ye kaptırmıştır. 1919 yılına gelindiğinde, Avrupa salonlarında gösterilen filmlerin yüzde doksanı Amerikan yapımıdır.

Bu gelişme, beraberinde, Amerika'da sinemayı gerçek bir endüstri haline getirir ve çok sayıda stüdyo Los Angeles'da, tek bir merkezde toplanmaya başlar. Bu andan itibaren, günümüzde etkisi hala devam eden büyük bir efsanenin de ayak sesleri işitilir. Hollywood. (Akbulut,2012)

Sinema'nın "eğlence, ticari ve siyasi propaganda" alanlarında bütün tasavvurların üstünde aynı oranda ar ve mili menfaat sağlayabilecek yepyeni bir icat olduğunu ilk sezen ülke Birleşik Amerika devletidir. Bu da çok doğaldır. Çünkü, bu onun milli yapısından doğmuş bir sezidir. Şöyle ki: Devlet şeklindeki temel unsurları doğrudan "ticari felsefe üzerine inşa edilmiş, Milli politikası bu yönde gelişmiş herhangi bir ülkede, sanat sahasının da aynı görüş ölçüleri çerçevesinde değerlendirilmesi kadar doğal bir şey olamazdı. Hollywood her şeyden önce büyük film yapım stüdyolarının (Majors) bulunduğu coğrafi bir bölgeyi nitelemektedir.

1910-1915 yılları arasında yapım stüdyolarının büyük bir bölümü merkez bürolarını New York'tan California'ya taşımışlardır. Hollywood hem ekonomik hem de teknik açıdan en elverişli yer olarak seçilmiştir. Çünkü Hollywood film endüstrisinin ihtiyacı olan geniş alanlara sahip olmakla birlikte, sendikaların California'da olmaması ve işgücünün New York'a göre çok daha uygun olması Hollywood'u bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Teknik anlamda ise, kışın bile bol güneş alan ve stüdyo dışındaki çekimlere olanak sağlayan bir yapıda olması etkili olmuştur. Çok kısa bir zaman dilimi içinde Hollywood sinemacı akınına uğramıştır. (Gönen, 2007)

Savaş yıllarında sinema dünyası büyük bir durgunluk yaşadı.

Ince, Sennett, Chaplin, Griffith, gecikmeyle işe başlayan Amerikan sinemasının aradaki açığı kapatmasına yardımcı oldular. Avrupa'da başlayan savaş, Birleşik Amerika'nın savaşın son yılına kadar yansız kalması bu açığın kapatılmasını daha da kolaylaştırdı. Bir anlamda Avrupa sinemalarının çoğu büyük bir bunalıma düşerken Amerikan sineması dünya pazarında üstünlüğünü duyurma fırsatını buldu.

Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı'na katılmaya karar verdiğinde, artık sağlıklı mali kaynaklara kavuşan, teknolojisini sürekli yenileyen, büyük bir dağıtım ağı kuran ve durmadan film üreten Hollywood, büyük bir sanayi merkezine dönüşmüş, üstelik dünya pazarına da ağırlığını koymuştu.

Hollywood bu sağlam yapısı sayesinde, Avrupa'da iş yapan yetenekli oyuncu ve yönetmenleri de hızla kendine çekmeyi başarmıştı. Bu dönemde Hollywood film stüdyolarında bir yılda üretilen filmlerin uzunluğu 240 bin kilometreyi buluyor, bu filmler yeryüzünde ki 50 bin sinema salonunu besliyordu.

Çevreyi kirleten atıkları, duman çıkartan bacaları, gürültülü makinaları olmayan bu sanayi dalı, binlerce kişiye, hem de çok iyi koşullarda iş sağlıyor, hem de yerel ekonomiye milyonlarca dolar katkıda bulunuyordu. Değişik konularda, değişik biçimlerde üretilen ve kimi zaman dev dekorlu sahnelere yer veren bu filmler, sanat değeri çok ağır basan kimi Avrupa filmlerinin rekabetine karşın, Hollywood sinemasını yavaş yavaş dünyanın her ülkesinde vazgeçilmez kılmaya başlıyordu. (Teksoy, 2005)

Amerikan sineması 1915-1920 yılları arasında film ihracatını 160 milyon dolara kadar çıkarmıştır. Bu yıllarda konulu filmler piyasada daha ağırlıktaydı. Böylelikle Hollywood; Güney Amerika ve Latin ülkelerine satış yapmaya başladı ve Brezilyada ki üretimi tamamen yok etti.

Hollywood asıl darbeyi 1920 ve 1930'lu yıllarda vurmuştur. Çünkü bu tarihlerde Hollywood filmleri bir tüketim malı olarak görülmüş ve sanat içeriğinden uzaklaştırılmış, sürekli kendini tekrar eden, yeni herhangi bir şey üretmeksizin sadece gösterişli ve büyümlü bir havaya sahip bir "düşler fabrikasına" dönüşmüştür.

James Chapman'a göre; Düşler fabrikası sıfatı kendi içerisinde önemli bir çelişki barındırmaktadır: *"Düş içten doğan, kişisel ve özgün bir deneyimdir. Oysa fabrika birbiriyle tamamen aynı olan ürünleri, kitle tüketimi için imal eden bir üretim merkezidir."*(s.7). (aktaran Erensoy, 2012).

1948-49 yıllarında mahkemelerin verdikleri kararlar büyük şirketlerin (majörlerin) en büyük sinema zincirlerini elden çıkarmaya zorlamasına rağmen, 1950'li yıllar boyunca Warner Bros., Disney, Paramount, Colombia, 20th Century, Fox, United Artists, MGM ve Universal dağıtımı kontrol ettiler, o zaman dilimi endüstrinin en karlı dönemleriydi. Stüdyolar birkaç büyük-bütçeli filmleri kendileri üretiyordu, onlar aynı zamanda üretimi "paket-birim" (package-unit) sistemini kurarak satabileceklerine güveniyorlardı.

Bazı durumlarda ülke içine yönelik üretim yapan yapımcılar piyasaya sürülen filmlerin akışını dışarıya satmak için birimler kurdular, onlara yöneldiler. Alternatif bir yöntem olarak, bir yapımcı, bir star ya da bir ajans senaryoyu satın aldı, bir avuç yetenekli insan bir araya getirildi, sonra da finans meseleleri ve dağıtım için büyük bir stüdyoya yanaştı.

Kısa bir süre sonra stüdyolar çok büyük kayıplarla yüzleştiler. Büyük film şirketleri gizemli adlar taşıyan şirketler tarafından yutululdular. Hikaye'li film yapımı aşırı para kaybederek yoluna devam etti. Bazı tahminlere göre, 1969 ile 1972 yılları arasında yarım milyar dolar gibi çok büyük kayıplara ulaştı bu kayıplar. Yine de 1980'lere kadar müthiş büyük karlar kazanmayı başardı. (Bordwell, 2016)

1980'ler de Hollywood endüstrisi kendine yeni bir algı oluşturmuştu. "Mutlaka görülmesi gereken film." Bu yeni algının içeriği şöyleydi; filmler çok yüksek bütçe ile çekiliyor, yaz ya da Christmas gibi insanların zamanlarının daha bol, daha rahat, insan psikolojisinin daha mutlu olduğu dönemlerde vizyona giriyor, en çok satılan kitap listelerinden uyarlamalar yapılıyor ve gençlerin isteklerine ve popüler kültüre uygun içerikler hazırlanıyordu. Bu özelliklerde neredeyse her filmi mutlaka görülmesi, izlenmesi gereken filmler kervanına sokuyordu.

Bu kervana alışveriş süreci ile filmi birleştirmekte eklenince, Fast-Food zincirleri ile bağlar kurmak, otomobil şirketleri ile anlaşmalar yapmak, oyuncak ve giyim kuşam zincirleri ile işbirliği yapmakta filmlerin satışı için devreye sokuldu. Yani Hollywood endüstrisi kendine her pazar sahasından bir kar elde etmeye başlamıştı.

Elbette bu olgu kısa zaman için de Hollywood Sinemasının iyice devleşmesine neden oldu. Bu filmler büyük gişe hasılatı yaptılar ve endüstriyi yeniden şekillendirdiler. Bunların çoğu tür filmiydi. Dram, komedi, aksiyon, diye türler ya da başlıklara ayrılmaktaydı. Endüstrinin başarısı her daim yeni bir tür bulma, bu endüstriye yeni bir biçim kazandırma hedefindeydi. Ve tür mantığının da zaman içinde böylece filizlenmesine yol açtı.

Her şey tüketici odaklı ve tüketme dürtüsüne uygun bir tasarımla ilerlediği için tüketici olan bitenden memnundu. Film türleri de öyle. Herkese uygun film olgusu ile her değişime de pozitif bir şekilde uyum sağlıyordu tüketici. Aslında şöyle oluyordu, tüketici Hollywood endüstrisini besliyor, Hollywood endüstrisi de tüketiciyi besliyordu. Tabi bir fark ile tüketicinin pekte bu döngüden haberi yoktu. Verileni alıyor, belki de beyaz perdenin için de kendine yer bulmaya çalışıyordu.

Sinema tarihçisi Thomas Schatz'a göre; *"Filmler gittikçe hikaye tarafından daha çok belirlendiler, gittikçe daha fazla içgüdüsel ve düşünmeden yapılan eylemlere yer verdiler, kinetik ve daha hızlı adımlarla ilerleyen, gittikçe daha özel efektlere dayanan, gittikçe daha fantastik (ve böylelikle apolitik), ve gittikçe daha fazla daha genç seyirciyi hedef almaya başladılar."* (s.17) (aktaran Bordwell,2016)

Çünkü genç izleyici çoğunluğu kapsayan, ve popüler kültüre hakim olardı. O hafta vizyona girmiş filmi görmeyen insanların çağdaş kültürden men edileceği duygusu o kadar yoğun ve büyüktü ki, insanlar bu döngünün içinde zaten ister istemez bu popüler kültürün bir parçası oluyor ve bu da Hollywood endüstrisinin bir başka zaferi sayılıyordu.

Endüstri bütünlükle devasa bir yaratığa dönüştü, biçim değiştirdi, yeni teknolojiler, üretimi ve gösterimi dönüştürdü.1970'lerde ki sinema salonları yeni teknolojiyi desteklemiyor ve zamanla çürümüş, çökmüş salonlar haline dönüşüyorlardı. Onların yerine büyük bütçeli ve gişe hasılatı çok olan filmler temiz, bakımlı ve büyük salonlarda gösterime giriyor, insanlara rahat koltuklar, büyük ekranlar ve "düşler fabrikası" bu kez biçim değiştirmiş bir şekilde sunuluyordu.

1990'larda endüstrinin elde ettiği gelirlerde patlama yaşandı. Ama burada belirleyici olan gelişme 1997 yılında DVD'lerin çıkması ve yaygınlaşması ile oldu. Satılmak için olduğu kadar kiralanmak için de tasarlanmış DVD formatı kısa sürede videokasetlerin gittikçe unutulmasına neden oldu.

2004 yılında majörlerin (büyük stüdyo) filmlerinin sinema salonlarında ki gelirleri dünya genelinde dokuz buçuk milyon doları aşmıştı, ama DVD satışlarından ve kiralanmasından elde edilen gelir 21 milyon doları aşmaktaydı.

Hollywood filmlerini bir hamburgere benzetebiliriz. İkisi de dünyaca güçlü kapitalist sermaye grupları tarafından üretilip dünyaya dağıtımı yapılır ve büyük kar amaçlarıyla tüketilmeleri beklenir. Fakat filmlerin toplumlara bir hamburgerden fazlaca zararı dokunabilir. Bazen açık bazen gizli iktisadi ve/veya siyasi ideolojilerin üreticisi konumunda olan bu sektörün ürünleri belli kalıplara ve düşünüş tarzlarına göre üretilirler.

Filmlerde yer alan mesajlara bilinçli olsun ya da olunmasın maruz kalınmaktadır. Televizyonlardaki reklam kuşaklarının aksine izlememe-değiştirme hakkının olmadığı filmlerde edilgen konumda kalan seyirciler verilen mesajlar vasıtasıyla kültür endüstrisinin yarattığı ve yaratacağı yeni tüketiciler ve uyumlu bireyler halini alırlar. (Ongun, 2014). Richard Maltby'e göre, "Hollywood estetiğinin oluşumundaki en önemli etken paradır, çünkü Hollywood sineması perde arkasında, aslında ticari faaliyetlerden ibarettir." Hollywood'u bilenler onun bu dışarıdan bakınca bir hayal dünyasını yansıtan estetik halini yani tüm kurallarını, zaman, mekan tarzını, ışık ve ses kullanımını, kurgusunu, tüm bu Hollywood'u, Hollywood yapan unsurları 1917'de yılında başladığını söyler. Tabi bu içeriklerin belirlenmesinde bu hayal dünyasını yönetenlerin ideolojik düşünceleri de büyük rol oynamıştır.

Yani ticari savaşın olduğu bu yerde, sanatın içeriği de o savaşa hizmet eden olarak seçilmiştir. Hollywood endüstrisinin temelleri köklü zaman içinde gelişse de özgünde değişmez kurallarla bezeli stüdyo sistemine dayanır. Bu sistem içeriğinin oluşturulduğu zamandan bu yana her zaman kendi korunaklı dünyasında kalarak, ürünlerini o korunaklı dünyada hazırlar ve dünyaya iftiharla sunar. Bu sistemin değişmez kuralları ve bölünmez bütünlüğü aslında “ hep sevilen, en sevilen” filmler ya da “fabrikasyon” yani birbiri ile aynı özellikler de olan filmleri yapmıştır. Tutan ve sevilen filmlerin devamları ya da çok benzerleri risk almadan stüdyo sisteminde yıllardır kendini tekrerrür etmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde irdedeceğimiz bölümü oluşturmaktadır.

1.1.1.Stüdyo Sistemi

Tipik biçimde sadece Hollywood’a ait olan stüdyo sistemi, tüm sinema sektörüne hükmetmiş bir uygulamadır. Ancak bu sistemin arkasında devasa bir ekonomik gücün de yattığını unutmamak gerekir.

30’lu ve 50’li yıllarda Amerikan film endüstrisi “beş büyükler” adı verilen bir grubun kontrolündeydi. Paramount, MGM, Warner Brothers, 20th Century-Fox ve RKO. Bu beşli, sadece sayısız film üretmekle kalmıyor sinema salonlarının çoğuyla da pazarı ellerinde tutuyorlar, sinemaya ait her türlü eylemin kontörünü kendi bünyelerinde barındırıyorlardı. Ardından piyasaya iki büyük şirket daha eklendi: Universal ve Columbia. (Akbulut, 2012). 1929 Büyük Bunalımın ve sese geçişin getirdiği sorunların çözümünden sonra Hollywood Stüdyo Sistemi olarak adlandırılan dönem başlamış ve 1940’ların sonuna kadar filmler kitlesel olarak üretilip tüketilmiş, yapımdağıtım-gösterim alanında dikey olarak bütünleşen şirketler pazara hakim olmuştur.

1.Dünya Savaşı sonrası Adolph Zukor sinema salonları zinciri açmaya karar verdiğinde büyük şirketlerden biri olan ‘First Nation Picture’ da film yapımcılığı yapmaya karar verir ve bu gelişme “dikey bütünleşme” denilen işletme modeline geçilmesini sağlar. Bu model “filmin her aşamasından artık stüdyo sorumludur” stratejisi ile stüdyo karlarını en yüksek düzeye çıkartır. Hollywood Stüdyo Sisteminin en önemli karakteristikleri dikey bütünleşmiş tekellerin hâkimiyeti ve üretim sürecinin rasyonelliğidir. Bütünleşmiş majörlerin her biri yılda kırk ila altmış film yaptılar, bu endüstrideki toplam üretimin yarısı kadardı ancak bu filmlerin %75’i ilk gösterim salonları içindi. Bu salonlar ülkedeki toplam salonların %15’inden az olmasına rağmen toplam gişe gelirinin %70’ini kazanıyordu. Çünkü büyük şehirlerde yoğunlaşmışlardı ve ilk gösterim pazarının çoğunu oluşturuyorlardı. (Hauptert, 2006)

1920'leri başında Hollywood dünyanın en büyük ve en güçlü film üreticisi ve dağıtıcısı konumuna gelmiştir. 1920'lerde film yapımı için 200 milyon dolar yatırım yapılmaya başlanmış ve yılda 800'ün üzerinde film çekilmiştir. Sinema Endüstrisi yaklaşık olarak 1,5 milyar dolarlık bir yatırım kapasitesinin sahibi olmuştur.

Böylelikle otomobil, konserve, sigara, demir-çelik üretimi gibi Amerikan endüstrisinin en önemli ve güçlü dallarıyla boy ölçüştürecek konuma gelmiştir.

Paramount, Loew, Fox, Metro gibi büyük yapım ve dağıtım şirketlerinin adları artık tüm dünyada konuşulmaya başlanmıştır. General Motors, Morgan, Rockefeller gibi büyük endüstri kolları ve bankalar da sinema sektörüne önemli ölçüde para yatırımında bulunmuşlardır. (Dumlu Sağır, 2012)

Hollywood stüdyo sistemi artık tam bir "fabrikalar zincirine" dönüşmüş ve hiç durmadan üretim yapan, az film şirketinin sahip olduğu, oligarşik yapıda bir sistem ile kendini ve dünya çapında bulunduğu yeri sağlamlaştırmıştır. Bu yapı Henry Ford'un "araba fabrikası üretim sistemine" benzetilmektedir. Fordizm kavramı genel olarak Amerika'da Henry Ford tarafından geliştirilen ve daha çok kapitalist endüstriyel üretim sürecinde uygulanan ilkeleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Fordizm'e göre; "ürünler standartlaştırılır ve işçilerin iş gücü niteliği aşağı çekilir; yani, yapılan iş beceriye dayalı değil, daha çok mekanik bir verimliliğe bağlanmaktadır." (Çetin,2014). Bu da tam olarak Hollywood stüdyo sistemi ile örtüşen bir sistemdir. Neredeyse aynı şekilde üretim yapan bu mekanik sistem sinema sanatını da stüdyolarının içine uzunca bir süre hapsedmiştir. Hollywood'a olan ilginin savaş yılları sonrası artması aslında görüldüğü gibi sadece Avrupa sinemasının geride kalması ve ona olan ilginin azalmasından dolayı değildir.

Asıl neden Hollywood'un bu sağlam stüdyo sisteminin kurulmasıdır. Bu stüdyoların belli bir hiyerarşi ile film üretmeye başlamaları, sağlam bir yapım sistemi oluşturmalarıdır.

Bu sisteme göre oyuncular, katı kurallara göre hazırlanmış sözleşmelere tabidir. Her oyuncu, sözleşme yaptığı stüdyoya son derece sadıktır. Buna paralel olarak her stüdyo, sinemanın belli bir türüne ait yapımlara imza atar. Warner polisiye ve müzikal komediler üzerine yoğunlaşırken; Universal fantastik filmler, Metro-Goldwyn-Mayer tarihsel melodramlar üzerinde yoğunlaşır. Her stüdyo kendi yıldızlarını yaratır ve Hollywood bu sağlam yapısı sayesinde, Avrupa da iş yapan yetenekli oyuncu ve yönetmenleri de hızlıca kendine çeker. (Akbulut, 2012)

Stüdyo sisteminde stüdyolar filmlerini maaşını kendi verdikleri kişiler ile kendi yerlerinde çeker ve çektikleri filmlerin haklarını sinema salonlarına satarak film gösterimlerini gerçekleştirirlerdi. Bu dönemde bu sektörde çalışan herkes zorunlu olarak çalıştığı stüdyonun maaşlı bir elemanıydı. Herkesin tanımlı bir iş görevi vardı ve her iş bölünmekteydi. Teknisyenler tıpkı oyuncular gibi maaşa bağlanmış ve düzenli vardiya biçiminde çalışmaya başlamışlardı. Filmin her aşaması için ayrılmış geniş birimler oluşturulmuştur. Stüdyolar kapasitelerini arttırmak ve ürünlerini sabitlemek için uğraşmıştır. Bunun sonucu olarak iş sürecinin her bir aşamasındaki iç örgütlenme, temel ilkeleri rutinleştirme ve görev dağılımı olan kitle üretimine benzemiştir. Kurgu süreci, senaryo sürecinden, senaryo süreci, yönetim sürecinden ayrılmış ve bu yöntemin hem çalışanlara hem de filmlere daha fazla başarı sağladığı düşünülmüştür.

Bununla birlikte, bir filmde ünlü bir oyuncunun adının olması o filmin pazarını bir nevi garantilemektedir ve bu nedenle oyuncular stüdyolar ve filmlerin başarısı için vazgeçilmezdirler. İmgelerinden ne kadar faydalanılırsa, stüdyonun karı o kadar artmaktadır. Stüdyolar yıldızlarını aynı zamanda ürün reklamları için de kullandılar başka bir deyişle görevlendirdiler.

Bu görevler Paul McDonald tarafından şu şekilde özetlenmiştir: *“Prodüksiyon öncesi, oyuncuların görevi, onlara gönderilen senaryoları okuyup, rollerini ezberlemek. Film yapım sürecine girildiği ve ana fotoğraf çekimlerinin yapıldığı dönem de oyuncular kısa süreli provalara başlar; ardından stüdyo veya stüdyo dışındaki mekânlardaki çekimlerin gerektirdiği kadar tekrarlara katılırlar. Yapım sonrası post-prodüksiyon sürecinde ise, oyuncular dublaja girer. Birçok oyuncu tarafından bu aşama görevlerinin sonu gibi algılanır ancak ‘yıldızlar’ için oldukça önemli görevler post-prodüksiyon sonrasında başlar. Filmin tanıtım ve dağıtım sürecinde film yıldızlarının önemli görevleri bulunmaktadır; tanıtım amaçlı etkinliklere katılmak, filmin dünya çapındaki galalarında bulunmak ve televizyon programlarına katılmak bunların başlıcalarıdır.* (s.9) (aktaran Erensoy,2012). Hollywood, yirmili yıllardan itibaren uluslararası ve homojen bir kitle olarak değerlendirdiği seyirci kitlesine yönelik filmler üretmeye başlamış ve altmışlara kadar uzanan bir dönem boyunca “Stüdyo Sistemi’nin en parlak sonuçlarını almıştır. Stüdyolar Amerika’daki büyük salon zincirlerini de denetlediklerinden seyirci sayısındaki en küçük kıpırdanmalara bile hassas davranmak zorunda kalmışlar, olumsuz işaretler almaya başladıklarında önce sesi, sonra rengi, ardından geniş perdeyi ve son olarak da üçüncü boyutu devreye sokmuşlardır. (Abisel, 1999).

Stüdyo sistemin asıl amacı filmlerin, en fazla gelir getirecek şekilde organize edilmesi olmuştur. Bu hedef doğrultusunda film üretiminin iç yapısı şekillendirilmiş, bu da türlerin oluşmasını sağlamıştır. Filmlerin polisiye, müzikal, western, bilim-kurgu, belgesel gibi sınıflandırmalara tabi tutulması ile gerek filmlerin hedef kitlesinin ve seyirci isteklerinin saptanması, gerekse çeşitli yapımlarda kullanılan yönetmen, senarist, oyuncu, kostümcü gibi çalışanların temini daha kolay ve daha ucuz olmuştur.

“Majörler” kendi aralarında da paylaşıma giderek, film türleri konusunda oluşan uzlaşmayla belli bir film yapma tarzı ve karakteristiği meydana getirmişlerdir. Tüm bu uzmanlaşma ve bölümlendirme seri imalatı kolaylaştırmış ve stüdyoların daha fazla kar elde etmelerini sağladığı için, sinema endüstrisi "stüdyo sistemi" olabildiğince uzun süre devam ettirmenin gayreti içinde olmuştur. Oyuncusundan, senaristine, ışıkçısından, temizlikçisine o kadar bütünleşmiş ve dışarıdan bakınca o kadar heybetli bir sistem kurulmuştu ki Hollywood'un stüdyo sistemi adeta yaşayan, canlı bir şehir gibiydi. Herkes o sistemin bir parçası olmak istiyor, dışarıdan bakanlar sadece büyük bir hayranlık ile tüm filmleri ve film odaklı yapılan her türlü reklamı seyrediyorlardı. Fakat bu böyle devam etmedi.

1946'tan sonra izleyici sayısının azalmaya başlaması endüstri için sürpriz oldu. Savaştan dönen askerlerin izleyici sayısını artıracığı, maaş artışlarının, azalan çalışma saatlerinin insanları daha fazla sinemaya çekeceği ve Amerika dışına film dağıtımının kar getireceğine yönelik tahminler boşa çıktı. Savaştan dönen askerlerin çoğu eğitim programlarına gitmeyi tercih ettiğinden boş zamanları çok azaldı. Evliliklerdeki ve doğum oranlarındaki patlama, özellikle şehirlerden banliyölere taşınırken -1950'de 40-50 milyon Amerikalı banliyölere taşındı- sinemaya gitme zamanları olmayan aileler yarattı. (Tzioumakis,2006). Hollywood stüdyo sistemini çözülmeye götüren etmenlerden biri de bir eğlence aracı olarak televizyonun yaygınlaşmasıdır. Televizyonun gelişini haber veren belirtiler1930'larda ortaya çıkmasına rağmen savaş yüzünden televizyon üretimi ve tasarıları geçici olarak ertelenmiştir. Belton'a göre; *“Bütün bu gelişmeler karşısında Hollywood'un dikey bütünleşmiş yapısı ve kitlesel üretim sistemi çözüldü. Azalan izleyici sayısı karşısında şirketler öncelikle teknolojik yeniliklerden faydalanmayı denediler. 1952 yılında tanıtılan Cinerama ile perdedeki görüntü üç ayrı projeksiyondan yansıtılarak gerçeklik yanılsamasını arttırıyordu. Ancak projeksiyonların karmaşıklığı nedeniyle yaygınlaşması mümkün olmadı.*

Benzer şekilde 1952’de çıkan 3-D bir süre için yaygınlaştı ancak 3-D efektlerinin karmaşıklığı ve izleyicilere verilmesi gereken gözlüklerin elverişsizliği nedeniyle verimli olmadı. (s.212). (Aktaran Çetin, 2014)

1954 yılında büyük majörlerle, sinema salonlarının arasındaki iplerin iyice gerilmesi ve sonunda kopmasıyla stüdyo sistemi terkedildi. 1959 yılına kadar gücünü şöyle bir sistem kurarak sürdürdü; paket halinde piyasaya beş film birden sürülüyor, kopya ve salon sayıları önceden belirleniyor böylece tüm filmler için belirli bir gelir elde edilebiliyordu. Çoğu zaman topu rezervasyon sistemi ile bir sinema salonuna tüm filmler aynı anda satılabiliyordu. Açılan birçok dava, sinemanın ihtişamını televizyona kaptırması gibi sebeplerden dolayı stüdyo sisteminin altın çağı 1950’lerin başında son buldu.

1.1.2.Star Sistemi Olgusu

Sinemanın dev bir endüstriye dönüşmesi yıldız sistemini de doğurdu. Büyük bir sermaye, son derece sağlam oluşturulmuş bir temel, yüksek düzeyde organize edilmiş bir çalışma yöntemi ve mükemmel bir teknik donanım. Ve elbette bu muazzam endüstrinin pazarlama stratejisinin birer aracı olan yıldızlar, yıldız sistemi... (Dede,2014)

Sinemanın bir reklam aracı olarak kullanılabilmesi ona diğer ticari ürünlerin yanında önemli bir ayrıcalık tanımıştır. Hollywood sinemasını elinde bulunduran işadamları için önemli olan yatırdıkları parayı en kısa süre içinde fazlasıyla geri almak olmuştur. Amerikan sineması, ilk öykülü filmlerden Birinci Dünya Savaşı’ndan bir ya da iki yıl öncesine kadar, belli bir nitelikte olarak ilerlemiştir. Sinema halktan öncelikli olarak destek görmüştür. Amerika, tüm bu dürüstlükten uzak işini yürütebilmek için star sistemini başlatmıştır. Star olacak kişilerin halka sunulması için büyük ölçekli kampanyalar yürütülmüştür. Halk bu konuda cesaretlendirilmiş ve hayran kılınmıştır. (Rohta,1996)

Star sisteminde yapımcılar yükseleceğinden emin oldukları ve seyircinin seveceği/sevmeyeceğinden emin oldukları tipleri seçmiş ve piyasaya onları sürmüştür. Her birinden ayrı bir “ilah” yaratmaya çalışmışlar ve genelde de başarılı olmuşlardır. İlk gerçek yıldızları da sinema sisteminde yaratan Amerikan sinemasıdır. Bu olguyu en parlak biçimde kullanmak ve yaşatmak kuşkusuz Hollywood’un en büyük başarılarından biridir.

Kendilerini yansıttığı varsayılan imgeleriyle boy gösteren, düşünme yeteneğinden soyutlanmış, fiziksel özellikleri, giderek cinselliği ön plana çıkan, hoş görünümü, ulaşılmayacak kadar uzak yeryüzünde ki yıldızlar, insan eliyle yaratılan tanrı ve tanrıçalardı bunlar. (Dede,2014). Sinemanın ilk yıllarında oyuncu isimleri açıklanmıyordu. Oyuncuların ünlenerek diğer yapım şirketi tarafından çalınmasından ya da oyuncunun ününden yararlanıp daha fazla para talep etmesinden korkuyorlardı. Ama zaman içinde filmlerde oynayan ‘güzel kadınların’ isimleri seyirci tarafından büyük merak konusu olunca isimler bir bir açıklanmaya başlandı.

Ve bunun filme daha büyük karlar sağlandığı görüldü. 12 Mart 1910’ da o zaman denk halkın “ biograph girl” diye adlandırdığı Florence Lawrence Amerikan sinema tarihinin adını gizlemeden oynayan ilk oyuncu oldu. Hemen ardından Chaplin ve Pickford birer milyonluk sözleşmelere imzalarını attılar. Atılan imzalar, Amerikan sinemasında yeni bir dönemi de belgeledi. Yıldızı parlayan oyuncular, belli başlı yapım şirketlerinin sözleşmeli elemanları olarak çalışmaya başladılar.

Bundan sonra çekilen filmler de artık Chaplin’in, Pickford’un, Fairbanks’in rol aldıkları filmler oldu. Film yapımcıları, bu yeni dönemin ne denli büyük bir potansiyel olduğunu hemen kavradılar.

Star sisteminin büyük yankılar getireceğini ilk anlayan isimlerden Adolph Zukor tiyatro oyuncuları ile büyük anlaşmalar yapsa da aynı ilgi tiyatro da görülmedi. Çünkü tiyatro seyirciye sinemanın sağladığı büyüğü dünyayı aynı büyüklük ve inandırıcılıkta sağlayacak bir alan değildi. Sinema kendi starlarını yarattı.

Sürekli bir reklam furyası ile de bu ilahlaştırma durumunu sıkça seyircinin göz önünde tutarak pekiştirmişlerdir. İzleyici hayranı olduğu starın adını afişlerde gördükçe filmlere gitmeye başlamış bu da daha film vizyona girmeden zaten başarılı olacağına bir gösterge olmuştur.

Hollywood tarafından imal edilmiş mitosunu hayatına tam olarak uygulayan Humphrey Bogart, sert ifadeli, yaralı ve dışarıya kapalı duygusal erkek modelinin kuşaklar boyu süren temsilcisiydi. Clark Gable’ın maço imajı, çapkın bakışları yani o ünlü “Clark çekişi”, bugün birçok erkek için hala rehber niteliği taşıyor. Greta Garbo, tartışmalı güzelliği ve yeteneğine rağmen sinemanın en büyük efsanelerinden, en ölümsüz mitoslarından. Bir eleştirmenin deyişiyle “Filmleriden Garbo’yu çıkarın, geriye hiçbir şey kalmaz! (Dorsay,1999)

İlk dönem izleyicilerin tersine olarak, insanlar artık sinemaya beğendikleri yıldız oyuncularını görmek için gitmiştir. Film izlemek amacıyla gitmemişler varsa yoksa idollerinin yakın çekimlerini görmek istemişlerdir. Artık yıldız oyuncu bir fetişe dönüşmüştür. Star sistemi Hollywood'da ve genel olarak sinemada büyük bir başarı kazanmıştır. (Rohta,1996)

Tüm bu ihtişamın ve 'büyüklüğün' içinde yıldızlar sadece gösterilen kadardılar. Sadece o sistemin gösterilen yanında yıldızdılar ama yine aynı sistemin görünmeyen kısmında oldukça zor koşullarda çalıştırılmaktaydılar. Onlar sadece sistemin düzgün çalışmasına ve hızlıca büyümesine yardımcı birer semboldüler. Sanat ve sanatçı olgularının içeriğinden uzak sadece sistemi zirvede tutma odaklı kullanılan sistemin birer parçasıydılar. Oyuncular, stüdyo sistemi içerisinde oldukça az bir güce sahiptiler; çoğu oyuncu stüdyo ile uzun süreli bir kontrat imzalar ve oynadığı film ve karakterlerin seçimine dair alınan kararlar üzerindeki etkisi azdır. Stüdyolar sadece oyuncuların filmdeki rollerini değil, aynı zamanda ekran dışındaki hayatlarını da kontrol etmektedirler. Halkın gözünde "zengin, cazibeli ve güzel insanlar olarak gösterilen sinema oyuncularının imajı aslında kurgulanmıştır. Her oyuncu belli formlara sokulmakta ve özel hayatları stüdyonun istediği gibi kamuya yansıtılmaktadır. Bu strateji bilet satışlarını da etkilemiş ve 'dedikodu' dergilerinin çoğalmasına yol açmıştır. Bu şekilde, 'yıldız olgusu' pop kültürün bir parçası haline gelmiştir. (McDonald,2006)

Hollywood'u her zaman asıl simgeleyen, yüzlerce yönetmen, oyuncu ve teknikerlerin elinden çıkan, değişik türlerde, değişik konulu filmlerin, tıpkı küçük parçaların bir araya gelerek bir mozaik oluşturması gibi oluşturdukları "seyirlik" idi. Dünyanın dört bucağında, büyük kitlelerin ilgiyle izledikleri ve seyirciyi oyalamaya, günlük yaşamın sorunlarından uzaklaştırmaya yönelik bu filmler, her şeyden önce "yıldızlara" dayanıyordu. (Teksoy,2005)

Bu sistem öyle ihtişamlı ilerliyordu ki kayıtsız kalmak olanaksızdı. Büyük ve renkli dekorlar içerisinde, çok güzel kadınlar, yakışıklı adamlar, müthiş aşk hikayeleri ile bezeli filmler, insanları yaşadıkları buhrandan kurtaran, savaş zamanlarının üzerini adeta rengarenk bir toz bulutu ile örten ve hatta unutturan ve insanlara büyük bir heves ve hayranlık ile sürekli " orada" olma ya da " o" olabilme dürtüsü yaratan bu sistem Hollywood'un tam on ikiden vurduğu bir dönemidir.

Cazibe üzerine yazdığı eserde, Stephen Gundle, yıldızlar hakkında yazılanların halk üzerinde ki etkisini şu şekilde anlatmıştır: *“...sokaktaki insanlar için, sanki bu oyuncular hiç çalışmıyorlarmış gibi bir algı vardı. Koreograflanmış, fotoğraflanmış ve detaylı bir biçimde anlatılmış mükemmel hayatları, şirketlerin pazarlama bölümlerince dünya basınına damla damla yediriliyordu. Seyirciler için bu cazibeli hayatlar fantezilerden çıkmıştır.”* (s.178.). (Gundle,2008)

Rakip firmalar birbirlerine karşı örgütlendiler, güzellik yarışmaları tertiplendi, hayran mektupları devri başlatıldı, starların özel hayatları kamusal ilgi alanına sokuldu, evlilikler ve boşanmalar bile ayarlanmaya başlandı. İnsanlar, hayran oldukları film yıldızlarına mektuplar yazmaya başladılar; kaç yaşındaydılar, kiloları kaçtı, formlarını nasıl koruyabiliyorlardı, niçin evlenmişlerdi, kullandıkları yüz kreminin markası neydi vb. Bu hayati bilgilendirme süreci, tanıtım ve reklam sektörleri tarafından hararetle teşvik edildi.

Yıldız sineması, kahramanla özdeşleşme, empati ve arzuyla bağlanma temellerine dayanır. Bir yıldızın evrensel kabulü için seksi, beyaz ve heteroseksüel olmak, orta sınıftan gelmek başlangıç için aranan özelliklerdir. Yıldız olmak için çok iyi bir oyunculuk gerekmediği gibi, üstün bir yetenek de yıldız olmaya yetmez.

Peki kime yıldız denir? Yıldız olunur mu, doğulur mu? Yıldız olmanın bir formülü var mı? Galiba bu soruların herkesçe kabul edilmiş, onaylanmış bir açıklaması yok. Yıldızlığın tanımında yetenek, güzellik ya da yakışıklılık ve cazibe, bunların hepsi ya da birkaçının bir aradılığı, ama bunlardan da önemli olan başka bir şey aslında tarifi zor bir karizma, bir farklılık, kişiyi özgün kılan bir pırıltı, birçok özelliği bir arada tutan özel bir alaşım var.

Star sistemi seyirciye sunmak için iki temel figür oluşturmuştur, “iyiler ve kötüler.” Bu durumda sizden bir yerde belirlemenizi istemiştir elbette, bir tercih yapmanızı. Ya iyilerin yanında olur, toplum tarafından benimsenmiş, özümsemiş, sevilen ve en zirvedekinin olursunuz ya da kötülerin içinde bir yer bulursunuz kendinize. Başka bir seçenek yoktur.Tabi ki seyirci çoğu zaman iyi olanın yanında olmayı tercih etti. Belki gündelik hayatta kendi yaptığı yanlış davranışları beyaz perde de kötü karakter tarafından yapılırken izlese bile, kendi iyinin yanında ya da yerinde attettiği için büyük bir huzurla koltuğundan kalkıp evinin yolunu tutabilmiştir çünkü zaten bu sistemde her zaman filmin sonunda iyi olan kazanıyordu.

Kurtoğlu'na (2012) göre; *“Bu filmler önce sizi gözlerinizden öper, sonra kalbinizden beyninize doğru bir seyahate çıkarak beyninizin bir kıvrımına yerleşir. Bilhare bir bakmışsınız izlediğiniz filmin işlediği tema ile beyniniz aynı şeyleri söylemektedir. Bunun adı subliminal işgal/bilinçaltı işgalidir. Artık algıları kazanmak toprak kazanmaktan çok daha önemlidir. Bu uzun zaman dilimlerine entegre edilmiş ‘millet programlama’dır. Amerikan film endüstrisi Hollywood, küreselleşme ve küresel ekonominin en önemli algı operasyon merkezlerinden biridir.”* (s.29)

Klasik Hollywood'un anlatı biçimini farklı bir açıdan dillendirmek gerekirse, yönetmenin filmin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası evrelerinin tamamında, filmin vücut bulduğu bu süreçlerde filmin bütün işleyişini, anlatımını ancak yanındaki çocuğun algılama kabiliyetleri oranında derinleştirebileceğini söylemeliyiz. Öylesine mantıklı, öylesine kolay anlaşılabilir ve ikna edici bir film olmalı ki, daha ilkokula giden bir çocuk dahi hiç zorlanmadan filmi anlayabilmeli, kavrayabilmeli. (Dumlu Sağır,2013)

Amerikan sineması star sistemi içinde bir çok sayıda yıldız yetiştirir. Bazıları adını sinema tarihine altın harflerle kazısa da , bazıları sadece bu dönem içerisinde büyük başarılar elde edip sonra silinip giderler. ‘Güzel’ kızların başına konan talih kuşu aslında böyle yorucu ve yıpratıcı bir sistemin içinde dışarıya gösterildiği gibi sadece güzelliğin yetmediği ve ‘güçlü’ olanın içinde kalabileceğini de gösterir onlara.

Bu yıllar o büyük stüdyo duvarlarının ardında en çok intiharlarında yaşandığı yıllardır. Bu ağır çalışma şartlarından ziyade bir anda gelen büyük şöhretler ve ısıltı hayatın düzenine ayak uyduramayan yüzlerce genç aktör/aktris hayatına kendi kararı ile son vermiştir. Özellikle de güzel ve seksi kadın oyuncular üzerine kurulu bu büyümlü dünyanın içi hiçte dışardan bakıldığı gibi değildir.

Hollywood'un gözünde, sanat yaşamının doruğunda olan star, daha fazla kar elde etme aracından başka bir şey değildir. Televizyon kanalları, dergiler, gazeteler, dedikodular, skandallar, ödüller ve başarılar starın ortaya çıkmasına yalnızca yardım ederler.

Sessiz sinemanın önde gelen isimleri Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Charlie Chaplin; stüdyoların büyüyen egemenliği karşısında kendi bağımsız şirketleri olan United Artists'i kurmuşlardır. United Artists'in kontratlı oyuncusu olmamış, sadece bağımsız filmlerin dağıtımını üstlenen bir şirket olma amacıyla kurulmuştur.

Gücü sanatçısına vermek amacıyla kurulan United Artists, yapımcı egemenliğinin sinemaya hakim olduğu bir dönemde, sanatçıya, yani yönetmene ve oyuncuya kendi kaderini kontrol etme hakkını vermiştir. United Artists'in bağımsız yapımlara yaklaşımı, yapım sürecini bir film-bir adam sistemine dönüştürmüştür. Bunu sinemacılara özerklik ve yaratıcı özgürlük vererek ve kazançlarının belirli bir bölümünü paylaşarak sağlamıştır. (Chapman,1998).

Her ne kadar bu bağımsız yapı iyi bir fikir görünüp bir süre oyuncu ve yönetmenleri rahatlatsa bile çok uzun soluklu olmamıştır. Bir süre sonra sadece star mantığı da yeterli olmamış ve başka arayışlara başlanmıştır. Hollywood sinemasının doğuşuna bakıldığında 1910'lu yıllardan itibaren onun bir tür sineması olarak yapılandığını söyleyebiliriz. Star sisteminin de bir süre sonra eskisi gibi ilgi görememesi üzerine Hollywood daha hikaye içerikli, daha 'bir şey' anlatan ve daha kişiye özel filmler çekmeye başladı.

1.1.3.Türlerin Ortaya Çıkışı

Sinemanın, onu öteki sanatlardan ayıran pek çok niteliği vardır. Ancak, popüler film üretimi alanında egemen olan kolektif çalışma tarzı ve sinema endüstrisinin örgütleniş biçimi bunların en önemlisidir. Film türlerinin bu denli etkin ve gelişkin araçlar haline gelmeleri de popüler sinemanın kendine özgü yapılanışının sonucudur. Nitekim son yirmi yılda sinemanın eski popülerliğini televizyona kaptırdığının kesinleşmesi ve seyirci sayısının azalması, sinema endüstrilerinin yapılanma tarzlarında değişiklikler yaratmış; stüdyo sistemi çökmüş ve ona bağlı olarak işleyen yıldız sistemi büyük ölçüde önemini yitirip birkaç ismin etrafında varlığını sürdürür hale gelmiştir.

Susan Hayward'a göre; *"Sinema endüstrisinin ekonomik örgütlenmesi belli bir standartlaşmayı beraberinde getirmiş ve böylece türsel uzlaşımların tekrarlanmasına dayalı film grupları ortaya çıkmıştır. Ancak türlerin sabit olmadığı, zamanla değişebileceği ve hatta kaybolabileceği de yaygın olarak kabul edilen bir görüştür. Türsel uzlaşımlar en az türler kadar değişkendir, ekonomik, teknolojik nedenlerle ve tüketime bağlı olarak değişkenlik gösterebilir."* (s.14). (aktaran Yüksel, 2016)

Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü dilimizde, Fransızca kökenli genre sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aslında genre daha çok cins aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu anlamına gelmektedir.

Ancak sanat alanına ilişkin bir terim olan genre için türün kullanılması daha doğrudur. Zaten tür, Türk Dil Kurumu- sözlüğünde: “İçerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi “ olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. (Abisel,1999) Hollywood tarihinin türler tarihi olduğu ve kimi türlerin kabul edilebilir bulunduğu öne sürülebilir. Amerikan mitinin oluşumundaki rolleriyle Western ve gangster filmleri, feminizm açısından önemi dolayısıyla melodram ve psikanalitik söylemdeki yeri dolayısıyla korku, bilimkurgu sineması postmodernizmle birlikte ortaya çıkmıştır, diğer türlerin de destekleyicileri vardır.

Tek bir filmin pek çok farklı şeye sahip olmasını bekleriz. Karakter, olay örgüsü, mekan, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı. Kovboylar ve Kızılderililerin olduğu bir film, Western filmidir. Bir dedektif ve suçluların olduğu film suç; gangsterlerin olduğu film (bekleneceği üzere) gangster filmidir. Ortada işlenen bir suçun olduğu ve olayın aydınlatıldığı bir film, suç filmi, belli engellerin iki insan arasındaki aşkı geciktirdiği bir film ise, aşk filmidir. İzleyici gülüyorsa, bu bir komedi filmidir, çığlık atıyorsa, korku filmidir. Bir film karanlık gölgelere ve tuhaf kamera açılarına sahipse, bu muhtemelen bir kara filmidir. (Butler,2011). Barry K. Grant göre: *“Basit olarak ele alındığında tür filmleri, yineleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir.”* diyerek tür olgusuna daha sık rastlanan bir tarzda yaklaşmaktadır.

Türün film çalışmalarına konu olması 1960’lı yılların sonlarına rastlar. 1960’lar sinema kuramı ve film çözümlemeleri açısından önemli bir dönemeç olarak kabul edilir. 1940’lar ve 1950’ler boyunca sessiz film döneminden miras alınan ve daha çok sinematografik özgünlük görüşüne yaslanan çalışmalar, 1960’lardan sonra yerini film metninin yapısına, tür filmlerine ve seyirciye odaklanan çalışmalara bırakmıştır. Önceleri Hollywood stüdyo sisteminin ürettiği filmleri tanımlamak için kullanılan ve değersiz bulunan tür filmleri, özellikle Cahiers du cinema çevresinin etkisiyle daha ciddiye alınmaya başlamış ve kuramsal bir zemine oturtularak film çalışmaları açısından bir inceleme nesnesi haline gelmiştir. Erken dönem film eleştirmenleri, tıpkı haritacılar gibi türleri birbirinden ayırmak için kurgusal alanlar ve sınırlar yaratma arayışına girmişlerdir. (Yüksel,2016)

Türün ne olduğunu tanımlamaya çalışanların yaptığı katkılar, bu tanımın sürekli olarak değişmesine ve gelişmesine neden olmaktadır. Christine Gledhill'e (1992) göre; *"Tür tanımını doğrudan sinema endüstrisinin kapitalist işleyiş tarzı üzerine kurmaktadır: Türler -yıldızlar gibi- stüdyo sisteminin standartlaşma ve ürün farklılaştırmaya yönelik ikili gereksiniminden doğmuştur. Her biri, kendilerine ait görsel imgelem, olay örgüsü, karakter, çevre, anlatısal gelişim tarzları, müzik ve yıldızlar açısından farkedilir uyulaşım dağarcıklarıyla türler, endüstri için izleyicinin beklentisini önceden kestirilir kılarlar. Türler arasındaki farklılıklar ya da farklı türlerin ortaya çıkması, ticari sinemanın farklılaşan geniş bir seyirci kitlesini kendine çekme gereksiniminin bir sonucudur."* (s.58)

Elbette sinemanın doğuşuna, gelişimine ve Hollywood'da ki yoluna bakılınca türlerin de Amerikan sineması içinde doğduğu ve diğer sinemaları da biçimlendirdiği söylenebilir.

Hollywood'un dev stüdyoları, 1920'lerin rekabet koşulları içinde, bir yandan çarpıcı ve yeni konuların peşinde koşuyor, öte yandan da sınanmış olanların güvencesinden yararlanıyordu. Böylece Amerikan sinemasının, türleri, alttürleri ve tarzları çeşitlendi. Hangi filmin, ne zaman ve nasıl gişe başarısı kazanabileceğinin kesin formülü hiçbir zaman bulunamadığından, yapılan yatırımın taşıdığı riske karşı, başarılı filmlerin benzerleri yapıldı, bazı nitelikleri tekrarlandı. Bunların yanı sıra stüdyolar zarar olasılığına karşı, bir yandan öngörülerle nabız ölçüp, öte yandan seyircinin hangi filmlere daha çok ilgi gösterdiğini sürekli izleyip kendilerini korumaya çalıştılar. Dolayısıyla Hollywood için en önemli mesele, her zaman neyin nasıl satılacağı oldu. (Abisel,1999)

Türlerin ortaya çıkışları maddi kaygıların taşınmasının bir sonucudur. Daha çok seyirci çekmek, kişiye özgü filmler yapmak, tüketim toplumuna, popüler kültüre daha çok hizmet eden ürünler sunmak ve böylece her daim zirvede kalabilme arzusunun ürünüdür bir nevi.

Çünkü sinemada 'belirli' bir şeyin gerçekleştirilebilmesi ya da 'belirli' yollarla dile getirilmesi ancak türler aracılığıyla mümkündür. Türler sayesinde 'izleyici' kendini daha çok beyaz perde de görebilir, kendini kişilere daha yakın hissedebilir ve sinemaya gitme istediği de sevdiği bir türün vizyona girmesine göre değişebilirdi.

Tür filmleri, popüler sinema şemsiyesi altında yer alan ve onu kapsayan popüler sinemanın korumasında yoluna devam eden bir üretim stili, mekanizması ve estetiğine işaret eder.

Popüler sinema ve tür filmlerinin birbirinin içinde doğan, birbirini doğuran ve birbirini kapsayan kavramlar olarak ele alınabilir. Bu bağlamda popüler sinema dendiğinde içinde tür filmlerini de barındıra, türsel üretime dayanan bir yanı da olan bir sinema yapma pratiği kastedilmektedir.

Ayrıca popüler sinema seyircisinin beğenisine ve zevkine önem veren ve aslında gişe gelirini önemseyen bir üretim alanıdır. Tür filmlerin kar amacı güden ya da daha çok satış kaygısı ve garantisi ile hareket eden film şirketlerinin büyümesini devam ettirebilmek ve hayatta kalabilmek için kendilerine yarattıkları bir ürün farklılığı eğilimin sonucu olarak da görülebilir. (Kirel,2014)

Hollywood tür filmlerinin dünya seyircisi tarafından seyredilmesine ilişkin iki temel özellikten söz etmek gerekiyor. Bunlardan biri, Hollywood sinemasının yukarıda değinilen parlak, hızlı ve yeni filmleri sürekli olarak üretebilmesidir. Bunun arkasında büyük yatırım olanaklarıyla sağlam bir endüstri yatmaktadır. Bir yandan alt yapısının olanaklarını; öte yandan, en son teknolojiden yararlanabilen geniş insan gücünü devreye sokabilen Hollywood, bunalımları atlatır ve kendini yenilerken, özellikle iç pazarının sağlamlığına, seyirci, salon sayısı ve sinemaya gitme sıklığı ile reklam ve tanıtım olanakları vb. açısından dayanmıştır.

Bu pazar, yatırım giderlerini karşılayacak denli geniştir ve Hollywood sinemasının çeşitli türlerle cezbedtiği yabancı seyircilere yönelen dış satışlardan elde ettiği kazancın tümünün kar hanesine aktarılmasına fırsat vermiştir. Böylece Hollywood, yeni büyük prodüksiyonların giderlerini rahatça karşılayabilmiştir. Sinemanın karlılığı, bu sektörün dışındaki yatırımcılarla Hollywood arasındaki sıkı ilişkinin de temeli olmuştur.

Tür filmlerinin uluslararası kabulün de ikinci özellik ise, Hollywood'un, uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemli melodram geleneğini ve bu kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır. Böylece, ortak insani duyguları gıcıklayan ve sinemanın getirdiği olanaklara çok uygun düşen bir malzeme birikimi ortaya çıkmış, homojen bir seyirci kitlesi yaratma konusunda çok yardımcı olmuştur. Her türlü değişime uyarlanabilen melodramatik gelenekten, bütün türler -parodiler aracılığıyla komediler de- yararlanmış ve toplumsal gerilimlerin duygusal düzeye aktarılmasında sahip oldukları güç sayesinde melodramlar, tüm ülke sinemaları için vazgeçilmez olmuştur. (Abisel,1999)

Tür filmlerini açıklarken kullanılması gereken kavramlar sadece kar, dağıtım, gösterim vb. gibi ekonomik temelli kavramlar da olmamalıdır. Tür filmlerini sadece ekonomik terimlerle tanımlamaya çalışırsak bu buz dağının görünen kısmı ile ilgilenmek olur. Bu bakımdan tür filmlerinin bir dayanağını yapım şirketlerinin hayatta kalma refleksleri oluştururken buna bağlı olarak diğer dayanağını da otomatik olarak seyircinin varlığı oluşturur.

Popüler sinemanın film üretme mantığı uyarınca hareket eden tür filmlerinin seyirci ve yapım şirketi dışında dayandığı başka bir bileşeni daha vardır. Bu bileşeni ise, seyircinin- çok sayıda seyirciye hitap etmek asıl itki olduğu için ağırlıklı olarak sıradan seyircinin arzuları, beklentileri ve kaygıları oluşturur. Bu anlamda tür filmlerinin içeriği ile ilgili anlatısal zemini bu anlatılan öğeler de oluşturur.

Sinemada başlangıcından günümüze iki büyük türden söz edebiliriz: kurmaca ve kurmaca olmayan sinema. Birinci tür içerisinde oldukça büyük bir alan varken ikinci türde aynı niceliksel özelliği göremiyoruz. Sinema sanatında bilim kurgudan, belgesele kadar uzanan yelpazede yapıt olarak filmler söz konusu olduğunda farklılık yalnızca içerik bağlamında olmaktadır. Başka bir deyişle her türün kendine özgü yapısı içinde kullanılan araçlar hep aynıdır. Kamera, ışık, ses, müzik vb. gibi. (Yüce,2002)

Türleri çıktıkları günden bu yana tam olarak net bir adlandırılma ve sıralama içinde olmadığını görüyoruz. Her tür neredeyse kendi içerisinde bile birçok alt dal üretmiştir. Tam olarak üç ya da beş tür vardır gibi bir netlik yoktur. Ama belirli yazarlar ve eleştirmenler genel bir yargı üzerinde neredeyse buluşmaktadırlar.

Yalnızca üç türün olduğunu öne sürmek mümkündür: belgesel, kurgu ve avangart. Bu üç tür, gerçeklik betimlemesine ilişkin tutumlar ya da sanatsal ifade arayışları tarafından ayrıştırılabilir. (Butler,2011)

Filmlerin belirli kıstaslara göre sınıflandırıldığını ve türlerin buna göre adlandırıldığını söylemek olanaksızdır. Üzerinde bir ölçüde uzlaşmaya varılmış olan temel ayrım, kurmaca, belgesel ve deneysel/avant-garde filmler ayrımıdır. Ayrıca, trajedi, komedi, dram, melodram gibi geleneksel anlatı türlerinin adlarından da yararlanılabilir. (Abisel,1999)

Bir bütün olarak türlerin tarihi aynı zamanda birbirleriyle ilişkili oldukları, izleyici katılımının değiştiği ve yıldızların yer aldığı ya da bu türden yapımlarda yer almayı reddettiği filmlerin kendi tarihidir de.

Çoğunlukla bildik bir yönetmenden öte, belli bir yıldız verili olduğunda, pek çok sinemasever için, bir Cuma ya da Cumartesi akşamı gideceği çok katlı bir sinemada ne izleyeceği açısından belirleyici olan öğe, ister kesme-biçme, isterse de romantik komedi ya da bilimkurgu olsun türdür. (Butler,2011)

Türlerin büyüme ya da küçülme olasılıkları söz konusudur ancak türün tümünden terk edilmesi pek de olası görünmemektedir. Hollywood sinemasına bir 'estetik-ekonomik' sistem denmesi doğrudur. Hem ekonomik açıdan hızla büyüyen, sanatı ve sinemayı bu büyüme için de kullanan hem de estetik açıdan sürekli yenilikçi bir üretim ağı içinde olan böylece sanata da her koşulda katkı sağlayan bu sistem türleri de yine aynı "estetik-ekonomik" sistem için doğurmuş ve başlangıcından günümüze ona hem hizmet etmiş hem de onu kullanmıştır.

1.1.3.1. Komedi (Güldürü)

Komedyia sözcüğünün kökenine bakıldığında komos ile aidia sözcükleriyle karşılaşılır. Komos hem cümbüş (eğlence), hem halk anlamına gelmektedir. Aidia ise ezgi anlamındadır. Böylece komedyia "halk ezgisi" anlamında kullanılmaktadır. Kısaca komedyia halkın sanatıdır. (Nutku,1983). Komedyia bugüne kadar tüm ögeleriyle yaşamış ve geçerliliğini korumuştur. Komedyia sürekli bir tür olarak varlığını sürdürmüş ve hemen hemen tüm sanat dallarını etkilemiştir. Kuşkusuz sinema da komediye uzak kalmamış ve bu sanattan etkilenmiştir.

Lumiere kardeşlerle birlikte hareketli görüntü insanoğlunun yaşamında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Sinema kısa bir süre içerisinde geniş halk kitlelerine ulaşmış ve diğer sanat yapıtlarında olduğu gibi sinemada da sınıflandırma çabaları ortaya çıkmıştır. Sinema diğer sanatların türlerinden yararlanma yoluna gitmiştir. Bu türlerden biri de güldürüdür. (Uluyağcı,2015). Komedi (güldürü) insanların, durumların gülünç yanlarını ele alır. İnsanları, olayları, durumları gülünç bir biçimde işleyen türdür. Gülünçlük çoğunlukla olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik ve şaşırtıcı bir biçimde yer değiştirmesi ile ortaya çıkar. (Özön,1985)

Güldürü, bunca incelemenin konusu olmuşken, üzerinde bilimsek teoriler oluşturulmuşken en çok iki işleviyle dikkati çekmiştir; ilki, "catharsis" yani insanın bastırılmış, bilinçaltına itilmiş duygularından kurtularak arındırılması; ikincisi, güldürme yoluyla budalalığı ve kusurları gösterip cezalandırma, böylece toplumsal yaşamı rehabilite etmeye çalışmadır.

Bireysel ve toplumsal öneme sahip bu iki önemli işlev, güldürünün her çağda olduğu gibi günümüzde de önemini koruduğunu göstermektedir. Çağdaş düşünceye göre güldürü, entelektüel ve uygar bir bakış açısının egemen olduğu bir sanat türüdür. Ve sinemayı da başlangıcından günümüze oldukça derin etkilemiştir.

Alim Şerif Onaran'a göre; *"Daha sinemanın ilk yıllarından başlayarak komedi türü halk tarafından çok istenilen bir tür olmuştur. Avrupa'da ilk güldürü filmi olarak bilinen Lumieres'in "Kendi Kendini Sulayan Bahçevan" (1895) bu türün ilk tipik örneğidir. Filmde bahçeyi sulamakta olan bir bahçevanın muzip bir oğlan çocuğunun suyu kaynağından kesmesi dolayısıyla bakınırken ıslanmasının yarattığı komik etki vurgulanıyordu. Film yapımcıları daha ilk yıllardan başlayarak melodramın yanı başında güldürü filmlerinin halkın en çok aradığı tür olduğunu anlamışlar, buna göre sinema filmi üreten çeşitli ülkelerde bu türe özel bir önem verilmiştir."* (s.11) (aktaran Sunal,1998). Sinema salonlarında izleyiciyi çekmek ve espri mahiyetinde üstü kapalı olarak, sistemi ya da mevcut bir olayı eleştirmek için, güldürü unsurlarıyla donatılmış sinemayı kullanmak her zaman bir tercih sebebi olmuştur.

Diğer türlere nazaran güldürü sineması en zor olandır, çünkü diğer türlerde izleyiciyi çeşitli evrensel olan unsurlarla korkutmak, duygusal verilerle hüznlendirmek, milliyetçi söylemlerle coşturmak, aksiyon sahneleri ile heyecandırmak fazlasıyla kolay olmaktadır. Oysa güldürü için ortak bir güldürü dilini yakalamak gereklidir.

Asıl güldürü filmi, izleyicileri güldürmekle birlikte düşünmeye de yönelten, sonunda az çok ağlatısal (trajik) bir izlenim bırakan yapıttır.

Bütün büyük güldürü sanatçıları bu acı-tatlı gülmeceyi kullanırlar. Çünkü bunların yaptıkları iş, gerçekte insanlığın en önemli sorunlarını gülünç yönünden ele alarak işlemek, bu sorunları bu yoldan aydınlatmaktır. Dolayısıyla gerçek bir güldürü filmi hem güldürü türü, hem ağlat türü, hem de dram türüyle ilgilidir, bunun için de büyük bir ustalık gerektirir.

Güldürü filmi, toplumsal yaşayışla ilgili bütün aksaklıkları, toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikleri, toplumda geçer akçe olan yanlış değerleri, kalıpları, insanların budalalıklarını alaycı, eleştirici bir tutumla yansıtır, bunların gülünç yanlarını gösterir. Güldürü sanatçısı bunu yaparken belli bir toplumdaki gelenek ve göreneklerin, törenin, bu belli toplumun insanların inceden inceye gözlenmesiyle sağlanan bilgilerden yola çıkar. Güldürü sanatçısı, güldürü türünün öbür film çeşitlerinde yararlanılan bütün öğeleri, kullanılan bütün yöntemleri son derece ölçülü olarak uygular. (Özön,1984)

Sessiz sinema döneminde daha önce mimik ve jestlerin vurgulandığı gülünç hareketler ortaya konuyordu. Çoğunlukla gıdıklamadan doğan mekanik güldürme yöntemi kullanılan bu filmlere ilk kez fikir ögesini sokan dünya çapında bilinen iki önemli güldürücü Fransız Max Linder ve İngiliz asıllı olup sanatını daha çok Amerika'da sergileyen Charlie Chaplin'dir. Özellikle Chaplin tüm dünyada komedi denince akla ilk gelen isim olmuş ve komedinin her özelliğini filmlerinde kullanmıştır. Günceli eleştirmiş, iktidar sahiplerini komedi yoluyla taşlamış ve her zaman komedi türünün "alt sınıfa" özgü bir tür olduğunu savunmuştur.

Komedi öğelerini yalnızca eğlence ihtiyacını karşılayan bir unsur olarak değerlendirmemek gereklidir. Bu bakış açısı, komediyi yalnızca kitleri uyumcu hale getiren bir hizmet aracı olarak görmeye götürür.

Oysa komedi sineması, eleştirinin en yoğun kullanıldığı bir tür olarak değerlendirilir. Eski yunan komediyalarında politik alt metinlere sıkça rastlanır ama günümüz sinemasında politik eleştirilerden uzak, salt güldürmeye ve eğlendirmeye dönük olan filmlere sıkça rastlanmaktadır. İzleyici gündelik hayatın sıkıntılarından ve yorgunluğundan, sosyal ve zihinsel bağlamda uzaklaşıp gülmek için bu türde güldürü filmlerine yönelir. Halbuki güldürü ögesi temelde iki unsuru barındırır; izleyicinin eğlence ihtiyacını kitleleri uyumcu hale getirerek tatmin etmektir ve diğeri ise; kullanılan mizahın alt metinlerinde eleştiri yapmaktır. (Çöteli,2016)

Güldürü; kaba güldürü, aile güldürüleri, romantik komediler gibi türler aracılığı ile bir yandan "kaçış" filmleri yapmaya uygun bir zemin yaratırken diğer yandan toplumsal güldürü, siyasal taşlama, kara güldürü gibi türler aracılığıyla toplumda ki bastırılmışlıkları, zıtlıkları, haksızlıkları görünür hale getirebilmektedir. (Ünal,2010)

Komedi yapılması en zor olan türlerden biri olmasına karşın sinemaya büyük bir hızla girmiş ve kısa sürede geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Güldürü filmleri sinemada anlatımı canlandırmış, sinemayı tiyatrunun etkisinden kurtarmıştır. Ortaya yalnızca sinemada olan tipler çıkmış ve alıcının tüm olanakları kullanarak sinema anlatımının geliştirilmesi sağlanmıştır. Sinema dilinin ve tekniğinin ilerlemesi ile birlikte kaba güldürüden ruhsal, toplumbilimsel gözlemlere dayanan güldürüye doğru bir gelişme başlamıştır.

1.1.3.2. Dram\Melodram

Dram kelimesi TDK'ya göre; "Acıklı, üzüntülü olayları, bazen güldürücü yönlerini de katarak konu alan sahne oyunu veya televizyon filmidir". Metin And, dram sözcüğünün, eylem anlamını taşıyan, Yunancadaki dromenon'un seyirlik olarak benzetilmesi biçiminde kullanımı olduğunu söyler. Sevda Şener "drama sözcüğünün hareket bildiren bir sözcükten türemesi mümkündür" der. Özdemir Nutku ise dramanın Yunanca'da bir şey yapma ya da yapılan bir şey anlamında kullanıldığını dile getirir. Kavramı tiyatro kökeninden kurtarıp sinemada neye karşılık geldiğini söylersek; dram, duygusal temalar ile ilgili gerçekçi karakterlerin birbirine derinlemesine bağlı olduğu film türüdür. (Aktaran Elmacı,2015)

Gerçekçi olarak kurulan bu karakterler genellikle toplumla, doğayla, başkaları ve bazen de kendileri ile çatışma içerisindedir. Dramatik filmler genellikle sosyal sorunları açıkça ve gerçekçi ele alır. Bunu yaparken toplumsal kurumları ya da yapıları eleştirmekten kaçınmaz. Aksine mevcut kötülüğü ya da yozlaşmayı gerçekçi bir şekilde ortaya koyar. Melodram gibi pek çok alt türe sahip olan çatı türdür. Dramın melodram dışında suç filmleri, melodramlar, destanlar (tarihsel dramalar), biyografi ya da romantik türleri diğer türlerden sadece birkaçını oluşturur. (Elmacı,2015). Dram filmleri ciddi konuları ele alır, gerçek karakterlere, gerçek yerlere, gerçek yaşam koşullarına ve gerçek hikayelere sahiptirler. Bir dram filmi bize bir insanın en iyi halini, en kötü halini ve bunlar arasında olan her şeyi gösterir. Dramatik filmler sinemadaki en geniş türe sahiptir. Melodramlar ve epik filmler de bu türün içine girerler.

Dramatik konular çoğunlukla içinde bulunulan durumu, sosyal yaraları, problemleri ya da adaletsizlikleri örneğin ırk ayrımı, dinsel hoşgörüsüzlüğü, uyuşturucu bağımlılığını, yoksulluğu, politik rahatsızlıkları, gücün etkisini, alkolizmi, cinsel ayrımı, akıl hastalıklarını, kadınlara karşı kullanılan şiddeti ya da zaman içinde meydana gelmiş diğer büyük olayları ele alabilir.

Dramda da kahraman olağanüstü bir durumla karşı karşıyadır. Toplumsal yapısının, bilincinin, kendini çevreleyen koşulların elverdiği ölçüde bu olağanüstü durumu yenmeğe uğraşır. Bu, kahraman ile onu çevreleyen somut koşullar arasında bir güç denemesidir, bir sınavdır. Dram kahramanı bu güç denemesi sırasında kendi kendini daha iyi tanır, güçlü ya da güçsüz yönlerini öğrenir; elindeyse, güçsüz yönlerini güçlendirmeye çalışır.

Dramın amacı da, ortaya böyle olağanüstü bir durum koyup, kahramanı bu olağanüstü durumla karşı karşıya getirmek, bu güç denemesini anlatmak, bu güç denemesinin sonunda kahramanın hangi noktaya, neden geldiğini açıklamaz. Kahramanın, sonunda yenik düşmesi ya da üstün gelmesi önemli değildir. (Özön,1984)

Melodram ise; dramlar da, izleyicilerin duygularının en çok yükseldiği bölümleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Melodram, Antik Yunanca'da şarkı anlamına gelen "melos" sözcüğü ile hareket anlamına gelen "drama" sözcüğünün birleşiminden oluşmuş, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılın başlarında da müzikli oyunları ifade etmek için kullanılmıştır.

Fransız devrimi ile birlikte, Avrupa'daki gelişmelere bağlı olarak değişime uğrayan melodram, 18. yüzyılda ilk kez bir kavram olarak, Jean Jacques Rousseau tarafından kullanılmıştır.18. yüzyılda önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde ortaya çıkan melodram, Fransız Devrimi ile burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesinde, işlevsel bir rol üstlenmiştir. Devrimin haklılığını ispatlamada ve değişen dünyaya ayak uydurmada bir araç olarak görülen melodram, ideolojik bir işlev üstlenmiştir. (Agocuk,2015)

Sinemanın en eski türlerinden biri olan melodram, kuramcıların çokça tartıştığı üzere, hem tek başına var olabilen bir türdür hem de diğer film türlerinde varlığını duyumsatan, hayalet gibi ortaya çıkıveren bir kiptir.

Her ne kadar tanımlanması güç olsa da ve her tanımlama çabası onun birçok bileşenini dışarıda bıraksa da, bir tür olarak ele alındığında melodram, anlatısal ve görsel uylaşımlarına göre tanımlanmaktadır.

Schatz'a (1981) göre; *"Melodram, merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aile ile çözümlendiği bir anlatıdır".* (s.21). (aktaran Akbulut,2009)

Dışa kapalı, katı çerçeveye sahip bir yapıdan ziyade melez bir tür olduğu belirtilen melodramın birçok tanımı bulunur. Örneğin Bentley'e (1995) göre ; *"Melodram, natüralizm ve realizm akımlarının tam karşısında duran bir yapıdır."* (s.80). Yüksek duygulu ve keskin ahlaki çatışmaların anlatıldığı bir kod oluşumuna vurgu yaparak, bu yoğun ifadesinin rüyaların histerik biçimde görülmesindekiyle duygusal benzerliğe sahip olduğunu belirtir. (Birincioğlu,2016)

Melodramın farklı tanımlara sahip olmasının nedenleri gerçeklikten uzak masalsı bir dünya sunmasında aranabilir. Bu özelliğin altında yatan birincil neden melodramın ortaya çıkma aşamasında hem tragedya hem de masal türünden etkilenmiş olmasıdır. Masalların belirsiz bir yer ve zamanda geçmesi, iyi ve kötünün savaşından iyi tarafın kazanması gibi unsurlar melodramatik anlatıda etkin olarak yer alır. Melodram bir tür ve bir anlatım yolu olarak sinemadan önce, özellikle tiyatro ve romanda uzun ve değişik bir gelişme göstermiş, bu gelişmeden artakalan birçok öge sinemaya da geçmiştir. Sinemacılar kimi zaman bir tür, fakat daha çok bir anlatım yolu olarak melodramdan yararlanmışlardır. Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin de en çok tuttuğu tür olan melodram, bir bakıma ağlatı ile dramın, bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçimidir.

Melodram da ağlatı gibi, insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı altüst eden derin duyguları ele almak savındadır. Ama bunun yaparken son derece yalın, çizemsel bir yol izler. Melodram her şeyi kalıplar içinde ele alır. İnsanlar kalıplaşmıştır, olaylar kalıplaşmıştır, durumlar, duygular kalıplaşmıştır. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötülerin arasındaki savaşımın sonu daha başlangıçtan bilinir. Melodramatik etkiyi arttırabilmek için kullanılan teknikler olan; Dekor, kostüm ve oyunculuk gibi unsurların abartılı bir biçimde kullanılması, melodramın aşağı bir tür olarak görülmesine neden olmuştur. Melodramlarda “iyi” ve “kötü” seyirci tarafından ilk anda anlaşılmaktadır. Duygusal bir ana geçişte önceden izleyicinin hazırlanması, kolay anlaşılır olay örgüsü, önceden denenmiş biçimlerin çok az değiştirilerek tekrar sunulması, melodramın, özellikle sinema alanında en fazla tercih edilen ve kar getiren bir tür olmasına neden olmuştur.

Her adımda beklenmedik bir rastlantı kahramanın, daha doğrusu sinemacının işini kolaylaştırır. Bu bakımdan melodram artık bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici bir nitem (sıfat) olarak kullanılmaktadır. İzleyiciyi en kolay yoldan etkilemek amacıyla en ucuz çarelere başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen yahut kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan, kişilerini kukla gibi kullanan, töre (ahlak) dersleri veren yapıtların nitemi. (Özön,1984). Değişen dünyaya ayak uydurmada, sıradan insanın yaşadığı çelişki ve kaygıları yansıtan melodram, kutsal olanın sorgulanmasının bir sonucu olarak, dünyevi olana yönelme arzusu ile burjuvazinin de amacına hizmet etmiştir.

Melodram, ahlaki ve kültürel kodlar oluşturarak; yoğun duygusallığı ve ifade biçimi ile her dönem için etkileyici ve yönlendirici bir tür olmuştur. Orta çağ ahlak oyunları ve İsa'nın acısını anlatan 1200'lü yılların 'dini dramlarının' kaynaklık ettiği melodram, eğitici ve öğretici işlevi ile de ön plana çıkmıştır. Modernleşme ile birlikte, yeni dünyanın ahlaki ve toplumsal değerlerini yeniden tanımlayan melodram, sıradan insanın gündelik yaşamını etkileyecek denli, güçlü bir anlatı türü haline gelmiştir.

Melodram modernliğe ait bir ahlaki değerler bütünü'nün tasavvur edilmesi ve geleneksel toplulukların dünyası dışında, modern toplumlara ait bireylerin, kişiselleştirerek algıladıkları bir iyilik ve doğruluk anlayışının tekrar tekrar işlenmesi noktasında yeni toplumsallığa uygun ahlaki anlayışı tesis eder. (Arslan,2005)

Görüldüğü gibi melodram, hem kaynağını 18. yy duygusal romanlarından ve tiyatro oyunlarından alan bir tür, hem de geleneksel düzenin parçalanıp yeni bir düzenin ortaya çıkmasıyla ve kültürel yapıda ki değişikliklerle yakından ilişkili modern bir sinema türü olarak algılanmaktadır.

1.1.3.3. Western

Western filmleri hemen hemen herkesin hoşuna gittiği ilgiyle izlediği bir tür olarak karşımıza çıkar. Yalnız kovboyun kötülerle mücadelesi ve sonunda iyinin kazanması sinemanın her döneminde izleyici tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Western ya da bizdeki bilinen adıyla kovboy filmleri en genel algılama şekli ile başrolünü "kovboy"ların oynadığı filmlerdir. Konusu 18. yüzyılın sonlarından itibaren 19. ve 20. yüzyılın Amerika'sında geçen Western filmleri, sessiz dönemin ilk günlerinden itibaren büyük bir ilgi görmüş ve giderek sinemanın önemli bir türünü oluşturmuştur. (Akyol,2015)

Hollywood'un en özgün ve en zengin türlerinin başında yer alan Western, bir anlamda sinemayla yaşıttır. Birer "wester" olsun diye çekilmemiş olsalar bile, ilk yılların kısa filmleri arasında türün özelliklerinin bir kısmını taşıyan birçok film vardır. Amerikan sinemasının gücü ve dünya pazarını eline geçirmiş olması nedeniyle, Western filmleri çok büyük bir seyirci kitlesinin karşısına çıkabilmiştir.

İlk bakışta westernleri belirleyen temel niteliğin, bu türün coğrafi mekanından kaynaklandığı düşünülebilir ve bunlar, Kuzeybatı Amerika tarihinin belirli bir dönemine ilişkin öyküleri anlatan filmler olarak değerlendirilebilir.

Jean Mitry'e (1963) göre: *"1840-1900 arasında Uzak Batıda var olmanın çatışmalarıyla, değerleriyle ve atmosferiyle ilgili olan (filmse) eylemi, (yine) Amerika'nın Batı'sında gerçekleştiren film, western'dir."* (s.68). John Tusca (1985) ise; *"Westernlerin, toplumsal sorunların çözülmesi ve daha iyi bir yaşam için şiddetin ve cinayetin sık sık tek yol olarak sunulup gerekli olduğunun vurgulanmasında, tüm bir insan ırkının yok edilışinin "mitolojik" bir hale dönüştürülmesinde önemli bir görev üstlendiğini öne sürmektedir."* (s.69). (aktaran Abisel,1999) Sinemasal bir tür olarak western, kökenlerini büyük oranda Amerikan tarihinden almaktadır. 1865 yılında sona eren Amerikan iç savaşı ve sonraki yıllarda da devam eden Kızılderili kıyımları, western türünün temel konularını da hazırlamıştı aslında. Tarihçiler, Kızılderili savaşlarının bitiş tarihini net olarak 1890 yılına sabitlemişlerdi aslında; ancak bu, sadece örgütlü Kızılderili savaşlarının sonuydu.

Sınır kasabalarında ve yerleşim yerlerinde hala irili ufaklı kavgalar yaşanıyordu; sinemaysa bunun süresini bilinçli olarak uzatmaya niyetliydi. Başta Texas olmak üzere, Meksika'nın sınırı boyunca uzanan bölgeler, Western öykülerinin ana mekanlarını oluştıuruyordu.

Özellikle 1870 ve 1900 yılları arasında bir döneme ait öykülerin anlatıldığı filmler, kamusal düzenin henüz tam olarak kurulmadığı eski batı topraklarında yaşanan kaostun tek nedeni olarak Kızılderilileri gösteriyordu. Ancak, ardı ardına kurulan film şirketleri, yavaş yavaş, kendi içlerinden çıkan kanun kaçaklarına, at hırsızlarına, katillere ve banka soyguncularını da yer vermeye başlar. Üstelik bunların hiçbirisi Kızılderili değildir. Bazı yapım şirketleri, kanun kaçağı ya da soyguncuları filmin kahramanı olarak işleyip ona bir tür çekicilik hatta erdem katarken; bazı yapımcılar kanun kaçakların karşısına kanun adamlarını, şerifleri koyuyor kanun adamlarına her türlü öldürme yetkisini veriyordu. (Akbulut,2012).

Western aslında sadece bir film türü değil aynı zamanda Amerikan folk kültürünün önemli kaynaklarından birine verilen batıya özgü, batıyla ilgili anlamına gelen genel bir addır. (Özön,1984) Western kültürü; güçlünün ayakta kaldığı, ancak aynı zamanda fedakarlığın ve azmin her zaman üstün geleceğini vurgulayan, rodeo, kovboy, düello, şerif, iç savaş gibi kavramlar yanında buharlı tren ve Kızılderililerin parçasını oluşturduğu, Amerikan vatandaşlarının giyimlerinden, edebiyatına ve hatta politikalarına yansımış bir türdür. Westernler yerleşimin az, devlet düzeninin sağlanmadığı Kızılderili savaşlarının yaşandığı Uzak Batı'nın Vahşi Batı olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. (Akyol,2015).

Kovboy filmleri, eski, sade, basit, efsanevi, özgür yaşamı gösterdiği ve film endüstrisinin Hollywood'a taşınmasından sonra açık havada film yapımının masrafları en aza indirmesi dolayısıyla çoğalmıştır. Western, korku türü dışındaki en kısıtlı ve en formüle edilmiş film türü olarak gösterilmektedir. Bu filmler, tarihten yola çıkmış, kendilerine efsane süsü vermiş ve ideoloji olarak noktalanmıştır. Westernlerin temel niteliği bu türün coğrafi mekanından kaynaklanmaktadır. Bu filmler 1840-1900 arasındaki uzak batıda var olma çabaları, bu bölgenin değerleri ve atmosferi ile ilgili filmlerdir. Ayrıca, bu türün filmlerinde belirlenmiş mekanlarda belirli eylemler yapılmaktadır.

Örneğin, düello her zaman kasabanın sokağında yapılmaktadır. Westernlerde olay örgüsü nedensellik üzerine kurulmuş ve bütün türlerde görüldüğü gibi giriş, gelişme, çatışma modeli uygulanmıştır. Westernler; başı sonu belli, kendi içinde bütünlüğü ve yapısal bir dengesi olan, hiç bir öykü ilmeğini açıkta bırakmayan filmlerdir; düzenli ve kapalı bir dünya yaratırlar. Bu dünya çoğu kez dışardan bir tehditle - Doğulu bankacı, demiryolu şirketi, "Kızılderili", haydut çetesi, zengin sürü sahipleri- sarsılır; toplumsal ve kültürel değerler, ahlaki kodlar devreye girer, şiddet her eylemin temel niteliği olarak kendini ortaya koyar, türün merkezdeki erkek karakteri, yani "kahramanı" bütün bu çatışmaların çözülmesini sağlayan kişi olarak sivrilir. (Abisel,1999)

Westernin tür olarak ikonografik özellikleri ile çok kolay tespit edilen bir anıtsal yapısı olması hem de içerik açısından ulusal ve uluslararası anlamda önemli bir temsil taşıyıcısı olması yüzünden ideolojik yanı dikkatle ele alınmalıdır. Western türüne ait filmlerin dünyasının özellikle kadınlar ve ötekilerin temsili düşünüldüğünde erkek egemen dünyanın bir olumlaması ve Amerika merkezli bir iktidar örüntüsünün meşrulaştırılmasının aracı olduğu net bir biçimde görülmektedir. (Kirel,2014)

Westernler çok büyük bir seyirci kitlesinin ilgisini çekmiştir. Popüler kültür ürünlerinin kültürel sınırları da aşabileceğini kanıtlamıştır. Bu türün öykülerinin çoğu rekabet ile intikam üzerine kurulmuştur. Westernlerdeki temel çelişki birey ile topluluk arasında yaşanmaktadır. Çözüm her zaman topluluktan yanadır. Westernlerde her zaman çözüme şiddet kullanılarak ulaşılmıştır. Şiddet kurularak oluşturulan bu denge yine de kesin bir güvenlik yaratıldığı izlenimi verememiştir. Western türüne ait geleneklerin tahrip edilmesi ve bu türün bir ideolojik meşrulaştırma tarzı olarak tükenmesi sonucunda western türü sinema perdelerinden uzaklaşmıştır. Diğer bir açıdan ise; ABD'nin küçük işletmeciliğe dayalı ekonomiden tam gelişmiş uluslararası şirketleşmiş bir ekonomiye geçişi bu değişimi yaratmıştır.

1.1.3.4. Korku\Gerilim

Hem ruhbilim hem de tıp bilimi tarafından ele alınan korku insanoğlunun hayatında ki sarsılmaz varlığını onun eserlerinde yer alarak göstermiştir. Sinema da bu temel eserlerin verildiği ve korkunun görsel dile döküldüğü önemli sanat dallarından bir tanesidir. Sinemanın daha ilk dönemlerinde insanın temel duygularından biri olan korku içerikli ürünler verilmiştir. Hatta ilk gösteriminde seyircisine yaşattığı duygudan dolayı kimi kaynaklarda ilk korku filmi olarak, “Trenin Gara Girişi” gösterilir.

Korku filmleri en genel ifade ile insanoğlunun ölüm ve zarar görme duygusu ile yüzleşmesini ve neticesinde duygusal olarak boşalmasını sağlar. Korkulan, kaçılan, tiksilen, bilinmeyen, karanlıkta kalan, korku filmlerinde kendini gösterir. (Aytekin,2016)

Korku filmleri sinema endüstrisi içinde her zaman en çok ilgi gören tür olmuştur. Çünkü büyük kriz, savaş, yıkım, felaketler gibi durumlardan etkilenmez, çok düşük bütçelere çekilebilir filmlerdir bunlar. İnsan duygularından en temel ve değişmez olan korku duygunu ele alır ve her zaman hitap ettiği seyirci kitlesine uygun ürünler verir.

Korku sineması toplumsal bilinçaltında bastırılmış ögeleri apaçık ifade eden, ataerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını üreten ve bu anlamlandırma kodları içerisinde cinsiyet rollerini ortaya koyan bir türdür. (Sepetçi,2011)

Korku sinemasına ilişkin ilk kapsamlı incelemeler altmışlı yılların sonlarında yayınlanmış, türün yeni bir sığrama yaptığı yetmişlerde sosyo-psikolojik incelemeler ağırlık kazanmış sonra ki yıllarda bu filmlerin kadına ilişkin yaklaşımları sorgulanmıştır. Korku türünün oluşumunda farklı kültürlerden, biçimlerden ve gelişmelerden kaynaklan çok karmaşık bir miras rol oynadığı için kesin bir tanım ve tutarlı bir alt sınıflandırma yapmak çok güçtür. (Abisel,1999). Bunun için temelde korkuyu hedef alan, korku ögeleri barındıran ve korkunun belirleyici unsurlarını (şiddet, gerilim, tehlike v. b.) taşıyan filmlerin oluşturduğu tür korku sineması olarak nitelendirilebilir.

Giovanni Scognamillo'ya (1996) göre; “*Korku sineması; başkaca türler gibi sessiz dönemden kalma klasik yapıtlara ve upuzun bir edebiyat geleneğine, bir mirasa sahiptir. Korku sineması; ölümsüz mitoslarla beslenen, var olanlara başkaca ve yeni mitoslar ekleyen kocaman bir gelenektir.*” (s.24). (aktaran Aytekin, 2016)

Korkunç olaylar, vampirler, hortlaklar, hayaletler, kurt adamlar, acayip yaratıklar bu tür filmlerin başlıca öğeleridir. Konu genellikle karanlık, karabasanlı (kabuslu) bir hava içinde, ıssız, tekin olmayan yapılarda, yerlerde geçer. Korku filmleri tıpkı serüven filmleri gibi, izleyicinin sinirleriyle oynamak temeline dayanır. Fakat bu oynayıp, heyecan yaratmaya değil, seyirciyi korkutmaya, yıldırmaya yönelir. Nitekim korku filmlerinin en aşırı çeşidine yığıl filmi denir.

Korku filmlerinde makyaj büyük önem kazanır. Çevre, bezem, aydınlatmanın bütün olanakları ve ses ön sırada yer alır. Genellikle düz anlatıma, yavaş kurguya başvurulur. Genelde korku filmleri korkunç eski evlerde ya da sisli havalarda, karanlık yerlerde geçer.

Bilinmeyen insanlar, doğaüstü güçler, tuhaf yaratıklar, vampirler, deliler, şeytan, kötü hayaletler, canavarlar, “Frankenstein”da olduğu gibi deli bilim adamları, cinler, zombiler, büyüler ve satanistler bu filmlerin vazgeçilmez unsurlarındandır. (Özön,1984)

Korku filmleri bilinmeyenle başlayıp bilinmeyenle biter. Bu bilinmezlik farklı şekillerde temsil edilir, simgeselleşir. Korkular, endişeler, yaşanmış olaylar, eleştirilmek istenilen olgular (düzen, sistem, aile, iktidar, cinsellik...) çeşitli şekillerde anlatılır. Korku filmlerinin dönemsel olarak ayrı temaları, karakterleri vardır. Fakat işlev aynıdır. Her film, kendi döneminin gerçekliğini güdümlemiş, mistifiye edilmiş izdüşümünü korkutarak ve tiksindirerek yansıtır. (Yavuz,2005)

Bir sinema türü olarak korku filmlerinin geneline baktığımızda, korkunun öncelikli olarak filmlerde yaratılan korku ikonları aracılığıyla oluşturulmaya çalışıldığını görürüz. Bu anlamda korku ikonları, düşsel bir gerçeklik olarak bireyi film boyunca etkisi altına alarak, tehdit ve tehditlerin kaynağı, dünyevi bir varlık olarak bireyin yegane düşmanı, kaçılması\kurtulunması gereken bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Bazen mitoslardan çıkagelmiş bir Drakula ya da vampir; bazen dinsel temellere dayalı cinler ya da periler; bazen bilimin en son ürünü olan canavarlar, robotlar; bazen de başka evrenlerden gelen uzaylılar korku filmlerinde sıklıkla karşılaştığımız korku ikonları olup, korku türünün ayrılmaz bir parçasıdır. (Yurdigül,2015)

İlk korku filmi bir yapımcı olan Georges Melies’in, “The Devil's Castle” (1896) isimli filmiydi.

Bu tür filmlerin ilklerinden hafızalarda kalan başka bir film ise Alman sessiz film döneminden izlenimcilik akımının izlerini taşıyan Robert Wiene imzalı The Cabinet of Dr. Caligari (1919). Filmde hipnozcu Caligari ve Cesare the Somnambulist (Conrad Veidt) anlatılır. Caligari'nin gölgeli, rahatsız edici, rüyada ya da kabustaymış havası yaratan tarzı 1920'li yıllarda Hollywood'a taşındı ve 1930'lu yıllarda da korku filmlerinin bir parçası olmaya devam etti.

1930'lu yılların başında Hollywood'daki korku filmleri klasik Dracula ve Frankenstein öğelerine yer vermeye başladı. Stüdyolar Avrupalı vampirler ve ölmemiş aristokratlar, çıldırmış bilim adamları, kayıp kişileri alarak ve kendi değişik yaratıklarını yaratarak ekrana yansıttılar. Frankenstein, Dracula, The Mummy, Invisible Man ve Wolf Man gibi filmlerin yanında klasik korku filmi kahramanları olan Bela Lugosi ve Boris Karloff gibi oyuncular ortaya çıktı.

Heyecanlı korku filmlerinin yönetmeni Alfred Hitchcock ilk sessiz filmi The Lodger (1926) ile o güne kadar yapılan korku filmlerinin tarzını değiştirdi. İnsan ruhundaki karanlıkları ortaya çıkaran Sapık (Psycho, 1960) isimli filmi özellikle banyo sahnesi ile yıllarca akıllardan silinmedi. Ve bu film Hollywood'da çekilecek tüm korku filmlerini etkiledi. Hitchcock'un diğer bir filmi ise Universal stüdyoları için çektiği Kuşlar (The Birds, 1963). Bu filmde insan ve doğa arasındaki ilişki filmin sonunda da çözülmeden bitiyordu. (Özön,1984)

Korku filmleri toplumsal hayatta ki değişimlerin ve krizlerin neden olduğu bir takım hayati kaygı, gerilim ve korkuların kendilerine çıkış yolu bulduğu yerlerdir. Korkunun sinema filmlerinde kullanımı süreç içinde gelişmiş ve korku sinemanın bir alt türü olarak ortaya çıkmış; hatta korku filmleri, sinemanın en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türüne dönüşmüştür.

1.1.3.5.Fantastik\Bilimkurgu

Fransızca bir sözcük olan fantazyia sözcüğünden Türkçe'ye giren fantezi sözcüğü "sınırsız, sonsuz hayal" anlamına gelmektedir. (TDK, 2014). Bu sonsuz, sınırsız hayaller diğer bütün sanat dalları gibi sinemayı da etkilemiştir. Fantastik filmleri tanımlarken, terimin bilim kurgu, korku, peri masalı ve olanaksız mekanlara gidilen ve inandırıcı olmayan yaratıklarla karşılaşılan belirli türde ki macera filmlerini kapsadığını söyleyen Hayward'a (2010) göre; *"Fantastik filmler tam olarak bilmediğimiz durumlar hakkındadır ve bu nedenle gerçek olarak kabul etmediğimiz filmlerdir.*

Öte yandan bilinçdışının dışı vurumu olan tür, uzaklaştırılmak ya da bastırılmak istenenler ile ilişkilidir. Bunun yanı sıra bu türün, ana akım sinema kapsamında incelenebilecek diğer türler gibi, toplumsal mitlerin ve egemen ideolojinin gösterini olduğu; heteroseksist söylemi yeniden ürettiği de belirtilmelidir.” (s.131). (aktaran Parlayandemir,2015)

René Prédal bir filmin fantastik sayılabilmesi için üç temel unsuru bünyesinde barındırması gerektiğini söyler:

“1- Olağandışı bir ögenin olağan bir dünyayla karşılaşması: Gelip dünyamıza karışan bir canavar, bir yaratık; normal yaşama gelip dalan bir deli, manyak, sadist, olağanüstü bir olay.

2- Olağan bir ögenin olağanüstü bir dünyayla karşılaşması: Bilinmeyen bir ülkeye, bir aleme yolculuk, herhangi bir gizli araştırma.

3- Olağandışı öğelerin kendilerinin de olağandışı olan bir dünyadaki serüvenleri: Tümüyle hayal ürünü bir dünyada, şaşırtıcı bir çevre içinde, maddenin bilinen yasalarına uymak zorunda olmayan insanın öyküsü.” (s.58). (aktaran Günay,2015)

İzleyiciler kitaplarda okuduklarının veya perdede gördüklerinin gerçekte olup olamayacağından çok, orda bulunmayı nasıl istedikleriyle ilgilenmektedirler. Yaşadığımız dünyadan bir kaçış sağlayan bu metinler insanlara gerçeklerden ve sorumluluklardan uzak saatler yaşatmaktadırlar. Bu noktada yaratılan ve metinler aracılığıyla içine girilen dünya bir alt dünya olarak görülürse masal yaratıcısı yani yazarlar ve yönetmenler de birer alt yaratıcıdır.

Dünya sinema tarihinde fantastik filmlerin gelişimi incelendiğinde ilk üretilen filmin fantastik edebiyat uyarlaması olan Ay’a Seyahat adlı film olduğu görülmektedir. Melies’in 1902 yılında çektiği bu film, Lumiere biraderlerin çektikleri filmlerle başlayan sinema tarihinde bir kırılmaya neden olmuş; sinema tarihi incelemelerinde filmlerin türlerinin belgesel ve kurmaca olarak iki temel damara ayrılmasını sağlamıştır. (Parlayandemir,2015).

Fantastik filmler Hollywood sinemasının blockbuster diye adlandırılan yüksek bütçeli filmler olarak ya da A sınıfı filmlerle doymayan seyirciye yeni bir soluk olarak tanımlanan B sınıfı filmler olarak çekilmişlerdir. Blockbuster’ın Hollywood standartları içerisinde anlamına bakacak olursak; “blockbuster denilen filmler, gişede 100 milyon doları aşan getirisi olan filmlerdir. Blockbuster filmlerine büyük miktarda yatırım yapılır, prodüksiyonları oldukça geniş çaptadır.

Günümüzde tipik bir blockbuster 100 milyon doları aşan prodüksiyon maliyetine sahiptir ve dolayısıyla gişede bu sayıya mutlaka ulaşmaları gerekir, başarılı sayılmak için ise harcamalarının en az iki katını gişede elde etmeleri gerekmektedir. Blockbusterların en önemli özelliklerinden biri seyirciye büyük ekranda yaşattırdığı deneyimdir; her şey gerçeküstü; gerçek değil, hiper gerçek! Bu hiper gerçeklik seyirciyi sinemanın hayali dünyasına taşımakta ve seyirci koltuğunda otururken merak edip şaşırmasını amaçlamaktadır. (Erensoy,2014)

Bu sinemanın oluşumunda, önemli isimler Steven Spielberg ve George Lucas'tır. Bunlar, diğer Yeni Hollywood sinemacılarından ayrılarak, sinemada yepyeni bir dünya açmışlardır: stüdyolara onların en çok istedikleri şeyi verdirmişlerdir: Daha önce düşünülmemiş miktarda para ve kar.

Fantastik, gerçek dışı olması sebebi ile bilimkurguyu da kapsayabilir; ancak bu konuda bazı ayrımlar göze çarpmaktadır. Günümüzde fantastik ile bilim kurgu arasındaki ayrım açık görünmektedir. Fantastik kurgu ile bilim kurgu arasındaki fark fantastik kurgunun daha önce bahsedildiği gibi yaşadığımız dünyadan farklı bir zaman ve mekana sahip olması, bilim kurgunun ise genellikle dünyanın geleceğine veya geçmişine ait ütopya/disütopyaları anlatmasıdır. Fantastik daha geleneksel, kırsal, epik ve mitolojik; bilim kurgu daha şehirli, modern, rasyonel ve teknoloji ile ilişkide görünmektedir. Bilim kurgu, dünya yaratmak ve değiştirmekle ilgilidir.

George Mann'a (2001) göre: *'Bilim Kurgu fantastik yazının bir formu olup, rasyonel ve gerçekçi şartlarda, bizimkinden daha farklı olan bir gelecek zamanı ve çevreyi betimlemeye çalışır. Bununla beraber yazıldığı zamana ilişkin bir farkındalık gösterir ve günümüzdeki toplum hakkında, maddi ve psikolojik eylemleri gözden geçirip bunun üzerinde elde edilebilecek yeni teknolojileri keşfetmeye çalışarak, dolaylı olarak bir açıklama sunar. Bu toplumda yer alan, geleceğe yönelik öngörülen etkinliklere ya da olaylara ek olarak ileriye yönelik her tür değişiklik, bilimsel veya başka şekillerde hesaplanmış ve düşünülmüş kuramlarda kendi temellerine yer bulacaklardır. Bilim Kurgu yazarları kendi ilginç ve düşsel evrenlerini, öngördükleri her türlü kavramdan elde edilen çıkarımları tümüyle dikkate alarak, yeni düşünceleri sınamak üzere kullanacaklardır.* (s.57). (aktaran Günay, 2015). Blockbusterların oluşturduğu bu yeni dönemin sineması karakterlerden çok konuları ile pazarlanan, filmi oluşturan metin ve iletmek istediği düşünceden çok hareket ve aksiyonu ön plana koyan, özel efektlerle dolu, fantastik – dolayısıyla apolitik – ve genç kitleleri hedefleyen filmlerden oluşmaktadır.

Ancak çıkış amaçlarında tamamen kar ve ticari bir kaygı olan fantastik\bilimkurgu filmleri, bu kaygılarını yeni dönem Hollywood sinemasında her ne kadar devam ettirseklerde, konularının içeriklerini tamamen hayal dünyası, gerçekten ve insandan uzak kılan dünyalarını yine de zaman içinde sevgi, aile değerleri, mutluluk, aşk gibi insani duygu ve kavramlara değinerek seyirciye daha yakın ve daha bağlayıcı bir dil oluşturmuşlardır.

1.1.3.6. Romantik Komedi

Romantik komedi hemen her ülke sinemasında yer alan, zamana ve sosyal durumun özelliklerine göre biçimlenen bir film türüdür. (Kabadayı,2011) Hollywood ana akım sineması içinde gelişen diğer türlerde olduğu gibi romantik komedi türünde de, seyircilerin belirli uylaşımalar doğrultusunda inşa edilmesini ve beklentilerinin oluşturulması bulunmaktadır. Tür filmleri umutlar ve vaatler kurarlar, bu vaatlerin gerçekleşmesiyle de izleyicide doyum hissi yaratırlar. (Buckland,2003). Romantik komediler vaatleri gerçekleştirip doyum hissi yaratan başat türlerden biridir.

Sessiz sinema döneminde güldürüler gag tarzındaydı, sesli sinemayla birlikte diyalogların, esprilerin, dolayısıyla konunun ve senaryonun önem kazanmasıyla birlikte sessiz sinemadaki “arı güldürü” anlayışı, yerini daha ölçülü, daha zihinsel bir gülme anlayışına bırakmıştır. Böylece “salon güldürüsü”, “romantik güldürü” türleri gelişmiştir. Bu güldürülerde durumlar, kişiler, karakterler önem kazanmıştır. (Dorsay,1977) Romantik güldürüler romantik komedi olarak nitelendirilmişlerdir.

Türleri, ortaya çıkışları itibarıyla inceleyen Rick Altman'a (2006) göre; *“Romantik komedi başka türlerin özelliklerinin değişmesi ile oluşmuştur. Dramın ardından gelişen komik dram, komik dramın ardından gelişen komedi, komedinin ardından gelişen romantik komedidir.”* (s.78). (aktaran Kabadayı,2011). Sinema da türler, birbirini yineleyen olayların akabinde oluşmuşlardır. Romantik komedi türü de diğer türler gibi birbirine benzeyen olayların tekrarlanması üzerine kurulmuştur.

Tipik bir romantik komedi filminde görünüşte iki aşık, genç sempatik çift, birbirlerini sevme eğilimindedirler. Ancak onlar komplike bir durum (örneğin sınıf farklılıkları, ebeveynlerin girişimleri, bir önceki kız veya erkek arkadaşları) tarafından ayrı tutulur ve bu engeli yok ederek sonunda evlenirler. Romantik komedi, mizah ile aşkı birleştirerek izleyicinin kalbini çalmaya çalışan türdür.

Bu türde çok ağır konulara girilmemekle birlikte genelde iki aşık kendilerini komik durumlara düşürmeleri ve “tatlı ve şaşkın aşık” profili çizmeleri esastır. Romantik komediler genelde, ‘gerçek aşk’ gibi ideal bir aşk tanımı etrafında şekillenirler. Sonunda ideal aşk engelin aşılması konusunda etkili olur.

David R. Shumway’a (2003) göre ; *“Romantik aşk, uzun yıllar “zamansız, karşı gelinemeyen, apaçık ve doğal” olma nitelikleriyle ele alınmıştır. Romantik aşk kavramı karşısında yer alan modern aşk ise, romantizm kavramının sorgulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Sinemada tutku, kıskançlık ve nefretin romantik aşk içinde ele alınmasında ki artış, romantizm anlayışında ki değişime işaret etmektedir. Shumway, bugünün romantik komedilerinde saf romantizm yerine onunla birlikte işleyen “yakınlaşma” kavramının romantik komedilerin temeline yerleştiğini savunmaktadır.”* (s.79). (aktaran Kabadayı, 2011)

Romantik komediler sesli sinemayla birlikte romantik aşkın komik cillerini dramatik aksiyonun (melodramda yapılanın tersine) merkezine koyup, komediyle romantik aşkı filmlerde birleştirir.

Bu karma türün ilk iyi örnekleri Lubitsch’in yönettiği “The Smiling Lieutenant” (Gülümseyen Teğmen ,1931), “One Hour With You” (Seninle Bir Saat ,1932) ve “Trouble in Paradise” (Cennette Bela, 1932)’tir. (Belton,2005) 1934’te “It Happened One Night” (Bir Gecede Oldu (F. Capra), romantik komedi türünde bir dönüm noktası olmuştur, Frank Capra It Happened One Night – Bir Gecede Oldu (1934) ile 30’ların çılgın romantik komediler (screwball comedies) çağının esas başlangıcına işaret eden en önemli filmini yapmıştır.

Harvey bu filmi şöyle özetler; *“Film, kaçak bir varisle (Claudette Colbert) işinden kovulmuş bir gazetecinin (Clark Gable) uzun bir otobüs yolculuğunda tanışıp birbirlerine aşık olmalarının hikayesidir. Bu çift birbirine tenezzül etmemekle birlikte, çift olarak yakışmanın ötesinde bir uyum ortaya koyarlar. Tarzlarında yeni bir enerji vardır: hırçın, esprili, hassasiyetten uzak ve güçlü bir şekilde romantik. It Happened One Night daha önce hiç bir filmin böyle bir başarı elde etmemiş olduğu beklenmedik bir başarı elde eder.”* (Harvey,1987). Romantik komedi türü 1960’lı, 70’li yıllar arasında bir düşüş göstermiştir. Aşk filmleri çok fazla ilgi görmemiş ve hatta romantik aşkın ölmüş sayılabileceği bir dönemden geçmiştir Hollywood sineması.

Her ne kadar birçok filmin içeriğinde aşk ya da bütünleyici unsurlar bulunsa da, tamamen aşk odaklı filmlerin yapılmadığı ya da yapılsa bile çok fazla melodramatik alt yapısı olmayan filmler olmuştur bunlar. Bu tür asıl 1990'lı yıllarda yükselişe geçmiştir. Modern insanı anlama, onu mutsuzluk ya da buhranlarından 'aşk' ile çıkarabilme, ne olursa olsun aşkın kurtarıcı gücü ve büyüklüğü gibi şehirli insanı rutininden çıkartmaya yönelik konular bu yıllarda yeniden filmlerde görülmeye başlanmış ve bu türü oldukça popüler hale getirmiştir. 1987'de Moonstruck – Ay Çarpması (N. Jewison) ve 1989'da When Harry Met Sally – Harry Sally ile Tanısınca (R. Reiner) romantik komedi türünün yeniden uyanısını simgelerler. 1990'a geldiğimizde dünya çapında hasılat rekoru kıran Pretty Woman – Özel Bir Kadın (G. Marshall,1990) bir peri masalı hikâyesiyle romantik komedilerde romantik ask mitinin yeni bir sunumuna kalıcı bir etki getirir. Pleck ve Otnes 1990 sonrası romantik komedilerdeki kurtarılma temasını Sindrella rüyası olarak nitelendirirler. (Yalınay,2005). Hollywood'la ilgili temel mesele; akli, düşünmeyi, eleştirmeyi ve sorgulamayı dışlayarak büyük ölçüde duygulara dayanması ve seyirciyi buradan yakalaması ve kendine bağlamasıdır. Amacı, günlük hayatında örselenen günümüz sıradan insanının kendi gerçekliğinden kaçmasını, hem kopmasını hem de sığınmasını sağlayan bir anlatı oluşturmaktır. (Gönen,2007)

Zaman zaman aşk üçgeni içinde temsillerinde yer aldığı geleneksel romantik komedi yaklaşımı, sonuçta iki insan arasında bütün oluşturma'nın önemini vurgular, bunun dışında hiçbir şeyin kalıcı mutluluğu sağlayamayacağını iddia eder. Bu içerikteki filmlerin sonunda çift oluşturarak ya tamamen sonsuz mutluluğa ulaşma ya da tek kalarak mutluluk şansını yitirmek vardır. Bu anlatı yapısı, toplumsal değişimlere paralel olarak romantik aşk ideallerinin farklılaşması doğrultusunda yenilense de, çift oluşturma ideolojisi, tekrarlanarak korunmaya devam etmektedir.

Öte yandan romantik komedi gibi popüler türlerde, eril iktidarın idealini ve belirlediği cinsiyet rollerini norm olarak sunar. Bu hikayelerde, kadınlara, ulusun devamlılığının formülü olarak gösterilen evlilik kurumunun toplumsal önemi, ürettiği değerler ve ideal erkekle kurulan ailenin mümkün olabilecek en mutlu son olduğu öğretilir. (Birincioğlu,2016). Sinema alanında mutlu son türü olarak da değerlendirilen romantik komedi, izleyici beklentilerini mükemmel çift söylemi çerçevesinde yapılandırmıştır. (McDonald,2007). Böylece Hollywood endüstrisi seyircisini kendisine bu tür ve içeriği ile daha çok bağlar ve izleyiciye (özellikle kadın seyirciye) "ümidinizi kaybetmeyin bir gün sizin de ideal bir eşiniz ve filmlerde ki gibi bir aşkınız olabilir" hayalini yerleştirir.

Bu tür hayal kurmaya ve hayallerin gerçekleşmesi gerektiğine insanları inandıran bir türdür. Çünkü 'sonsuz aşk', 'mutlu bir yuva', 'ideal bir eş', mutluluğun anahtarlarıdır ve evlenme ile gelen mutlukta sonsuza dek mutsuzluktan kurtaran bir kurtarıcıdır.

Seyirciyle hikayenin ortak bilinciyle şekillenen bu alanda, haliyle ironi de hüküm sürer. Zira seyirciyle ortak bilinci paylaşan karakterler, filmin, hikayede ki unsurları bir arada tutan perspektifini kaydırır, hikayede yaşayan ve yaşan arasına bir mesafe koyar, karakterler, bu maskeli baloda takacak maske beğenen seyircilere daha da yaklaşır. (Uncu,2014). Romantik komedilerin barındırdığı ideoloji, daha önce vurgulandığı gibi, çift olmanın önemini yansıtır. Amerikan romantik komedilerinde, 1990'lardan sonra gay ve zenci çiftler de yer almaya başlamıştır. Ancak hala heteroseksüel çiftlerin bu türde egemen olması dikkat çeker. Bu romantik komediler, batılı, kapitalist toplumun devamlılığı için ihtiyaç duyulan tekeşliliği över ve üremeye yönelik ideolojileri yineler. (McDonald, 2007)

Türün, geleneksel yapılanma içinde ki özelliklerinden bir diğeri, "ideal çiftin tatmin edici bir cinsel hayata sahip olacağı" düşüncesinin yinelenmesidir. Seyirciye romantik komedilerde ki çiftlerin hiçbir cinsel sorunu yokmuş gibi aktarılır. Günlük yaşamda birçok konuda sorunlar yaşasalar bile konu cinsellik olunca kesinlikle mükemmel bir uyumları olduğu bilinir ve hatta tüm sorunların çözücüsü olarak da "harika cinsel hayat" kullanılır. 2000'lerden itibaren romantik komedilerin içeriklerinde artık sadece tek bir çift ve tek büyük bir aşk yoktur sadece, etraflarında yaşayan arkadaş grupları, onların aşk hayatları ve sorunları, onların cinsel yaşamı da devreye girmiştir.

Yani böylece daha çok konuya yer verilmiş ve tek bir film bu "modern ve sosyal" yaşamı anlatmaya yetmeyince devam filmleri de çekilmeye başlanmıştır. "Bridget Jones'un Günlüğü" ve "Sex and The City" bu devam mantığı filmlerine tam olarak denk düşen filmlerdir. 2005'lerden sonra romantik komediler de yeni bir dönem açılmıştır ve film içeriklerini aşktan uzaklaşıp daha çok cinsellikle başlayan ve daha sonra aşka dönüşen hikayeler oluşturmuştur. Aşktansa, cinsellik modern dünya insanına bir adım daha yaklaştırılmış ve 'aşktan önce cinsellik' kavramı filmlerde sıkça görülmeye başlanmıştır. Bu filmlere örnek olarak; "Arkadaştan öte (Friends With Benefits,2011)", "Bağlanmak Yok (No Strings Attached, 2011) gösterilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK SİNEMASINDA TÜRLER

Sinemada tür yapılanması, belirli uyulaşımaların, seyirci tarafından öncelikle tanımlanması ve tanınması, ardından birçok filmde beklenir hale gelmesi ve tekrarlanarak yerleştirilmesi esasına dayanmaktadır. Bu durum tür filmleri dendiğinde ilk bakışta katı ve sonucu beklenebilir anlatı yapılarının varlığını öne çıkartır.

Sinema ve toplumun karşılıklı bir etkileşim içinde olması nedeniyle, tür sineması da içinde bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel yapısıyla yakından ilişkilidir. Tüm toplumlarda tür sinemaları hem endüstrinin gereklilikleri hem de izleyicilerin beklentileri çerçevesinde şekillenmiş ve anlatı içerikleri de söz konusu toplumların kültürel birikimiyle desteklenmiştir. Türk sineması ekonomik nedenler başta olmak üzere politik nedenlerden dolayı endüstrileşememiştir. Türsel çeşitlenme açısından yoksun bir konumdadır. (Tutar,2015)

Belli türlere ait filmler çekilmiş olsa da bunlarda çoğu kez türsel özelliklerin ya yeterince iyi oluşturulmadığı ya da yok sayıldığı görülmektedir. Yine de Türk Sineması'nda türler yoktur demek yanlış olur. Türkiye'de türler hakkında yeterli düzeyde ve ayrıntıda bir çalışma yapılmamış olsa da belirli bazı ortak özellikler çerçevesinde kimi türlerin oluştuğu görülmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının tarihi detaylı incelenerek, türlerin ortaya çıkışları, gelişim süreçleri, bu çalışmanın konusu olan romantik komedi türü ve örnekleri araştırılmıştır.

2.1. Türk Sinemasının Gelişimi

Sinema ile tanışmamız 19. Yüzyıl ortalarının İstanbul'unda, Fatih ve hemen arkasında ki Fatih Çarşamba'sında ki İstanbulluların da kendi semtlerinden çıkıp gündelik hayatlarında İstanbul'un kent coğrafyasında dolaşmaya başladıkları; büyük kentin semt ve mahallerinde organik anlamda kenti sayılamayacak bir hayat sürmek yerine, iş için, alışveriş için, gezinmek, eğlenmek için kentin tüm coğrafyasında yaşamaya başladıkları sırada oluyor. (Dinçer,1996).

Sinematograf aygıtıyla, dünyadaki ilk halka açık gösterimin yapıldığı 22 Aralık 1895 tarihinin hemen ertesinde, 1896 yılında karşılaşmıştır Türk toprakları. Çeşitli sinema tarihi kitaplarından ve Lumiere'lerin operatörlerinden Aleksandre Promio'nun anılarından öğrendiğimize göre, İstanbul, Kudüs, Yafa ve İzmir gibi çeşitli Türk kentlerinde kameralarla çekimler yapılmış, görüntüler kaydedip dünyanın çeşitli yerlerinde gösterilmiştir. (Evren, 1995) Hatta, kameranın kaydırma hareketi çalışmalarının Haliç'te denendiği bilinmektedir. Türk Sinema Tarihi kitaplarında ilk film gösterisinin Saray'da yapıldığı, II. Abdülhamid'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun anılarında yer alan kısa bir bölüme dayandırılarak açıklanmaktadır. Yine 1995 yılından önce basılan Türk Sinema Tarihi Kitaplarında, Türkiye'de halka açık ilk film gösteriminin 1897 yılı başlarında, İstanbul'da, Galatasaray semtinde ki Sponeck Birahane'sinde, Sigmund Weinberg adlı bir Polonya yahudisi tarafından yapıldığı yazmaktadır. (Esen,2016) On yıl öncesine kadar Weinberg'in geçmişi de sonu da meçhuldü. Türkiye'de sinemanın öncülüğünü yapan, Saray'da ve paşa konaklarında filmler gösteren, ilk sürekli sinema salonunu açan, film çeken, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ilk yöneticisi olan bu adam yılların geçmesiyle sanki bir mitos haline gelmiştir. (Scognamillo, 2010)

Türk Sinema Tarihi'nin ilk dönemi 1914-1922 yılları arasını, yani Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarını kapsamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu kendi sonunu getirecek olan Birinci Dünya Savaşına, Almanya ile aynı saflarda katılmış, savaşı yenilgi ile kapatıp, topraklarını yitirmişlerdir. Başkenti İstanbul bile işgale uğramıştır. Türk halkı Mustafa Kemal önderliğinde Kurtuluş Savaşını başlatmıştır. Türk halkının olduğu gibi, Türk Sineması'nın da kaderini belirleyen işte bu iki savaş olmuştur. Kurtuluş Savaşı ile Türklerin yaşamında yeni bir devlet ve yeni sanat var olmuştur. (Esen, 2016)

Yıllarca Karagöz-Hacivat gibi bir ortaoyun kültürünün perdeye yansımaları izleyen Türk halkı sinematografa çabuk uyum sağlamıştır. O yıllarda sinema ülkemizde hemen kabul görmüş ve pek çok sinema salonu açılmıştır. Sinema ile Karagöz arasında 'karanlık odada perdedeki hayalleri izleme' açısından benzerlik vardır. Bu benzerlik halkın sinemayı kolay kabullenişini açıklamaktadır. Türkiye'de İstanbul yakasındaki ilk sinema gösterisi bir Karagöz perdesinin üzerinde gerçekleştirilmiştir. (Yağız,2006). Ruslar tarafından 1876-77 savaşının sonunda bir zafer anıtı olarak Yeşilköy'de inşa edilen yapının yıkılması kararlaştırıldığında olayın filme çekilmesi görevi önce Avusturya-Macaristan şirketi olan Sacha Mester Film Gesellschaft'a verilse de daha sonra filmin bir Türk tarafından çekilmesi istenir.

Buna uygun olarakta dönemin tek uzmanı olarak bilinen Fuat Uzkınay görevlendirilir. Böylelikle Türk sinemasının ilk sinemacısı 14 Kasım 1914'te ilk Türk filmi olarak kabul edilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" filmini çeker. (Scognamillo,2010)

Daha sonraki yıllarda Türk Sineması gelişimine öykülü filmler ve romandan uyarlama filmler ile devam etmiştir. Bunun ilk örnekleri ise 1917 yılında ilk öykülü film olan Pençe'dir ve Sedat Simavi yönetmenliğindedir. Mehmet Rauf'un aynı adlı romanından uyarlamadır. Aynı yönetmenin Casus filmi de ilk öykülü filmlere örnek olarak verilebilir. Mürebbiye (ilk sansür uygulaması) ve Binnaz (ilk büyük ticari başarı) filmleri de Türk Sinemasının ilkleri arasındadır. Kurtuluş Savaşının sonunda, Yunanlılar bozguna uğrayıp, Ege kıyılarına doğru kaçmaya başlayınca sinema aygıtları, TBMM Orduları'nın yeni kurulan Ordu Film Alma Dairesine aktarılmıştır.

Bu dönemde çekilen savaş belgeselleri ile 1922'de kurulan ilk özel film şirketi Kemal Film'in çektiği savaş haber filmleri kurgulanarak, istiklal adlı büyük Kurtuluş Savaşı Belgeseli ortaya çıkarılmıştır. (Esen,2010)

1922 yılı, sinema tarihimizin önemli dönüm noktalarından biridir; çünkü o tarihe dek resmi ya da yarı resmi kurumlarca yürütülen sinema çalışmaları, 1922'de Kemal Film'le ilk özel yapımına kavuşmuştur.

Bu yapımını, 1914'ten beri İstanbul'un bazı semtlerinde sinema salonları açan Kemal ve Şakir Seden kardeşler kurmuşlardır. Ama onları yapıma yönlendiren ünlü tiyatro oyuncusu Muhsin Ertuğrul olmuştur. Daha önce Almanya'da sinema çalışmalarına katılan Ertuğrul, İstanbul'a dönünce Seden kardeşleri yapımcılığa yüreklendirmiştir. Ertuğrul'un çabasıyla ilk işlik (stüdyo) kurulmuştur. Bu işlik, Birinci Dünya Savaşı'nda orduya giyim eşyası hazırlamak üzere Defterdar Mensucat Fabrikası'ndaki dikimevi pavyonlarından biri kiralanarak sağlanmıştır. (Özön,1985)

Fakat dönemin sineması incelendiğinde yapımcılar değişse de uzun süre değişmeyen tek isim vardır: Muhsin Ertuğrul.

Türkiye'nin içeride, toplumsal yapısındaki hızlı ve çok büyük değişimle örtüşen sinemasal yapısında ki değişim, Türk Sinema Tarihi'nde de dönem değişikliği yapmamızı gerektirmektedir. Çünkü ilk döneminde askeri ve yarı askeri kurumların elinde gelişen sinema, savaşların bitişiyle sivilleşmiştir. Öykülü filmler çekmiş ve gösterimler yapmaya başlayan yapım şirketleri kurmuştur.

Türk Sinema Tarih'inde Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırdığımız bu döneme damgasını vuran kişi tiyatro sevdalısı Muhsin Ertuğrul'dur. (Esen,2016). Muhsin Ertuğrul Türk Sineması'nın ilk yönetmeni değildir. Öte yandan ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmini çeken, filminde ilk kez Türk Kadın Oyunculara rol veren, ilk sesli filmi, ilk renkli filmi, ilk ortak yapım filmi çeken yönetmen olmakla birlikte; Muhsin Ertuğrul'un kapalı stüdyo isteği sonucu kiralanan Eyüp'teki eski Feshane binasının ambarlarından biri, Türk Sineması'nın ilk stüdyosu unvanını alır. (Parlayandemir,2011).

Muhsin Ertuğrul'un 1922 ila 1953 yılları arasında yönetmiş olduğu 30 filmin en azından üçte ikisi yabancı kaynaklardan alınmıştır ya da Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşımaktadır.

Ama yönetmenimiz ilk filmlerinde aslında yerli kaynaklara el atmış, gerçek olaylardan hareket edip edebi yapıtlarından yararlanmış ve ses getiren konular seçmiştir. Muhsin Ertuğrul'un 1922 ile 1929 yılları arasında Türkiye'de çevirdiği 7 filminden yalnızca ikisi uyarlamadır. Bugün bakıldığında bu oran önemsizdir.

Önemli olan Ertuğrul'un taşıdığı ve tiyatrodan sinemaya aktardığı çeşitli yabancı etkilerdir. Muhsin Ertuğrul bugüne değin özellikle tiyatroculuğu yüzünden eleştirildi ve suçlandı. Savunma ve suçlamanın ötesinde yatan bir gerçek vardır.

Yaklaşık 20 yıl boyunca Türkiye'de sinema tek bir adamın elinde kalmıştır ve bu süre içinde ne yönetmen ne de yapımcı olarak sinemayla ilgilenen başka hiç kimse çıkmamıştır. (Scognamillo,2010)

Nijat Özön, "Karagözden Sinemaya" (1995) adlı çalışmasında bu dönemi incelerken, *"bu dönemin sinemacılarının hepsinin tiyatrodan geldiğine, sinema ile tiyatro arasındaki ayrımın bir türlü anlaşılamadığına, sinemaya uyum sağlanamamasının yanı sıra böyle çabanın da olmadığına değinir. Bu durumun sebebi olarak da tiyatrocuların anlayışına göre tiyatronun üstün bir sanat; sinemanın ise sıradan, hatta aşağı bir eğlence olmasını, sinemaya yalnızca, asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanında açıktan gelir sağlayan bir 'ek iş' olarak yaklaşılmasını"* gösterir. (s.23). (aktaran, Parlayandemir,2011). Erman Şener'e göre; *"Bir gerçektir ki Muhsin Ertuğrul sinemayı hiç ama hiç ciddiye almamıştır. Onu hep bir ayak işi, çok çok bir panayır eğlencesi olarak görmüştür. Üstelik sonra ki yıllarda kimse ile konuşmaya da yanaşmamıştır. Bu konuşmama hali elbette Sayın Ertuğrul'un devri ile ilgili bazı konuları karanlıkta bırakıyor.* (s.68). (aktaran Scognamillo,2010)

Elbette bir endüstrinin gelişmemesini tek bir adamın yanlış veya hatalarına bağlamak doğru ve gerçekçi olmaz çünkü Ertuğrul'un sinemaya kattıkları da saymakla bitmeyecek türden. Tiyatrocular Dönemi, yüzünü Batı uygarlığına dönmüş, temellerini atmaya çalışan genç bir ülkenin, Batı'da yeni gelişen, teknolojik tabanlı 'genç sanat' sinemayla daha içli-dışlı olduğu dönemdir.

Bir önceki dönemde tanıştığı sinemayı artık kullanma ve içselleştirme dönemidir. Muhsin Ertuğrul burada önemli bir işlev üstlenmiş, sinema adına ilk adımları atarak olumlu ve olumsuz katkılar sağlamıştır. Onun katkılarının olumsuz yanlarını eleştirirken, olumlu ve öncü yanlarını göz ardı edemeyiz. Etmemeliyiz. (Esen,2016). Bahsedilenlere ek olarak bu dönem kurmaca filmlere ve belgesellere hız verilse de sinemada Muhsin Ertuğrul dışında yeni bir isme rastlanmamaktadır. Muhsin Ertuğrul dönemi Kemal Film ve İpek Film Dönemi'dir; aynı zamanda Türk Sineması bu dönemde ileride ilk kadın yönetmen sıfatını da kazanacak- ilk *star*'ına kavuşmuştur: Cahide Sonku. (Yağız,2006). Türk Sinemasında bir ilk "First Lady"den söz edilecekse hiç kuşku yok ki bu isim bütün o artıları, eksileri, maceralı ve trajik yaşamıyla Cahide Sonku olacaktır. Muhsin Ertuğrul tarafında keşfedilip, sinemaya başlatılan Sonku için tek önemli şey tiyatroydu. Sinemayı sadece tiyatrodan vakit kaldığı zamanlarda yapıyordu. Ve o dönemin tek yönetmeni Ertuğrul ile çalışıyordu. Onun uygun gördüğü Akasya Palas (1940) gibi duygusal güldürüler veya Şehvet Kurbanı (1940) gibi melodramlarda oynuyordu. O dönemde kendi film şirketini kurup, kendi filmlerini yönetmeyi bile deneyen Sonku'nun bu macerası uzun sürmese de, o dönem içerisinde kadının gücünü gösterme ve erkek egemen bir toplumda hem de sanatla var olmaya çalışan bir kadın olarak idol olmayı başarmıştır.

Türk sinemasına 'yıldız' kavramını getiren Cahide Sonku, yıldızlığın sinemamızda kavram ve uygulama olarak henüz tümüyle oturup uygulanmadığı bir dönemde yaşayan bir 'ilk' yıldız olduğu için bu durumun artılarını ve eksilerini kendi içinde taşıyordu. Güzel, alımlı, güçlü ve ihtiraslı bir kadındı, ama her şeyden önce bir tiyatro oyuncusuydu. Muhsin Ertuğrul'un yanında yetişen ve diğer meslektaşlarının büyük bir bölümü gibi ilk filminden son filmine kadar bildiği tiyatro oyunculuğu yaklaşımını beyazperdeye uygulamaya çalışmış, bazen başarmış, bazen de salt fiziksel özelliklerine güvenmişti. Ama bu sadece onun değil bütün bir kuşağın sorunuymuş ve sahneden gelenlerin yarattıkları kalıpları kırıp sinematografik oyunculuğun yolunu açabilmek için Türk Sineması bir hayli uğraşmak zorunda kalacaktı. (Scognamillo,2010)

Türk Sinemasında Muhsin Ertuğrul döneminden sonra başlayan sinemacılar dönemine dek birbirinden oldukça farklı bu iki dönem arasında, iki dönemin de izlerini ve işaretlerini taşıyan bir ara dönem yaşandı. Bu ara dönem Geçiş Dönemi olarak tanımlanmaktadır.

Geçiş Dönemi, Muhsin Ertuğrul'un yanı sıra, ondan büyük ölçüde etkilenen ancak tiyatrunun egemenliğinden koparak sinema sanatına yakınlaşma arayışları içinde olan bir kuşağın Türk sinemasında öne çıkmaya çalıştığı bir dönemdir. Bu dönemin önde gelen sinemacılarının çoğunun özelliği, eğitimlerini yurtdışında yapan, bu esnada sinema konusunda ya da yakın alanlarda (ses mühendisliği, fotoğraf vb.) çalışma fırsatı bulan insanlar olmalarıydı.

Sonraki birkaç yıl, Muhsin Ertuğrul'un son filmlerine imza attığı yıllardır. 'Akasya Palas', 'Kahveci Güzeli', 'Yayla Kartalı', 'Kızılırmak-Karakoyun' ve 'Halıcı Kız' içinde sonuncusu ilk renkli filmlerden biri olması açısından önem taşır. Geçiş Dönemi'nin önde gelen isimlerine göz attığımızda ilk akla gelen isim Faruk Kenç'tir. 'Taş Parçası' isimli filmle, Muhsin Ertuğrul'un alternatifi olabileceğinin işaretlerini vermiştir. Adı geçen film, tiyatro havası taşıyor olmasına rağmen, yeni bir mizansen anlayışının yanı sıra ilk kez üç boyutlu dekorların kullanımı ile de dikkat çeker.

Türk Sineması'nda Geçiş Dönemi'nin ilk yılları İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk geldi. Bu durumun sinemamız üzerinde çeşitli etkileri oldu. Avrupa sinemasının durma noktasına gelmesi, iç pazarda Amerikan ve özellikle Mısır filmlerinin dikkat değer ölçüde artışına yol açtı.

Mısır Sineması, teknik altyapısı itibarıyla Türk Sineması'ndan iyi olsa da, üretilen filmler, Tiyatrocular Dönemi'nin filmlerini çağrıştıran düzeydeydi ve toplumsal beğenin körelmesinde etkili oldu. Ya da başka bir ifadeyle, belki de o yıllarda ilk işaretleri beliren 'sinema dilinin' önünü kesti ve geciktirdi. (Karaca,2016)

Tüm olumlu ve olumsuz gelişmelere rağmen Türk Sineması bu dönemde, çok sayıda genç yönetmen, oyuncu, teknik adam, film yapımevi, ses stüdyosu ve laboratuvar kazanmıştır. Bu kazanım gelecek yıllarda Sinemacılar Dönemi'nde de çok olumlu getiriler sağlayacaktır.

1948 yılında sinema sağlanan vergi indirimi yani sinema biletlerinden alınan eğlence vergisi indirimi sinema ortamını canlandırmıştır. Böylece sinemacılık kazançlı bir meslek haline gelmiştir.

Döneme adını veren 'Geçiş' sözcüğü sinema anlayışında ki tiyatrosu filmlerden, sinemasal filmlere geçişi ve sinema ortamında ki tek yönetmen-tek şirketten, çok yönetmen-çok şirkete geçişi anlatmaktadır. (Esen,2016). Sağlıklı bir film endüstrisinin göstergesi genel olarak, tecimsel sağlamlığı ve sanatsal başarılarıdır. Türk sinemasının ilk sağlık belirtileri geçiş döneminin kapanışıyla, sinemacılar dönemine giriş sırasında ortaya çıkmaya başlamıştır. (Scognamillo,2010). 1950'li yılların başında Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve dağıtım şirketleri, laboratuvarları, çalışan ve çalıştıranlarıyla ticari anlamda bir çark kurmuştur. Film ünerimi ve tüketimi belirli bir sisteme bağlanmıştır. Hatta, sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlayan iki filmiyle, 1949 yapımı Vurun Kahpeye ve 1952 yapımı Kanun Namına filmleriyle Lütfi Ömer Akad sinemada ki yerini almıştır. Kısacası, Sinemacılar Dönemi başlamıştır. (Esen, 2016)

1950 yılında Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Popülist bir politika izleyerek ülke ekonomisine yön vermiştir. Bu politika sonucunda ülkede Amerikan yaşam tarzına ve tüketime özenme dönemi açılmıştır. Başbakan'ın vaadi olan "Her mahallede bir milyoner yetiştirme", hedefine ulaşamamıştır. Dönemin politikasına tepki olarak sinemada filmler yapılmıştır. Yönetmen Metin Erksan, "Her mahallede bir milyoner yetiştirme" vaadinden yola çıkarak Gecelerin Ötesi'ni (1960) çekmiştir.(Yağız,2006)

Âşık Veysel'in hayatı üzerine kurduğu "Karanlık Dünya", Erksan'ın" ilk film denemesi" olmasına karşılık ilginçtir. Türk sinemasında "ilk gerçekçi köy filmi" olarak dikkati çeker. Erksan bu gerçekçi çizgiyi "Yılanların Öcü" (1962) ve 1964 Berlin Film Şenliği'nde en iyi film seçilen Altın Ayı ödüllü "Susuz Yaz" ile sürdürecektir. Bu arada bir kent filmi olan "Gecelerin Ötesi" ile de Türk sinemasında "toplumsal gerçekçilik" adıyla yeni bir akımın oluşmasını sağlayacaktır. Erksan, gerçekte bir tutku sinemacısıdır. Örneğin, "Acı Hayat" ile böyle bir tutkuyu anlatırken, sınıfsal çelişkileri de ortaya koyar.

1965'de yönettiği "Sevmek Zamanı" ise, ne kadar soyut bir dünyayı sergilerse de bir tutkunun şiiridir. "Sevmek Zamanı" atmosferine son derece uygun düşüp yakaladığı bu şiirsel estetik, Metin Erksan için olsun, Türk sineması için olsun bir zirvedir. Ve "Sevmek Zamanı" Erksan'ın en kişisel filmidir. (Karaca,2016). Yurtdışına ve köyden kente göç başlamıştır. İstanbul en çok göç olan şehirdir ve gecekondulaşma meydana gelmiştir. Kırsal alandan büyük şehre göçen ve gecekonduya yaşayan insanlar kendi kültürlerini, yaşam tarzlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. Gecekondu kültürü ve arabesk kültürü kendiliğinden oluşmuştur.

Parasız, işsiz güçsüz, avare, çaresiz, gariban insan tipi ortaya çıkmıştır. Bu tip Türk sinemasına Turist Ömer ve Cilalı İbo şeklinde yansımıştır. Kırsal alandan büyük kente göçü ele alan filmler çekilmiştir. Örneğin, “Gurbet Kuşları” (Yön: Halit Refiğ, 1964), “Gelin”, “Düğün”, “Diyet” (Yön: Lütfi Akad, 1973) üçlemesi bu sorunu perdeye taşımaktadır. Gecekondulaşmanın yanı sıra beton binalar, apartmanlar da bu dönemde Türk insanının hayatına girmiştir. Dönemin diğer sembolleri ise otomobil ve buzdolabıdır. Ancak çok zengin insanların alabildiği bu lüks tüketim malları filmlerde belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. (Yağız,2006)

Kuşağın en üretken yönetmenlerinden olan Atıf Yılmaz, çoğu edebiyat uyarlamalarına dayanan ve genellikle melodram ağırlıklı ilk çalışmalarının ardından, düzgün anlatımlı filmler yönetti. Büyük kentin yanı sıra, kasaba ortamına eğildi. “Gelinin Muradı” (1957) , “Bir Şöförün Gizli Defteri” (1958), Yaşar Kemal’den uyarladığı “Karacaoğlan’ın Kara Sevdası” (1959) mesleğine bağlı yönetmenin titiz çalışmaları oldu. (Teksoy,2005)

Döneme ilişkin bir diğer önemli noktada, önceki süreçle karşılaştırınca, elde edilen başarıların aksama ve olumsuzluklardan daha fazla olduğudur. Dönemin siyasal dönüşümlerinin sinemaya önemli katkıları olmuştur. İktidar partisinin karayolları yapımına ağırlık vermesi Anadolu’nun kırsal kesimine ulaşımı sağlamış, o döneme kadar büyük şehirlerde varlık gösteren sinema Anadolu’ya açılmıştır. Bu açılım sinemanın seyirci profilini etkilediği gibi, ticari bir faaliyete dönüşmesini de beraberinde getirmiştir. Sinemanın yaygınlaşmasının önemli nedenlerinden biri de bu dönemde eğlence kurumlarına yapılan vergi indirimidir. Böylece sinema tamamen kar amacı güden yeni bir ticari alana dönüşür.

Kuşkusuz işin bu yanı, sorunun salt sinema endüstrisinin ekonomik boyutuna ilişkin bir gelişme; ama öte yandan, savaş sonrası dünya konjonktürüne bağlı olarak Türkiye’nin de içine girdiği ekonomik gelişme trendi, halkın yaşam standartlarında ve tarzında önemli bir değişim sürecini de beraberinde getirdi. Bir eğlenme biçimi olarak sinema da bu değişimden payını aldı ve kitlelerin gündelik yaşam kültürünün giderek ağırlığı artan bir parçası haline geldi. Sinemacılar Dönemi de, işte sinema endüstrisinin bu sıçrayışına paralel olarak, Türk Sineması’nda yeni bir dilin, duygunun, anlayışın ve tekniğin mayalandığı dönem oldu. (Karaca,2016)

1950-1960 döneminde, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişildi, bunun ilk örnekleri verildi.

Bu çabalar sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük ölçüde sürüp gittiği yine görülmekteydi. Ama 1950-60 döneminde, hele asıl girişimlerin son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu son beş yıl içerisinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yılda yapılanları kat kat aşmaktaydı. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirme çabasının, ciddi sinema yayınlarıyla başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir. (Özön,1985)

1950-60 yıllar, sinemacılarımız için bir altın çağ oldu. Türkiye’de ellili yıllarda uygulanan karayolu politikasının da yardımıyla sinema, bir eğlence aracı olarak tüm Anadolu kentlerine, kasabalarına hatta köylerini bile kapladı. Halkın duygularına seslenen filmler durmaksızın üretildi ve anında tüketildi. Hemen ardından onlara benzer başkalarına talep doğdu. Yeşilçam sokağında, film şirketleri sıralandı yan yana. Türk film yıldızları doğdu birer birer. Kendilerini o yıldızlarla özdeşleştiren insanlar, filmlerde buldular aradıkları sevgiyi. Muhterem Nur’un acılarıyla ağladılar, Cüneyt Arkın’ın kılıç darbeleriyle yere serdiler düşmanlarını, hayata Turist Ömer gibi boş verdiler. (Dinçer,1996). Tek parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti’nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır.

Yeşilçam sinemasının en iyi şekilde temsil edenler başta Fuat Rutkay’ın Halk Filmi olmak üzere bu sokakta toplanmış derme çatma yazıhaneleri, Vedat Orfi Bengü, Seyfi Havaeri, Memduh Ün, Hüseyin Peyda, Şinasi Ozonuk, Nuri Akıncı gibi rejisörlerdi. Yeşilçam sinemasının en tipik örneklerini ise hiç şüphesiz Muharrem Gürses meydana getirmekteydi. (Parlayandemir, 2011)

1950-60’lı yıllar döneminin en ilginç özelliklerinden biri, piyasa romanı olarak adlandırılan romanların filme çekilmesidir. Bunlara örnek olarak Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Esat Mahmut uyarlamaları örnek olarak verilebilir.

Bu tür filmler özellikle İstanbul’da geçen gündelik hayatı bir ölçüde şekilsiz modernleşmeci bir tarzda ele alınan filmlerdir. (Megep,2008)

1960 darbesine gelene kadar Türkiye’de yıllık film üretimi 80’i bulmuştu. Vasıflı birkaç yönetmen dışında çoğu sinemacı, yıldız sistemine dayanan ve seyircinin duygularına hitap ederek sadece vakit geçirtmeyi amaçlayan bir sinema kültürü oluşturdular. Sinemanın çok büyük bir maddi yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, Yeşilçam Sokağı’nın çevresini film yazıhaneleriyle doldurmuşlardı. Filmin iyi bir gişe yapmasının en kolay yolu, başarılı olmuş filmlerin taklit edilmesi idi. Yetişmiş insan gücünün ve teknik cihazların eksikliği bile film üretiminin artışına engel olamadı. Sanat birikimi ya da estetik kaygısı olmayan sinemacılar el yordamıyla ve bir-iki en fazla 4 hafta içinde çektikleri filmlerle (Mezarımı Taştan Oyun, Sevmek Günah mı, Affet Beni Allah’ım, gibi.) yeni bir işkolunun doğmasını sağladılar.

Kötü kalpli zenginler, temiz kalpli yoksul kızlar ve delikanlılar, namus uğruna işlenen cinayetler, kötü yola düşmüş ama altın kalpli fahişeler, gibi klişeler git gide yerleşti. Bu dönemdeki filmleri izleyenler o yılların Türkiye’si hakkında filmlerde, filmin çekildiği yerin görüntüleri dışında hiçbir şey bulamazlar. Yeşilçam sinemasında filmleri birkaç türde toplamak mümkündür. Birbirinin sonsuz sayıda kopyası gibi duran ağdalı melodramlar, tarihi olayları işleyen kahramanlık filmleri, Hazreti Ali, Rabia gibi konularla dini duygulara seslenen filmler, yoksulluk ve diğer sıkıntıları öne çıkartan yapımlar ve dünyanın belki de hiçbir ülkesinde olmayan Süpermen, Zagor, Tommiks, Tarzan, Batman gibi yabancı çizgi roman ve Western uyarlamaları. (Megep,2008)

Sinemacılar Dönemi sinemasına genel olarak baktığımızda, ilk gözümüze çarpan özellikler sinema dilinin öğrenilmiş olması, halk ve sinema arasında ki aşkın gücü, ticari yaklaşımlı çok sayıda film üretimi ve tüketimi, güçlü temellere dayanmasa da işleyen bir ekonomik çark ve yaratılmış yıldızlar, yıldızlar, yıldızlardır... Yeşilçam Sineması dönemi Türkan Şoray, Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Fatma Girik, Filiz Akın, Cüneyt Arkın gibi star isimleri yaratmıştır. Sinemacılar döneminin popüler dünyasında, her ne kadar adları star oyuncuların gölgesinde de kalsa, döneme adını kazıyan çektikleri filmlerle damgalarını vuran yönetmenlerin önemi Türk sinema sanatı açısından daha büyük ve kalıcıdır. Sinemayı geleceğe taşıyan onlardır. (Esen,2016). 1960’ın sonlarına doğru yaşanan film enflasyonu, ülkenin aydın kesiminin yapılan filmleri küçümsemesiyle sonuçlanmıştır. Eleştirmenler, “Yeşilçam Sineması” diye niteledikleri bu filmleri, kültürden yoksun olmakla suçlamış, Yeşilçam’a toptan karşı çıkarak iyi sinemanın yapılabileceğini savunmuşlardır.

Tamamen yıkılan Yeşilçam yerine de devrimci, ilerici bir sinema düzeninin konması gerektiğini savunmuşlardır. Bu yeni düzen içinde çekilecek filmlere örnek olarak da Batılı filmleri göstermişlerdir. Genel olarak Sinematek, birtakım burjuva aydınlarının sanat niteliği üstün basan filmler görme isteklerini karşılamıştır. Önceleri çok sayıda üyeye ve geniş imkanlara sahip olan Sinematek Derneği, 1970 ortalarında etkinliğini yitirmiş ve daha sonra da kapanmıştır. (Tugen,2011)

1960'lı yıllar ülkede var olan özgürlük ortamının da etkisiyle aynı zamanda düşünsel tartışmaların en yoğun yaşandığı yıllar olmuştur. "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Devrimci Sinem", "Ulusal Sinem", "Milli Sinema" gibi kuramlar bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Yine bu zaman diliminde "Film", "Si-Sa", "Yedinci Sanat/Yeni Sinema", "Sine-Film", "Sinema 65", "Kamera", "Sinema Postası", gibi sinema dergileri çıkarılmıştır. Kulüpler ve festivaller yoğun ve coşkulu bir üretim dönemine girmişlerdir. Türk filmleri bu dönemde Berlin, Edinburgh, Locarno, Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlar. (Kirel,2005)

1960'dan 1980'li yıllar arasında çekilen Toplumsal Gerçekçi içeriğe sahip filmlerde göç olgusu kadar aile yapısındaki değişimler de irdelenmiştir. Bu incelemede erkeğin, kadının ve çocuğun aile içinde konumlanması ele alınmıştır. Kentleşme sürecindeki ve sanayileşmedeki hızın aile bireyleri arasında ortaya çıkardığı durum incelenmektedir. Bu anlamda aile bireyleri arasında ortaya çıkan yabancılaşma ve bu doğrultuda ortaya çıkan sorunlar da kendini hissettirmektedir. Yine 1960'lı yıllardan başlayarak Türk Sineması'nda göç sorununun yanında kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurlara da filmlerde rastlarız. Ayrıca kadının kendi içsel dinamikleri ve toplumda konumlandırılışı üzerine verdiği mücadelenin vurgusunun yapıldığı yapıtlar ortaya konmuştur. Kadın bu filmlerde toplumun kendine biçmiş olduğu gibi iyi bir anne ve erkeğine bağlı bir çizgi içindedir. Kadının çalışma hayatında yer edişi ise silik bir şekildedir.

Bu bağlamda kız çocukları için de aynı durum söz konusudur. Kız çocukları geleceğin ev hanımı olarak yetiştirilmektedir. Filmlerde bu çerçevede kadının modern toplum içindeki dinamiklerine de vurgu yapılmaktadır. (Kaplan, 2004)

1970'li yıllar Türk Sineması için tuhaf yıllardır. Bir yandan toplumcu gerçekçi yapıyı korumaya çalışan, sürekli üreten, toplumun sorunlarına yönelen Yılmaz Güney ve onu takip eden genç sinemacılar, diğer yandan Yeşilçam seyircisinin sinemadan uzaklaşmasıyla popüler izleyiciyi sinema salonlarına tekrar çekmeye çalışan yapımcıların ürettiği seks filmleri. Yılmaz Güney bu dönemin en mühim oyuncu ve yönetmenlerindendir. Hatta ilk sırada gelmektedir. 1960'lar içinde hem oyunculuğu hem de yönetmenliği ile popüler 'Çirkin Kral' filmlerinden, "Umut", "Sürü", "Yol" filmlerine kadar uzanan uzun ve çetrefilli bir sinema yolu arşınlamıştır Güney. Türk sineması içinden dünyaya uzanan ve Cannes Film Festivalinde, "Yol" (1982) filmiyle Türk Sinema tarihinde ilk kez Altın Palmiye ödülü alan yönetmendir.

1970'ler sinemasını "Karşıtlıklar Dönemi Sineması" adlandırmamızın nedeni, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkları içeren bir dönem olmasındandır. Sinemaya baktığımızda, dönemi, iki zıt anlayışla yola çıkan iki zıt sinemasal yapının ağırlığı belirlemektedir. Bir yandan toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen eleştirel siyasal filmler, tam karşı yanda, kişisel bencilliklerle sömürü çarkına alet olmayı kabullenmenin sonucu üretilen seks filmleri. Bu iki kutup filmlerinin üretim nedenleri, ekonomik sorunlar, ülke yönetiminde ki iktidarsızlık, iki yüzlü ahlak anlayışı, özgürlük kavramlarının kavranamayışı, sansürün yapısı, televizyon yayınlarının başlaması, hızlı göç ve kentleşememe... (Esen,2016). Bu süreçten sonra, sosyo-ekonomik etkiler Türk sinemasında belirsizleşmeye başlamıştır; öte yandan 1979 yılında çekilen ilk porno filmin ardından 1980'lerden sonra bu filmler tür olarak pornoya dönüşmüş ve darbe sonrası süreçte yer altına çekilmiştir. (Parlayandemir,2011). Uzun süre yalnızca sansür kurulunu değil, bütün basını meşgul ederek ulusal boyutlara varan ve sinema salonlarına baskınlar yapılmasına yol açan seks filmleri salgını, Naki Yurter' in yönettiği Öyle Bir Kadın Ki adlı ilk porno filmle uç noktasına yükseliyordu. Aslında seks filmleri salgını son günlerini yaşamaktaydı ve 1980'den başlayarak yerini -tek alternatif olarak görülen ve uygulanan- arabesk türüne terk etmek zorunda kalacaktı. (Scognamillo,2010)

1980 yılında Türk Sineması Endüstrisi'nin bir dar boğazla karşı karşıya kalmıştır. Bu yıl üretim 68 filmle en düşük seviyededir. Bu dönemin ağırlıklı türlerinden biri güldürüdür. Bununla birlikte yeni politik ortamda kesin bir son bulan seks filmleri furyasına bir antitez oluşturan ve eski kalıplarla beslenen arabesk müziğin ünlü şarkıcıları sinema endüstrisinde önemli bir yer tutmaktadır. 1981 yılında yapım sayısında, arabeskin egemen tür olmasında ya da sinemanın temel sorunlarında bir değişim yoktur. (Scognamillo,2010).

Arabesk müzik eşliğinde, acılardan ve çaresizlikten kıvranan ağlayan insan görüntülerinin izleyiciyi karamsarlığa ve kaderciliğe sürüklemektedir, karşılaştıkları sorunların nedeni olarak kaderi benimseyen izleyiciye, onu değiştirmenin de imkansız olduğu düşüncesinin yerleştirilmiştir. (Esen,2000)

1980 sonrası Türk Sineması, doğal olarak 12 Eylül'ün izlerini taşımaktadır. Ama bu yıllarda, üzerinde iz bırakan hatta iz bırakmakla kalmayıp onu belirleyen başka bir darbe daha vardır ki, yaşamsal anlamda etkilemiştir sinemayı: Hollywood darbesi. Bu iki darbenin birlikte etkisi, 1980 sonrası sinemanın adını da Darbe Dönemi Sineması diye adlandırmamızı zorunlu kılmaktadır. 1990'larda Türk sineması bitkisel hayattadır. Film çekemez, çekebildiği az sayıda ki filmin gösterimi için salon bulamaz durumdadır. Çünkü sinema salonları Majörler denen Amerikan film şirketlerinin önüne geçmiştir. Türk Sinematek Derneği kurucularından sinema yazarı ve senaristi Onar Kutlar 1989 yılında ki bir yazısında bu durumu şöyle özetler;

“Gerçekten iki yıl öncesine kadar Türkiye, bu tekellerin istilasına uğramamış neredeyse son şanlı ülkeydi. Hep bildiğimiz gibi yine sinemalarımızda Amerikan filmleri oynardı. Ama bu filmler, Türk ithalatçı firmalar tarafında ‘fiks royalty’ ödenerek getirilir ve gösterilirdi. Türk yapımcıları da Türk ithalatçılarıyla rekabet edebilirdi; yani ortada tekel yoktu. İki yıl önce Özal hükümeti, yabancılarla sınıai şirketler gibi bu ticari şirketler de kurma izni verdi ve Amerikan sinema tekelleri ülkemize geldiler. Sinema salonlarını işgal ettiler. Büyük masraflı süper prodüksiyon filmleriyle, geniş tanıtım olanaklarıyla filmlerini gösterdiler. Önümüzde ki yıllarda önde gelen sinema salonlarımızda, kendi sinemamızın değil, Avrupa ve Amerika dışında ki ülkelerin, tekeller dışında ki bağımsız Amerikan şirketlerinin nitelikli ürünlerini ya hiç görmeyeceğiz ya da pek az görebileceğiz.” (s.182).

(aktaran Esen,2016)

Bütün dünyada Amerikan filmlerinin yaygın bir biçimde gösterilmesi aynı zamanda Amerikan Politikasının da temel hedeflerinden ve unsurlarından biri olmuştur. Yani mesele sadece ticari bir olay değildir, aynı zamanda Amerikan kültürünü, Amerikan yaşam tarzını, Amerikan imaj dokusunu, günün moda deyimiyile Amerikan ikonografisini ve Amerikan kahramanlarını, kişilerini, karakterlerini bütün dünyaya yaymak ve böylece Amerikan politikasınada, Amerikan dış politikasına da çok ciddi bir destek kazanmak olayıdır. Ve bu konuda Amerikalı yöneticiler son derece bilinçlidirler. (Sinema Gazetesi,1990).

1990'ların başında ki bu durum elbette o zamandan bu zamana gelen sinemamızda, Hollywood'un izlerini her daim görmemizin sebebi olacaktır. Hüseyin Kuzu'ya (1998) göre; *"Kapanan sinema salonları pasajlara dönüştürülmüşken, 1990'lı yıllarda da küçülerek cep sineması halini aldıkları görülmektedir. Üretilen yıllık film sayısı 10'a kadar düşmüş, Amerikan filmleri, yerli filmlerin boşalttığı alanları doldurmuştur. 1990'lı yılların izleyicisinde de bir değişim gözlenmektedir. Amerikan filmlerinin düşkün, aksiyonu ve macerayı izlemeyi seven yeni kuşak bir sinema izleyicisi ve sinemayı yaşam felsefesi haline getirmiş azınlık bir sinema izleyicisi olmak üzere iki farklı grup bulunmaktadır."* (s.37). (aktaran Pösteki,2012).

Özellikle 1994 sonrasında Türk sinemasında iki ana gelişme göze çarpmaktadır: seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlaması. Türk sineması popülerliği keşfetmiştir. Önce Ertem Eğilmez'in Yeşilçam sinemasının temalarıyla dalga geçen 'Arabesk' filmi ile başlayan süreç, 1990'larda hızlanmıştır. Minyeli Abdullah, Berlin in Berlin, Eşkiya, İstanbul Kanatlarımın Altında gibi filmlerle seyirci ile sinema arasında tekrar bir köprü kurulmuştur. (Pösteki,2012)

1990 sonrasında Türk sinemasında yeni bir oluşum süreci kendini hissettirmeye başlamıştır. 1990'lar, film yapım sayısının az olmasına karşın konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitliliğin olduğu ve ilk filmlerini 1990'lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağının ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

Bir yandan gişelerde büyük başarılar elde eden, Amerikan sinemasının anlatım kalıplarını benimseyen filmler perdeye yansırken, diğer yandan da daha küçük bütçeli, Yeşilçam'ın masalsı yapısının dışında, sade bir anlatımı yeğleyen, toplumsal ve kültürel hayatı konu edinen filmler çekilmiştir. (Kaba,2009)

Asuman Suner ,Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamaktadır: *"Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve tanınmamış oyuncular kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulmasına rağmen, ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması"*.

Suner'e göre; *"Yeni popüler sinema, finansal çerçevesini film sektörünün kendi dinamiklerinin dışında, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi diğer kollarındaki kaynaklardan sağlamaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de radyo televizyon yayıncılığının özelleşmesi, kültür endüstrisinin diğer kollarının da (reklamcılık, yayıncılık, müzik, vs.) dinamik bir büyüme sürecinin başlamasına neden olmuştur.*

Popüler sinemanın pek çok yönetmeni (Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Ömer Faruk Sorak, vb.) bu sektörlerin başarılı profesyonelleri arasından gelmekte, film yapımı için gerekli sermayeyi de kültür endüstrisinin diğer sektörlerinden elde ettikleri gelir ve iş bağlantıları aracılığıyla oluşturmaktadırlar." (s.61). (aktaran Kaba,2009)

2000'li yılların başlangıcında da Türk sineması için olumlu şeyler söyleyebilmek mümkün değildir. Ancak özellikle genç sinema seyircisinin takip ettiği bir Türk sineması söz konusudur. Sinemamız XXI. Yüzyıla umutla girmiştir. Tanıtım kampanyalarıyla vizyona giren, popüler oyuncularının sağladıkları rüzgarla gişe yapmaya çalışan Türk filmleri, Vizontele'nin 3 milyon 300 bine ulaşan izleyici kitlesini salonlara çekmesi ile dikkat çekmiştir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, gibi genç sinemacıların filmleri ise yalın anlatımları ve mütevazı tanıtımları ile sessiz ve derinden giderek kendi seyircilerine hitap etmişlerdir.

Bu genç yönetmenler, sınırlı olanaklarıyla ses getiren iyi filmler üretmişlerdir. Türk sinemasına farklı bir boyut ve renk getirdiklerini söylemek mümkündür. Gişe yapan filmlerin daha çok popüler oyuncular ve tanıtımları nedeniyle ilgi gördüğü söylenebilir. "Vizontele", "Abuzer Kadayıf", "Komser Şekspir", "O Şimdi Asker" gibi filmlere seyirci ilgisi vardır. (Pösteği,2012)

Sonuç olarak bu yıllarda sinemamızın iki farklı tipte yeni kuşak yönetmenle tanıştığı görülmektedir:

1. Kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan, hatta gişe başarısını ikinci planda tutan bir kuşak.
2. Popüler filmler çevirerek seyircisinin ortak beğenesini gözetten bir kuşak. (Pösteği,2012)

Siyasal gündemin bu denli yoğun olduğu bir ÷lkede sinema eğer bilinçli yaklaşımı sürdürürse tarih olma ya da tarihi canlandırıp, görüntüleme görevini sürecektir. Yaklaşımlar, tezler, yorumlar değişik olduğu gibi eksik de olabilir. Sinemaya konulan sansür hala bir gerçektir. Ama bir noktayı belirtmemiz önemlidir.

2000'li yılların Türk sineması da gündemi izliyor, geriye bakıyor ve sorunlar üzerine eğilmeye çalışıyor. Reis Çelik "Hoşçakal Yarın" filminde Deniz Gezmiş olayını ele alırken, Atıf Yılmaz "Eylöl Fırtınası" filminde bir çocuğun gözünden 12 Eylöl'e bakıyor, Yeşim Ustaolu "Güneşe Yolculuk" ve Handan İpekçi sansürü harekete geçiren "Büyük Adam Küçük Aşk" filmlerin de insancıl açıdan ve doğru bir değerlendirmeye Kürt kimliğini ele alıyor, İsmail Güneş "Gölün Bittięi Yer" filminde işkence üzerinde duruyor ve Derviş Zaim "Filler ve Çimen" de mafyası, hesaplaşmaları, yolsuzlukları, kirlilikleriyle yani filleriyle günümüz Türkiye'sinin çok renkli bir portresini çiziyordu. İtalya'dan gelen ve kendisine Avrupa sinemasında önemli bir yer edinen Ferzan Özpetek, bir çağ filmi olarak "Harem Suare" filminde, haremın son günlerini ve harem içinde ki olayları beyazperdeye yansıtmıştır. (Scognamillo,2010)

2000'li yıllar sonrasında gelişimini arttıran ticari Türk sineması, tür yapılanmasında ki çeşitlilikleri, ana akım dünya sineması örneklerini dünyaya taşıyacak biçimde, izleyicinin beğenisine sunmaya başlamıştır.

2010 yılında çekilen 'Romantik Komedi' filmide, Amerikan ana akım sinemasında yer alan türe özgü yeni anlatı yapısı uygulamasının, Türkiye'de üretilmiş bir benzeri niteliğini taşımaktadır. Film, Hollywood'a özgü tür anlatısının ve yaşanan değişimin Türk sinemasında ki temsili konumuna gelmiştir. (Yılmazkol,2011). Her ne kadar Hollywood'dan örnekler alınarak yapılsa da bazı filmler, özellikle içinde 'kadın-erkek', 'aşk', 'cinsellik' gibi temaları olan filmleri Türk sineması kendi toplumsal gelenek görenek ve kültürel yapısına göre düzenleyerek seyircisine sunmuştur. Özellikle romantik komedi gibi yukarıda ki tüm öğeleri içinde barındıran bir türde aslında ne kadar Hollywood benzeri olsa da içerikler, her zaman Yeşilçam'ın o melodramatik havası gör÷lmektedir.

2000'li yıllar Türk sinemasına bakıldığında, her dönemde olduğu gibi, popüler kültür ürünlerinden daha seçkinci ür÷nlere kadar pek çok sinema filminin gösterime girdiği bir dönemle karşılaşılır.

Enformasyon çağını yaşamakta oluşunun verdiği küresel hız ve rekabetin eşliğinde, türlerin ve yaşamların iç içe geçtiği, keskin hatlarla birbirinden ayrılmadığı bir dönem de karşımıza çıkar. Bu durum, Türk sinemasının 2000’li yıllarını üretken bir şekilde geçirmesinin de gerekçeleri arasında söylenebilir.

2000’li yıllar Türk sineması, kent ve kentli bireyin dönüşümüne verdiği yanıtlar üzerinden, kendi geleceğini kurmaya, belki de çoğu kez kendini yeniden inşa etmeye çalışarak, dünyanın gidişatını yakalamaya çalışmaktadır. Görülüyor ki, yeniden inşa süreci, Türk sinemasının geleceğe dair umutlarını tazelemekte, kendine olan güvenini arttırmaktadır. 90’ların ortalarından başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte, Ceylan, Demirkubuz, Zaim, Ustaoglu ve Kaplanoğlu gibi yönetmen sinemaları, kenti ve kentli bireyleri daha derinlikli bir noktadan yakalayarak, yalnızca kentin üst gelir düzeyindeki katmanları değil aynı zamanda kentin bütünsel karakterini ortaya koyan geçişken ve daha esnek temsil imkanları ile 2000’li yıllar Türk sinemasına dahil olabilmışlerdir.

Bunun yanında, daha popüler ya da ticari sinema filmleriyle Irmak, Örnek, Turgul, Erdoğan, Gökbakar gibi yönetmenler vasıtasıyla da, sinemanın kentle olan yakınlığı daha güncel ve popüler bir dil üzerinden ele alınmıştır. 2000’li yıllar Türk sineması, bu anlamda, her iki biçimde de ürünler vermiştir. (Hanay, 2013)

Suner’e (2006) göre; *“Popüler sinemayı Eşkıya (Turgul,1996) filminin öncülüğünde ortaya çıkan bir yanıyla, Yeşilçam geleneğinden izler taşıyan diğer yanıyla, Hollywood tarzını en iyi şekilde kullanan bir başka yanıyla bir sinemanın kendini var ettiği söylenebilir. Bu yeni harmanlama biçimine uygun yapımların giderek arttığı ve gişede oldukça yüksek başarılar elde ettiği görülür”*. (s.79). (Aktaran Hanay, 2013). 2008 ve 2009 yıllarında çekilen Türk filmi sayısında bir yükseliş olması, Türk filmi izleyici sayısının, yabancı film izleyici sayısını geçmiş olması, sinemacıları yeniden umutlandırmaktadır. 2008’de 164 yabancı filme karşı 48 Türk filmi gösterime girebilmiş, ama toplam izleyicinin yüzde 58,89’unu Türk filmi izleyicisi oluşturmuştur. (Esen,2016)

Karakterlerden mekana, gündelik olandan toplumsala kadar uzanan bir mecrada, 2000’lerin ruhuna uygun bir tarz ve biçimlenişle kendini inşa etmeyi sürdürmektedir.

Issız Adam (Irmak,2008), *Kaybedenler Kulübü* (Örnek,2011), *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009), *Evim Sensin* (Deniz, 2012), *İncir Reçeli* (Ağırlar, 2010), *Av Mevsimi* (Turgul, 2010), *Neredesin Firuze* (Akay, 2003), *Aşk Tesadüfleri Sever* (Sorak, 2011), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Teoman, 2011), *Asmalı Konak: Hayat* (Irmak ve Oğuz, 2003), *Siyah Beyaz* (Boyacıoğlu, 2010), *Bornova Bornova* (Temelkuran, 2009) filmleri, orta sınıf bakışını seyirciye aktarmaktadır. Bu türden orta sınıf temsiliyetinin, değişmez konusu “aşk” ve etrafında örülen mutlak romantizm algısıdır.

“*Issız Adam*” (Irmak, 2008), “*Aşk Tesadüfleri Sever*” (Sorak, 2011) ve “*İncir Reçeli*” (Ağırlar, 2010) filmleri, “orta sınıfın nasıl aşık olduğunu”, “çoğunlukla yüksek eğitilmiş ve gelir seviyesi orta ve ortanın üzerindeki erkek ve kadınların yaşam tarzlarına odaklanmış bir kümenin temsiliyetini izleyiciye sunar. (Hanay,2013) Ülkemizde sinema, son yıllarda genç kuşaklar ve aydınlar arasında artan bir önem kazandı. Sinemaya olan ilginin özellikle 70’li yıllardan günümüze oldukça yoğunlaşmasının çeşitli nedenleri vardır. Sinema Türkiye’de uzun yıllar boyunca egemen siyasal ve toplumsal değerleri yansıtmıştır. Şimdilerde ise sinemanın düzenin devamı için olduğu kadar, alternatif bir düzenin kurulması amacıyla da etkin bir araç olarak kullanılabileceği anlaşılmış oluyor. Bu bağlamda sinemadan kendi görüşleri doğrultusunda yararlanmak isteyen farklı çevreler, film üretme konusunda oldukça ciddi girişimlerde bulunuyorlar. Yani sinema, artık, salt bir eğlendirme aracı görünümünden çıkmıştır. Düşünce ileme aracı yönü ağırlık kazanmıştır. (İri,2014)

2.1.2 Türk Sinemasında Tür Olgusu

Film türleri birbirlerine tema, karakterler, dekor, kostüm, olay örgüsü, çevre, müzik, anlatı yapısı bakımlarından benzerlikleriyle tek bir ad altında bir araya toplanmaya çalışılmıştır. Film türleri izleyiciyle kurdukları sıkı etkileşim nedeniyle yapıldıkları toplumu ve o toplumun kültürünü yansıtır. Bu bağlamda üzerinde önemle durulması, incelenmesi ve yorumlanması gerekir. (Önk,2011)

Sinemada türleri kesin sınıflamaya yarayan belirli kıstaslar oluşturulamamıştır. Üzerinde uzlaşmaya varılabilmiş bir ayrım “*kurmaca-belgesel-deneyse*l” film ayrımıdır (Abisel,1995). Filmlerin, belli bir konuyu işlerken kullandığı gerece, uygulamibilime, çeşitli öğelerin kullanım tarzına, belli bir konuyu ele alış açısına, biçimine, deyişe göre ortak yönleri bulunarak yapılan kümelendirmeye dayanan adlandırmalar.

Başlıca türler belgesel, tarihsel, yaşam öyküsel, destan, kovboy filmi, ağılatı, melodram, güldürü, müzikli ve danslı film, savaş filmi, polis filmi, gangster filmi, korku filmi, bilimkurgu filmi, düşlemsel film, soyut ya da salt film, canlandırmalardır. Bu türler kendi içinde değişime ve gelişime uğrayabilirler; yeni türler ortaya çıkabilir. Türler dolasıyla kalıplaşmalar oluşabilir; bu kalıpları kırıp türü geliştirme, genişletme, yenileştirme çabaları kendini gösterebilir. Bu değişimlerde toplumsal dinamiklerin yanı sıra sinema endüstrisindeki değişimlerde belirleyicidir. (Özön,2000).

Tür filmleri, popüler sinema şemsiyesi altında yer alan ve onu kapsayan popüler sinemanın korunmasında yoluna devam eden bir üretim stili, mekanizması ve estetiğine işaret eder. (Kırel,2014). Esas olarak türlerin ortaya çıkması Hollywood stüdyo sisteminin yarattığı bir sonuçtur. Hangi filmin nasıl bir gişe başarısı sağlayacağını kesin olarak söylemek hiçbir zaman mümkün olmamıştır. Bu bakımdan Hollywood stüdyolarında, yapılan yatırımın taşıdığı riske karşı, başarı kazanmış filmlerin bazı nitelikleri tekrarlanarak benzerleri yapılmıştır. Bu noktada film türleri ve yıldızcılık kavramları en güvenilir dayanaklar olarak belirmiştir.

Görüldüğü gibi, tür kavramının bir gereklilik sonucu ortaya çıktığından da söz edilebilir. Sinema ticari bir girişim ve endüstriyel yatırım alanıdır. Bu bağlamda ürünlerini sınıflamak, bunların niteliklerini, özelliklerini saptamak durumundadır. Böylece hem tanıtım olanakları artmakta hem de tüketici konumundaki izleyicinin beğenisinin değerlendirilmesi kolaylaşmaktadır. (Abisel,1995).

Türk sinemasın 100 yılı aşkın tarihine bakıldığında ise, hala tür olgusunun sinemanın içerisine tam olarak yerleşemediği gözlemlenmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri olarak, Türk sinemasının diğer birçok dünya ülkesi sineması gibi endüstrileşememiş yapısı gösterilebilir. Yine de Türk sinemasında türler yoktur denilemez.

Dram, melodram, macera, komedi, tarihsel, toplumsal, dinî, fantastik gibi kimi temel türlerin dışında polisiye, masal, çocuk, kovboy gibi aslında alttür kapsamında olan ancak 1970 -1980 yılları arasındaki yoğun üretiminden dolayı neredeyse başlı başına bir tür olmayı başaran türler de bulunmaktadır. Diğer taraftan müzikal, korku ve kara film gibi türler ise Türk Sineması'nda fazla varlık gösterememiş türlerdir. (Önk,2011). Türk sinemasında 1990 yılından başlayarak çekilen ve gösterime giren filmlerin konularına baktığımız zaman geniş bir konu yelpazesıyla karşılaşmaktayız: Kadın, çocuk, gerçek yaşam öyküsü, aşk, güldürü, tarihsel, melodram konulu birçok film 90'lı yıllarda seyirci önüne gelmiştir. (Pösteği,2012).

Türk sineması da elbette diğer dünya ülkeleri gibi seyirci beğenisi odaklı türleri seçmiş ve onların izinden gitmiştir. Bu yol hem pratik hem de risksiz bir yoldur. Türlerin gelişmesi baz alınarak değil, Hollywood'un 'seyirciyi en az memnuniyetsizlikle sinemadan evlerine gönderme' politikası, Türk sineması içine de yerleşmiştir.

Bu durum Hollywood sineması gibi büyük ve sürekli kendini yenileme imkanı bulan bir sinema endüstrisi içinde zamanla yeni türler yaratsa ve geliştirse de, Türk sineması için durum sadece orada çıkan türleri, toplum üzerinde deneyip, tutan tür ile yoluna devam etme durumu yani sadece 'esinlenme' olgusu ile kalmıştır.

Türk sinemasına türsel çeşitlenme açısından bakıldığında melodram ve güldürü türlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle popüler mitoslar yaratan bir sinema olan Yeşilçam sineması bu iki temel tür üzerinden anlatısını oluşturmuştur. Bu duruma olanak sağlayan bir sanayi ürünü olarak çok bilinen ve tekrarlanan klişelere, yapılara dayanması ve tekrarlardan üşenmemesidir. (Scognamillo,1998). Melodram ve güldürü Yeşilçam'ın öne çıkan film türleri olmasına rağmen, tarihsel, polisiye, çocuk, masal, arabesk gibi pek çok türde denenmiştir. Tüm türler içerisinde genelde fantastik türler özelde ise korku türü Türk sinemasında kendisine sınırlı sayıda yer bulmuştur. (Tutar,2015)

Elbette Türk sineması var olduğu zamandan bu yana çalışma içerisinde sıkça bahsettiğimiz birçok problem ile savaşmak zorunda kalmıştır ve tür olgusu bu dönemlere göre de belirlenmiştir. Örneğin, 60'ların, 70'lerin hem melodram hem özgürlükçü ve sol bakış açılı filmleri, 80'lerin kadın hareketleri, 90'larda 'artık bizimde bir sinema dilimiz olsun' diyen genç kuşağın eserleri, 2000'lerin popüler kültürden alabileceklerimizi alma istekleri, Türk sineması içinde belki çok fazla 'tür' olgusuna bakılmadan ama yine de tür sinemasını oluşturan önemli toplumsal olaylardır.

Steve Neale (1990) göre; *"türler, sinemanın kaynaklarını, özellikle de kendine estetik ve ideolojik temel olarak kabul ettiği anlatı sisteminin en elverişli halini araştıran ve bundan yararlanan bütünlüklü ve denetimli bir heterojenliği; yani sinemanın düzenlenmiş bir çeşitlemesini üretirler."* (s.28). (aktaran Abisel,1995). Çalışmanın bu bölümünde, Türk sineması içinde kendine yer bulmuş dram\melodram, komedi, polisiye film türlerinin yanı sıra hala kendine tam anlamıyla yer bulamamış ve yerini aramakta olan korku ve romantik komedi film türlerinin genel özellikleri üzerinde durulacaktır.

2.1.2.1. Türk Sinemasında Dram\Melodram

Dram, film türleri içinde belki de en geniş olanıdır zira insana dair her şeyi konu edinebilir. Kahramanlar günlük yaşantıda karşılaşılabilen nitelikleriyle dikkat çeker. Ağlatının kapalı, dar, dış dünyayla ilişkisiz çevresinde değil, belli bir çevrenin, belli bir çağın somut koşulları içinde sunulurlar. Kahramanın davranışlarını bu yaşamın koşulları belirlemektedir. Dramın amacı, ortaya olağandışı bir durum koyup, kahramanı bu durumla karşı karşıya getirmek, bu sınavdan kahramanın hangi noktaya nasıl ve neden geldiğini açıklamaktır. Melodram ise, sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağırlı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminde ortaya çıkan türü biçiminde tarif edilmektedir. Anlatı kalıplara bağlanmış, konuların nasıl ilerleyeceği neredeyse bellidir. (Özön,2000)

Türk Sineması'nda dram ve melodram türleri arasında ayırım yapmak oldukça zordur, bu filmlerin konularına bakarak bu ayırımı yapmak olayı daha da zorlaştırmaktadır. Bu yüzde iki türün birlikte ele alınması daha doğrudur. (Önk,2011)

Türkiye'de çekilen ilk melodram örneği, 1936 yılında Muhsin Ertuğrul'un çektiği 'Aysel Bataklı Damın Kızı' filmi olarak kabul edilir. Muhsin Ertuğrul dönemi başlar. Ertuğrul Türkiye'deki sinema serüveninin temellerini atarken aynı zamanda o temelin nasıl bir yapıda yükseleceğini de az çok gösterir. Bu dönem kadını ve aileyi yerleşik cinsiyet kodlarıyla tanımlamaya devam eder. Bunun üzerine yaratılan tüm klişeler sinemamızda çok uzun yıllar terkedilemeyen tabular olarak kalır. (Özkoçak,2015)

Yerli melodramların bugüne dek eleştirildiği en önemli noktalardan birisi rasyonellikten yoksun olmalarıdır; bir başka deyişle bu filmlerde olup bitenlerin günlük hayattaki doğal mantığa uymamasıdır. Yerli melodramların günlük hayattaki rasyonaliteden çok ruhsal boşalım temelinde işlediğini söylemek melodramların önemli özellikleri arasında gösterilebilir. Melodramatik anlatıda sürekli sürprizler, olayların akışında ani değişiklikler vardır. Şans, tesadüf, beklenmedik karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar bu anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır. (Mutlu,2011)

Nur Betül Çelik'e (2006) göre; *"Melodramatik anlatım tarzının sinemaya giderek hakim olduğu, Türk sinema tarihinde Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan 1960'lı yıllar, aynı zamanda Türkiye'de önemli toplumsal ve siyasal dönüşümlerin başladığı bir sürece işaret eder.*

Demokratikleşme söylemiyle ve farklı toplumsal kesimlerin temsilcisi olma iddiasıyla iktidara gelen Demokrat Parti'nin, dinsel ve kırsal değerlerin meşrulaştırılmasında popüler kültürün gösterenlerini kullanarak popülist bir çizgi izlemeye başladığı bir dönemdir.” (s.83). (aktaran Yüksel,2011)

1950-60'larda Türk sinemasında yer alan melodramlara bakıldığında popüler aşk romanlarının etkilediği görülür. Yeşilçam ve edebiyatın birbirine temas ettiği noktada, varoluşsal kavrayış yolculuğunu ve öteki ile ilişki kurma zeminini şekillendiren dil, geleneksel kültürel tortuların varlığında oluşan toplumsal ve tarihsel değerlere ulaşmayı sağlar. Uyarlamaların etkin hale gelişine tarihsel olarak bakıldığında Yeşilçam'ın ekonomik alt yapısının değişmesiyle yapım dinamiklerinin farklılaşmasının etkili olduğu görülür. Yeni kurulan yapım şirketleri sinema ve seyirci ilişkisini melodram filmleri üzerinden inşa eder. Yine bu dönemde popüler kültürün beslediği dergi ve yarışmaların birincileri sinema sektörüne yönelir ve 'erkeksi', 'hanımefendi', 'güçlü', 'naif', birçok farklı karakter ile yıldız-star olgusu doğar. (Kirel,2005). 1970'lere gelinirken farklı anlatı türlerinden beslenen ve çeşitlilik gösteren melodram filmleri, Çirkin Krallar, Sultanlar, Erkek Fatmalar gibi erişilemeyen yıldızları ile seyirciyi mest eder. Bu filmler gündelik hayatın vazgeçilmez rutinleri arasından yer alır. (Esen,2010)

Melodram 20.yüzyılda, özellikle Amerika'da ve Hollywood sinemasında yaygınlık kazanmıştır. Melodram kadınsı bir türe dönüştürülerek kadın izleyicileri hedefleyen bir kitleye odaklanmıştır. Kadına ve özel alana yönelen aileyi anlatan filmler yapılmaya başlanmıştır. 19.yüzyılda endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan yeniliklerle kadının geleneksel rollerinde farklılıklar meydana gelmiştir. Bu farklılıkları gidermek amacıyla melodram filmleri daha çok aile kavramını konu alan filmler üzerinde yoğunlaşmıştır. Melodram artık evle, domestik alanla ilgilenmeye başlamıştır. Yerli melodramlar belli toplumsal cinsiyet kalıpları üretmekte ve bu süreçte kadını ve kadınlık rollerini erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodlanmaktadır. Filmlerde kadınların, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, uysal, güçsüz olarak tanımlanması, bu filmlerde kadınların, gösterilenin göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge olarak işlev yüklendiğini açığa çıkarmaktadır. Melodram filmlerinin çözümlenmesi, Connell'in vurguladığı gibi kadınlığın oynandığını ve özellikle erkekler için oynandığını açığa çıkarır.

Çünkü melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, sevgilileri ya da kendilerinden daha güçlü ve 'akıllı' olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranırlar; kadınlıklarını onlar için ve onlar aracılığıyla kurup oynarlar. (Akbulut,2008)

Melodramların en başta gelen teması olan namus-bekaret ilişkisi sinemada milliyetçi bir söylemle gösterir kendisini. Evlenene dek bekaretin korunması melodram kadınlarının birinci vazifesidir; pek çok melodramı melodram yapan da kandırılan, istenmeden veya elinde olmadan bekaretini kaybeden (!) kızların çektiği acılar olmuştur. Ataerkil ideoloji erkek kahramanda en çok "şeref" kavramıyla hayatiyet bulur; "şeref" bir fenomen olarak pek çok melodramda kadın kahramanın hikayesi çerçevesinde onun hayatı ve bedeni üzerinden kurgulanmıştır. Bu kurguda filmin erkek kahramanının dışında bir başka erkekle birlikte olan, daha doğrusu olmak zorunda kalan kadın için ölümden başka kurtuluş yolu yoktur; bütün sorunlar çözümlense dahi kaybedilen bekaret, kaybedilen/kirletilen namus ölümlle temizlenir. (Maktav,2003).

Hande Ögüt'e (2009) göre; *"Saf meleksi ruh hali, cinsiyetten arındırılmış erotizmi, utangaç kız çocuğu tavırları, bebeksi giysileriyle, melodram türünün kadını da, erkek fantezilerini süsleyen buluş çağı genç kızı temsiline işaret eder. Bu tarz filmlerin, esas kahramanı olan kadın, kararlı bir cinsel kimliğe ulaşmaktan aciz, edilgin dişiliğin engin mavi deniziyle, geriletici erillik şeytanı arasında parçalanmış olarak temsil edilir. Melodramda kişilik kutsal bir konuma yükselir ve bireysel düzeyde mit üretme işlevi görür. Kişi, hem arzu ve güdülenmenin hem de ahlak ve değerler sisteminin kaynağı biçiminde temsil edilir; böylece duygusal ifadenin terimleriyle toplumsal ve ahlaki değerlerin unsurları birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Melodramlarda yer alan arzu biçimleri, izleyicinin kendini olaylara kaptırmasını ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlar"* (s.105). (aktaran Baş,2011)

Melodram ve ulusal kimlik söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir nokta da, Cumhuriyet'e geçişle yaşanan ve Doğu-Batı, eski-yeni, geleneksel modern gibi kutuplaşmalarla tanımlanan bölünmüşlük ve parçalanmışlık durumuyla ortaya çıkan korkunun simgesel olarak toplumsal cinsiyet kimlikleri alanına, özellikle de kadın kimliğinin kurgulanışına aktarılmış olmasıdır. (Yüksel,2011)

1970 ile 1980 yılları arasında dram ve melodram türünde 643 tane film çekilmiştir. Türk toplumunun yapısı düşünüldüğünde bu yapıdaki filmlerin neden bu denli talep edildiği anlaşılmaktadır.

Türk halkının içinde bulunduğu süreç de bir arayış sürecidir. Gündelik yaşamda rastlanması olası olaylar ve kahramanın her türden zorluklarla mücadelesinin çekiciliği ve sonunda ulaşılan mutlu son, onları bu türü sever hale getirmiştir. (Önk,2011). Dram\Melodram acı çekme özelliği ile realizmin karşında durmakta ve bir takım araştırmacılar tarafından kitle kültürünün parçası olarak insanları uyutan ve gerçeklerin üstünü örten bir tür olarak eleştirilir. Russel Meritt (2007) , *“bu türün tarihsel olarak hiçbir zaman bütünlüklü ve sınırları net olarak çizilebilen bir tür olarak var olmadığını, daima gerçekçilik geleneğinin zıttı olarak negatif biçimde tanımlanan bir kategori olduğunu öne sürer. Bu bağlamda dram\melodram acı, ağlama, gülme, duygusallık, aksiyon ve masumiyet gibi farklı durumlarla karşılaştığı için hayalet bir tür”* olarak tanımlanır. (s.96). (aktaran Birincioğlu,2016)

Türkiye’de sinemanın var olduğu günden bu yana en fazla ilgi gören tür olan dram\melodram; daha sonra ki yıllarda arabesk gibi formlarla karşımıza çıksa da vazgeçilmez bir tür olarak yerleşmiştir. Türkiye’de bu türü kadar popüler bir tür yapan ve günümüze kadar etkilerini değişik türler içerisinde dahi gösterebilme gücünü Dilek Tunalı (2006) şöyle açıklamaktadır: *“Bir bakıma Şamanist özellikler taşıyan, çekilen acıyı başkalarının görmesi gerektiği tarzında ki potlaç özellikleriyle açıklanacak kültürel aktarım, tasavvuf anlayışıyla birlikte acı duygusunun Tanrıya aşk ve geçmiş yaşantılardan duyulan hüzne eşitlenmesi, bu bağlamda acı ve eziyet çekmenin bir lütuf olması dolayısıyla hem seyreden hem de film kahramanlarının acı çekme alışkanlığını bu tür kültürel ve zihinsel kodlamaya iliştirebilmektedir.”* (s.116). (aktaran Özkoçak,2015)

Elbette Türk toplumunun acıklı öykülere yatkınlığı da göz ardı edilmemelidir. Türk Sineması’nın ünlü isimlerini genellikle bu türdeki filmlerde görmek mümkündür. Bu dönem Türk Sineması’nın dört ünlü kadın oyuncusunun dönemi olmuştur: Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve elbette Türkan Şoray. Ayrıca Türk Sineması’nın jönleri de bu dönemde bu tarz filmlerde boy göstermişlerdir: Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Engin Çağlar, Kadir İnanır, Kartal Tibet, Murat Soydan, Tarık Akan gibi. Dram ve melodram, Türk Sineması’nda en çok tercih edilen türü olmuştur. 1970’lerin başında film türü olarak ilk sırayı çeken bu filmler 1974’ten sonra Türk Sineması’ndaki genel düşüşle beraber bir düşüş yaşamış, yine de varlığını sürdürmüştür.

Türk Sineması’ndaki bu anlatının bugünkü yerli televizyon dizilerinde bile sürdüğünü söylemek mümkündür. (Önk,2011)

2.1.2.2. Türk Sinemasında Komedi

Komedy a sözcüğünün kökenine bakıldığında *komos* ile *aidia* sözcükleriyle karşılaşılır. *Komos* hem cümbüş (eğlence), hem halk anlamına gelmektedir. *Aidia* ise ezgi anlamındadır. Böylece komedy a ‘*halk ezgisi*’ anlamında kullanılmaktadır. Kısaca komedy a halkın sanatıdır. (Nutku,1983).

Sinemada komedy aya uzak kalmamış ve etkilenmiştir. Lumiere Kardeşlerle birlikte hareketli görüntü insanoğlunun yaşamında önemli bir yer tutmaya başlamıştır.

Sinema kısa bir süre içerisinde geniş halk kitlelerine ulaşmış ve diğer sanat yapıtlarında olduğu gibi sinemada da sınıflandırma çabaları ortaya çıkmıştır.

Sinema diğer sanatların türlerinden yararlanma yoluna gitmiştir. Bu türlerden biri de güldürü (komedi) olmuştur. (Uluyağcı,2015)

Güldürü (komedi) türü, insanların, olayların, durumların gülünç yanlarını ele alan; insanları, olayları, durumları gülünç bir açıdan işleyen türdür. Gülünçlük, çok kez, olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik, şaşırtıcı bir biçimde ters-yüz olmasından doğar. Yani biz birtakım varlıkların, olayların, durumların olağan gidişine alışmışızdır, bunlardan olağan olarak bu gidin bekleriz, işte bu olağan gidiş yerine hiç beklenmedik anda, hiç beklenmedik bir gidiş çıkınca bu bizde çok kez bir gülünçlük etkisi yaratır. Bu olağan gidişten ayrılış ne denli kesin, ne denli beklenmedik olursa yarattığı gülünçlük de o denli artar. (Özön,1984)

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sinemasında da güldürü, sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkar. Bilinen ilk güldürü denemesi; Sigmund Weinberg’in 1916’da çekimine başlayıp, Fuat Uzkınay’ın 1918 yılında tamamladığı ‘Hikmet Ağa’nın izdivacı’ adlı filmidir. 1890 doğumlu Şadi Fikret Karagözoğlu, hem senaryosunu hem de yönetmenliği ve oyunculuğunu üstlendiği “Bican Efendi” tiptemesiyle Türk sinemasının güldürü türüne ilk örnekleri vermiştir. Böylece “Bican Efendi Belediye Müfettişi”, “Bican Efendi” adını taşıyan bu serinin ilk ve Türk sinemasının ilk kısa komedi filmi olarak ortaya çıkmıştır. (Bıçakçıoğlu 2014)

1923-1953 yılları arasında sinema piyasasını tekeline almış ve bu süre içerisinde 30 film yönetmiş olan tiyatrocular dönemi yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un; ilk güldürü filmi operet uyarlaması olan “Leblebici Horhor’dur. 1923 yılında çekilen bu film, hem başarısız olmuş hem de kostüm ve dekorlara harcanan büyük paralar yüzünden Kemal Film’i büyük zarara uğratmıştır.

“Leblebici Horhor” filminden sonra diğer türlerde de filmler çeviren Ertuğrul, güldürü türünün halk tarafından ilgi görmesi nedeniyle 1933 yılında müzikli güldürü türünde “Karım Beni Aldatırsa”, “Söz Bir Allah Bir” ve “Cici Berber” adlı üç film daha yapmıştır. Sinemacılar Dönemi yönetmenlerinden olan Atıf Yılmaz Batıbeki, ağdalı melodram türünde yaptığı ilk iki filminden sonra üçüncü filmi olan “İki Kafadar Deliler Pansiyonu” (1952) ise güldürü denemesidir. 1957 yılında yaptığı “Gelinin Muradı” filmi ise kasaba güldürüsünün ilk örneğini Türk sinemamıza kazandırmıştır. (Bıçakçioğlu,2014)

1960’lı yılların başında Atıf Yılmaz ve Vedat Türkali ikilisi grotesk olarak adlandırılabilir bir toplumsal taşlama örneği olan “Tatlı Bela” (1962) adlı filmi çekmişlerdir. Film iç içe karışan malzemesi, değişik karikatürize tipleri ile kentsoylu çevreyi eleştirmektedir. (Özkoçak,2015)

1950-1960’lı yıllar arasında ki dönemde, Toprak reformu yapılamadığı için ağılık sisteminin hüküm sürdüğü feodaliteyle başbaşa kalan bölgelerdeki halkın aynı zamanda şehirde sosyo ekonomik olarak ezilen halkın sorunlarını alaycı, iğneleyici aynı zamanda komedi şeklinde sunan sosyal sorunlara değinen filmlerin üretildiği Yeşilçam, ticari sinemadan, kırsalkentsel sorunlara değinilen filmlere geçiş sürecini yansıtır. (Parlayandemir ve Birincioğlu,2016)

1960’lı yıllarda Osman Seden; “Ne Şeker şey” (1962), “Badem Şekeri” (1963) ve “Beş Şeker Kız” (1964) üçlemesiyle bol kızlı, bol kahramanlı ve mutlu sonlu, salon güldürüleri dönemini açtı. Bu dönemde türün diğer yönetmeni de Hulki Saner’di. Bu iki yönetmende Amerikan güldürülerinden etkilenmiş ve filmleri için oyuncu yaratma aşamalarına geçmiştir. Osman Seden’in yönettiği ve Feridun Karakaya’nın oynadığı “Cılalı İbo” , Öztürk Serengil’in oynadığı “Adanalı Tayfur” (1963) ve Hulki Saner’in yönettiği Sadri Alışık’ın başrolde olduğu “Turist Ömer” (1964) tiplerleriyle popülist bir halk sineması, halk güldürüsü dizileri oluşmaya başlamıştır. (Bıçakçioğlu,2014)

Onaran (1994)’ göre; “ Oyuncu bağlamında Türk komedi sinemasında iki önemli insan 1970’lerden hemen önce ortaya çıkmış, 70’ler boyunca da film çevirmeyi sürdürmüşlerdir. Bunlardan ilki Öztürk Serengil’in yarattığı “Adanalı Tayfur” tipidir. Sinemaya figüranlıkla başlayan Öztürk bu tiplerini, bol küfürlü ve “yeşşee”, “kelaj”, “mangıraraj” gibi Türkçe’yi yozlaştıran sözcüklerle tamamlamıştır. Adanalı Tayfur tipi, daha sonra “Temem, Bilakis”, “Abidik Gubidik”, “Helal, Adanalı Celal” gibi filmlerle sürmüştür.

Türk komedi sinemasındaki ikinci tip, Sadri Alışık'ın canlandırdığı "Turist Ömer"dir. Turist Ömer; "pejmurde giysileriyle, garip şapkasıyla, selam verişiyile, esprileriyle" komedi sinemasının özgün tiplerinden biri olmuştur. Her iki tipin ortak özelliği ise toplumdaki yerinin ve sınıfının belirsizliğidir." (s.3871). (aktaran Önk,2011)

1970'ler argolu komedilerin yükselmeye başladığı yıllardır. Dönemin önemli isimleri olan Kemal Sunal, Metin Akpınar, Zeki Alasya gibi komedi oyuncularını, yönetmelerini uyarlamalarıyla kabare tarzını sinemaya taşımışlardır. (Parlayandemir ve Birincioğlu,2016). Amerikan sinemasında Frank Capra tarafından uygulanan "*küçük insanların kendilerinden umulmaz bir gözüpeklik göstererek kendilerini güçlü sanan kişileri alt etmesi*" konulu filmleri Türkiye'de Ertem Eğilmez gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan Türkiye'ye en uygun komedi anlayışını getiren de o olmuştur. Filmlerde fakir mahallelerden temiz, candan kişileri geniş bir halk kitlesinin beğenisine sunmuştur. Türk komedi sinemasına hizmet eden önemli isimler şunlardır: Adile Naşit, Münir Özkul, Şener Şen, Halit Akçatepe, İlyas Salman, Ayşen Gruda, Perran Kutman. Bu oyuncularla beraber Türk Sineması'nın birçok ünlü ismi de bu filmlerde çeşitli roller üstlenmişlerdir. (Önk,2011)

Tüm güldürü tipleri içinde Türk halkı tarafından en çok tutulan Kemal Sunal'ın 'Şaban' tipidir. Aptal görünüşüne rağmen bu görünüşün ardında son derece zekidir. Daha çok yüz mimikleriyle ve diyaloglarla güldürünün sağlandığı 'Şabanlı' filmlerin sonunda dalga geçen hep o olur. (Özgüç,1993). 1970 ile 1980 yılları arasında 119 komedi filmi çekilmiştir. Dönemin karmakarışık olmuş siyasi ve ekonomik tablosu içinde Türk halkının gülmeye gereksinimi oldukça yoğunlaşmıştı. (Önk,2011)

1970 sonrasında komedi türünde çekilen filmler, özellikle Kemal Sunal ve Şener Şen'in yer aldığı filmler toplumun siyaset ve sosyal yapıda ki sorunlarını doğrudan komedi yoluyla algılanmasını ve üzerinde düşünülmesini sağlayacak niteliktedir. Bu doğrultuda Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten ve Yavuz Turgul gibi yönetmen ve senaristler çok sayıda film çekmiştir. (Parlayandemir ve Birincioğlu,2016). 1980 sonrası 12 Eylül darbesinin de etkisiyle komedi filmleri artık daha çok toplumsal yergiyi içeren ürünler vermeye başlamıştır. Salt komiklikten çıkıp seyirciyi güldüren ama bir yandan ülkenin içinde bulunduğu politik yapıya da yer veren filmler çekilmiştir. 1980 sonrası güldürü filmleri klasik güldürü filmlerinin özelliklerini taşımasa da yine de 'Şaban' filmleri ile aynı anlatıyı veren, 'Çalsın Sazlar' (1983), 'Girgiriye' (1981) gibi her şeyin hiyerarşik düzene, sınıf ayrımına bağlı olduğunu anlatan filmlerde Türk güldürü sinemasında yerini almıştır.

2000’li yıllar ise Türk güldürü sineması tarihi içinde ele alındığında düşündürmekten çok güldürmeyi ve gişe hasılatını önemseyen yapımların arttığı yıllar olarak karşımıza çıkmıştır. Bir yandan bağımsız sinema olarak adlandırılan kişisel biçim arayışlarının yoğunlaştığı bir dönemde güldürü filmlerinin başka bir biçime dönüşmesi ilginçtir. (Özkoçak,2015)

Toplumsal güldürünün ve eleştirinin ağırlıklı olduğu filmler yerlerini TV şovları, stand_up gösterileri, ergen temalarına yaslı mizah dergiciliğe gibi yapımlara bırakmaya başlamıştır. Bu anlayış G.O.R.A ile başlayan Vizontele ile devam eden ve 2000’li yıllara damgasını vuran Recep İvedik gibi filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu filmlerin yönetmen ve oyuncularını televizyon dünyasından sinemaya geçiş yapmış ve televizyonda var olan imgelerini sinemaya taşımışlardır.

Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Ata Demirel ve Şahan Gökbakar’ın oynadığı bu tipler tıpkı sinemanın ilk yıllarında var olan ‘Adanalı Tayfur’, ‘Turist Ömer’, ‘Şaban’ tiplerinin bir sentezi olarak karşımıza çıkmış ve ilginç bir biçimde gişe hasılatı yapmışlardır. (Ünal,2010)

Güldürü türü, insanların, olayların, durumların, toplumsal yaşamdaki politik ve sosyal sorunların gülünç yanlarını ele almaktadır ve bu özellikleri ile izleyiciye gülmeye ve eğlenmeye vaadi sunmaktadır. Güldürü türünde üretilen işler, ülkenin sosyo-ekonomik ve politik bağlamında üretilen yapımlar olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Oysa 2000’li yıllar sonrasında ki yapımlarda güldürü argoya ve kaba davranışlara bağlı üretilmektedir. Örneğin rekor düzeyde gişe hasılatı yapan Recep İvedik film serileri, ‘Eyvah Eyvah’ serileri, ‘Çalgı Çengi” ve ‘Düğün Dernek’ serileri tam olarak bu yapıda filmlerdir. (Parlayandemir ve Birincioğlu,2016).

2.1.2.3. Türk Sinemasında Polisiye

Polisiye türü *“Yasa ve düzeni korumakla görevli polisler ile suçlular arasındaki savaşta polislerin durumunu, çalışmasını ele alan film.”* biçiminde tanımlamakta ve bu türün gangster filmleri, mafya filmleri ve suçlu kim filmlerini de içeren geniş bir tür olduğunu anlatmaktadır.(Özön,2000). Türk sinemasındaki örnekleri 1940’lı yıllarla birlikte başlamakla birlikte polisiye filmler dünya sinemasında özellikle de Hollywood’daki popüler türler arasında yer almaktadır.

Bu türün kökenlerine inersek cinayet, suç, katil, suçlu ve dedektif kavramları etrafında şekillenen bir tür olarak polisiyenin ilk örnekleri, edebiyatta karşımıza çıkmaktadır. Ancak dünya edebiyatında uzun yıllar boyunca edebi bir tür olarak kabul edilmeyen polisiye roman, 20. yüzyılda asıl kimliğine kavuşmuştur. (Aytaç ve Tüysüz,2011)

Polisiye türü, türler içerisinde en çok kara film türüyle yakınlık içerisinde. Fransızların *film noir* dedikleri kara film, polisiye türünün gelişmesini de sağlamıştır. Hollywood'un klasik kara film dönemi, 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadar uzanmaktadır. Alman dışavurumcu akımının etkisinin gözlendiği kara filmlerde, genellikle distopik bir dünyanın içinde gerçekleşen suç olayları ele alınmaktadır. Bu tür filmler, siyah-beyaz ışık-gölge zıtlığının keskin şekilde olduğu ve tek kaynaktan aydınlatmanın yapıldığı mekân tasarımlarını içerir. (Holat,2015).

Türk sinemasında 1922 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği '*İstanbul'da Facia-Aşk*', dönemin zabıta olayından alındığı için, uzaktan da olsa "polisiye film" sayılmaktadır. Zira Rus asıllı Anna Mariyeviç'in canlandığı Mediha Hanım'ın "katili" polisiye bir olaydır. Ancak Türk sinemasının ilk polisiye filmi, 1940 yılında Faruk Kenç tarafından yönetilen *Yılmaz Ali* adlı filmidir. Vâlâ Nureddin'in bir eserinden uyarlanan filmde, zengin bir kadının evinde öldürülmesi ve ardından Yılmaz Ali adlı polis hafiyesiyle bir gazeteci genç kızın bu olayı araştırıp ortaya çıkarma çabaları anlatılmaktadır. (Holat,2015).

Polisiye filmlerin Yeşilçam döneminden beri oldukça popüler olduğu görülmektedir. Zehir Kaçakçıları (1952), İstanbul Canavarı (1953), Kör Kuyu (1957), İstanbul Macerası (1958), Kurşunum İmzamdır (1964), Fişek Necmi (1965), Tilki Selim (1966), Kızıl Tehlike (1967), Cehennem Takibi (1969), Katil Kim (1971), Babanın Arkadaşı (1972), Ölüm Yolcusu (1974), Mavi Mercedes (1977) gibi öne çıkan filmler hemen hemen her yıl polisiye türünde filmler çekildiğini göstermektedir. (Aytaç ve Tüysüz,2011). 1952 yılında polisiye sinemanın ilk ciddi denemesi olan Ö. Lütfi Akad'ın yönettiği *Kanun Namına* adlı filmidir. Osman F. Seden'in senaryosunu yazdığı film, Türk sinemasındaki polisiye filmler içerisinde hala en başarılı örneklerden biri sayılmaktadır. *Kanun Namına*, Türk sinemasında tiyatrocular dönemini kapatıp, sinemacılar dönemine geçişte mihenk taşı sayılmaktadır. (Holat,2015).

Türk sinemasının polisiye açısından en zengin olduğu dönem 1970 ve 80'li yıllar sayılabilir. Söz konusu dönemde 62 polisiye film saptadığını belirten Önk'e göre "bu süreçte polisiye filmlerin macera filmlerinden ayrılacak kadar fazla sayıda üretilmesi, toplumsal durumlarla yakından bağlantılıdır. Dönemin, silahlı çatışmalarla faili meçhul cinayetlerle karakterize olan günlük yaşantısı nedeniyle bireylerin psikolojik açıdan güvensiz hissetmesi son derece doğaldır.

Bu nedenle emniyet güçlerinin otoriter ve sağlam karakterler aracılığıyla sorunları ustalıklı çözer ve suçluları adalete teslim eder gösterilmesi büyük önem taşımaktadır. Kendini birçok bakımdan savunmasız ve güçsüz bulan halk, bu filmler sayesinde güven tazelemektedir. (Önk,2011).

Türk sinemasında polisiye filmler içerisinde bazı aktörler ön plana çıkmıştır. Hatta çoğu filmde polis rolünü oynayan aktörler, Türk sinemasının polisleri olarak anılmaktadır. Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Yılmaz Güney ve Göksel Arsoy gibi yıldızlar birçok polisiye filmde oynayarak, özellikle 70'li yıllarda polisiye Türk sinemasının altın çağını yaşatmışlardır. Özellikle Ayhan Işık'ın *Kanun Benim* (1963), *Cingöz Recai* (1969), *İstanbul Dehşet İçinde* (1966), *Beyoğlu Kanunu* (1971) filmleriyle birlikte, Yeşilçam'ın eski jönlerinden Cüneyt Arkın'ın *Karateçiler İstanbul'da* (1974), *Cemil* (1975), *İnsan Avcısı* (1975), *Cemil Dönüyor* (1977), *Görünmeyen Düşman* (1978), *Ölüm Görevi*, (1978), *Kanun Gücü* (1979), *Vazife Uğruna* (1986), *Polis Dosyası* (1989) filmleri de dönemde etkili olmuştur. Cüneyt Arkın'lı polisiye filmlerle birlikte, yolsuzluklara karşı yılmadan mücadele eden ve düzenin yanlışlarından yakınan bir polis yaratılmıştır. 1975'li yıllardan başlayarak yönetmen Melih Gülgen'in oyuncu Cüneyt Arkın'la yaptığı iş birliği sonucu, Türk polisiye sinemasında yeni bir dönem başlamaktadır. Gülgen'in filmlerinde polislerle, yeraltı dünyasının mafya babaları karşı karşıya gelmektedir. Bu denemeler genelde Amerikan sinemasının etkilerini taşıyan mafya türü filmlerdir. Cüneyt Arkın'lı *Cemil* (1975) filmi, özellikle de filmin başkişisi olarak polis şefinin hukuk kuralları yerine, yumruklarıyla tıpkı *Dirty Harry* (1971) filmi tarzı Amerikan polisiye filmlerinde olduğu gibi kaba güçle çözmeye başlamıştır (Özgüç,2005). Türk sinemasının Ayhan Işık'tan sonra en güçlü polisiye kahramanını Yılmaz Güney canlandırmıştır. Yılmaz Güney'in yönetmenliğini de yaptığı filmlerinde; kabadayılar ve kanundışı adamların dünyaları yer almaktadır. Kabadayılar, mert ve suskun delikanlılar, hapisane kaçkınları Güney'in oynadığı roller arasında yer almaktadır. *Kahreden Kurşun* (1965), *Kan Gövdeyi Götürdü* (1965), *Krallar Kralı* (1965), *Çirkin Kral* (1966), *Vurguncular* (1971) ve *Umutsuzlar* (1971) filmleri, Yılmaz Güney'in önemli polisiye ve gangster filmleri arasında yer almaktadır. (Holat,2015).

Toplumsal yapıyı ve ilişkileri, suç sosyolojisi etrafında inşa edilen katil, kurban ve dedektif gibi figürler üzerinden anlatmaya çalışan polisiye türü, ülkemizde 1980'li yıllara kadar popülerliğini kaybetmemiştir. 1980'li yıllarda toplumsal yapıda yaşanan travmalar ve televizyonun dönemin görsel kitle iletişimindeki hakimiyeti hem Türk sinemasının üretimini hem de türler anlamındaki zengin yapıyı zedelemiştir.

2000'li yıllarla birlikte ise Türk sineması polisiye türündeki *Polis*, *Pars Kiraz Operasyonu*, *Sis ve Gece*, *Çakal*, *Başka Sementin Çocukları*, *Ejder Kapanı* ve *Av Mevsimi* gibi filmlerin yükselişine sahne olmuştur. (Aytaç ve Tüysüz,2011).

2011 yapımı Tolga Örnek'in yönettiği *Labirent* filmi ise o güne kadar Türk sinemasında denenmemiş özel ajan sinemasının bir örneğidir. Hollywood sinemasının private eye (özel ajan) ekolünün benzeri olan film, terör örgütleriyle mücadeleyi ele almaktadır. Film, İstanbul'da yaşanan bir terör saldırısı üzerine, Orta Doğu'ya kadar uzanan bir operasyonun sürecini anlatmaktadır. 2000'li yıllarla birlikte Türk sinemasında, değişen toplumsal koşullar ve artan suç olayları polisiye türünün de gelişimine neden olmuştur. Aynı zamanda polisiye türünde de türsel anlamda yeni denemeler yapılmıştır. Bu dönemde; romandan veya diziden uyarlanan polisiye filmlerin yanı sıra seri katil ve özel ajan polisiye denemeleri yapılmıştır. Bu noktada, Türk sinemasında polisiye filmin başlangıcından günümüze kadar olan değişimi, sadece türsel bir değişim değil, toplumsal değerler bağlamında da bir farklılaşmayı göstermektedir. Türk sinemasında polisiye filmlerinin değerler açısından bu değişimi araştırılması gerekli olan önemli bir konudur. (Holat,2015)

2.1.2.4. Türk Sinemasında Korku

Sinemada korku türü, adından da anlaşılabilirliği gibi izleyicilerde korku uyandıran kişileri, olayları, durumları işleyen bir türdür. Korkunç olaylar, vampirler, hortlaklar, hayaletler, kurt adamlar, acayip yaratıklar bu tür filmlerin başlıca öğeleridir. (Özön,1984). Korku sineması, sinemanın en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türünü oluşturur. (Abisel,1999) Korku filmleri, insanın gerçeklerden cüzamdan kaçır gibi kaçmasını sağlayan ve yeryüzünden alıp hayaller alemlerine götüren filmlerdir. (Dorsay,1986)

Literatürde birden fazla tanımı yapılan ve ruhsal bir tepki olarak insanın temel güdülerinden olan korku, görsel dile dönüştürülerek sinemanın bir alt türü olarak değer kazanmıştır.

Sinematografik anlatıda etkili bir unsur olarak korku; fantezi, kara komedi, gerilim ve bilim kurgu gibi türlerle iç içe geçmiş olsada, zaman içerisinde sinema sektörünün başlı başına etkili bir türü olarak ortaya çıkmıştır. (Özkoçak,2015).

Korku filmleri bilinmeyenle başlayıp bilinmeyenle biter. Bu bilinmezlik farklı şekillerde temsil edilir. Korkular, endişeler, yaşanmış olaylar, eleştirilmek istenen olgular (düzen, sistem, aile, iktidar, cinsellik...) çeşitli şekillerde anlatılır. Korku filmlerinin dönemsel olarak ayrı temaları, karakterleri vardır. Fakat işlev aynıdır. Her film kendi döneminin gerçekliğinin güdümlenmiş, mistifiye edilmiş izdüşümünü korkutarak ve tiksindirerek yansıtır. (Yavuz,2005)

Türk sinemasında korku türüne ait filmler 1970'lere kadar Yeşilçam'da kendisine sınırlı sayıda yer bulabilmiştir. 1970-1980 yılları arasında Türk Sineması'ndaki türler üzerine bir inceleme yapan Önk, müzikal, korku ve kara film gibi türlerin Türk sinemasında varlık gösteremediklerini vurgulamaktadır. Ele alınan on yıllık dönemde Türk Sineması'nda en çok tercih edilen türün dram ve melodram olduğu görülmektedir. (aktaran Tutar,2015)

Türk Sinema tarihinde korku türüne yönelik yapılan çalışmalar genellikle Hollywood'a bir özentiden öteye gidememiştir. Sinema tarihimizde ki ilk korku filni Aydın Arakon'un yönettiği, *Çılgılık* (1949) adlı film olup günümüze hiçbir kopyası ulaşmamıştır. Belki de bu nedenle birçok kaynakta tarihimizin ilk korku filmi olarak, Mehmet Muhtar'ın *Drakula İstanbul'da* (1953) filmi gösterilmektedir. Metin Erksan'ın dönemin şartları gereği çektiğini söylediği, *Şeytan* (1974) filmi ise, Amerikan yapımı *The Exorcist* filminin uyarlaması olarak Türk izleyicisi ile buluşmuştur. Yavuz Yalınkılıç'ın *Ölümler Konuşmaz Ki* filmi ile Ertem Eğilmez'in *Süt Kardeşler* filmleri de ilk dönem korku filmleri arasında gösterilmektedir. (Özkoçak,2015)

“Önk'ün bir çalışmasında (2011) belirttiği gibi 1970-1980 yılları arasında Türk sinemasında Şeytan'dan başka korku türüne ait yapım bulunmamaktadır. Türe ait yeni bir korku denemesi 90'lı yıllara tarihlenmektedir. Kutluğ Ataman'ın Karanlık Sular (1993) adlı filmi vampirlerden söz eden, ama yönetmene göre bir vampir filmi olmayan bir filmidir. Kutluğ Ataman, Karanlık Sular'da vampirlerden söz etmekten kaçınırken hepimizin vampir olduğunu, herkesin herkesi sömürdüğünü kabul etmektedir. Bu anlamda film alt metin olarak neo-liberal politikaların etkisini arttırdığı 90'lı yılların başında dönemin toplumsal ve ekonomik yapısını eleştiren bir ideolojik duruşa sahiptir.” (s.254). (aktaran Tutar, 2015)

2000 sonrası Türk Sinemasında meydana gelen canlanma korku türünde de etkili olmuş ve farklı alt türlerde ve konularda, tür için umut veren korku filmleri çekilmiştir. *Okul* filmi bu süreci başlatan ilk filmidir. Genç yönetmenler Taylan Biraderler'in ilk filmi olan 2003 yapımı *Okul*, bir gençlik korku filmidir. Filmde aşkına karşılık bulamayan, üniversite sınavlarına hazırlanan bir gencin intihar etmesi ve intikamını almak için tekrar okula dönmesi ile başlayan olaylar anlatılmaktadır. (Parlayandemir ve Birincioğlu,2016)

Özkaracalar' göre; *"2000'lerin ortalarına kadar Türk sinemasında korku filmlerinin seyrek olduğunu ancak 2004 yılında Türk film endüstrisinde korku türünde küçük bir patlama yaşandığını ve devam eden yıllarda korku türüne ait yapımlar arka arkaya gösterime girdiğini"* vurgulamaktadır. (s.255). (aktaran Tutar, 2015)

Yeşilçam dönemindeki korku filmleri daha çok Hollywood'daki vampir ve Zombi filmlerinin uyarlamasıyken 2000'lerin korku türünde daha çok dini korkular, suç-günah kabul edilebilecek bir vicdani pişmanlığın maddeleşerek suçlulardan intikam alması gibi temalar işlenir. *'Çığlık'* (1949), *'Drakula İstanbul'da'* (1953), *'Ölüm Saati'* (1954), *'Ölüler konuşmaz ki'* (1970), *'Şeytan'* (1974), filmleri Yeşilçam dönemi korku türüne, *'Okul'* (2003), *'Büyü'* (2004), *'Dabbe'* (2005), *'Semum'* (2008), *'Musallat'* (2007) filmleri de 2000'li yıllar korku türüne örnektir. (Sevinç, 2013). Ama bu filmlerin tam olarak korku filmi özelliklerini barındırdığı ya da tam bir 'korku filmi' sayılabileceği söylenemez.

B. Koçak (2002) 'a göre; *"Türk Sineması'nın korku türüne ilişkin bu başarısızlığının altında yatan belirli sebeplerin olduğu da bilinen bir gerçektir. Dünya sinemasına özellikle de Hollywood sinemasına baktığımızda, burada üretilen korku filmlerinin genel olarak efsane, inanış, masal, mitoloji, tregedy ve edebiyat gibi belirli kaynaklardan beslendiği görülmektedir. Türk Sinemasında ve korku arasında ki ilişkinin boyutları, daha işin başından, oldukça mesafeli kalmıştır. Koçak bu mesafenin nedeni olarak teknik yetersizlikleri ve toplumbilimsel nedenleri göstermektedir."* (s.170). (aktaran Özkoçak,2015). Teknik yetersizlikler içerisinde; özel efekt uygulamaları, ışıklandırma, makyaj, çevre düzenlemesi, senaryo yazarları ve yönetmen bakış açısı gibi mesleki yetersizlikler yer alırken; toplumbilimsel nedenler içerisinde kaynak eksikliği, batıda ki gibi bir korku edebiyatının ve tragedya anlayışının olmayışı, Türk kültüründe kaderci bir anlayışın hakim olması ve sinemaya yönelik yasal düzenlemeler yer almaktadır. Dolayısıyla Türk Sineması'nın, Hollywood gibi arkasına alabileceği bir korku kültür ve sanatı yoktur. (Özkoçak,2015)

En çok izlenen Türk korku filmleri ilk on listesinde Hasan Karacadağ'ın beş filmi (*Dabbe*, *Dabbe: Cin Çarpması*, *el-CİN*, *Dabbe: Bir Cin Vakası*, *Dabbe: Zehr-i Cin*) vardır. Diğer üç filmde *Musallat 2* ve *Siccin* Alper Mestçi'nin, *Küçük Kıyamet* Taylan Biradeler, *Kutsal Damacana* Kamil Aydın, *Kutsal Damacana 2: İtmen* Korhan Bozkurt'un yönetmenliğinde çekilmiştir. (Birincioğlu ve Parlayandemir, 2015)

Türk Sinema tarihinde sınırlı sayıda üretilen korku filmlerine bakıldığında korkunun kaynağını genel olarak dinsel temalardan aldığı görülmektedir. Özellikle Türk korku filmlerinin önemli ikonlarından olan 'cinler' diğer dünya sinemalarında rastlanmayacak türden korku ikonları olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Cennet Cehennem inancı, *Araf*, *Dabbe* ve *Semum* gibi Türk korku filmlerine isimlerini de veren korku öğelerinin tamamen dinsel temeller üzerinden inşa edildiği ve bu nedenle de Türk Sineması'na özgü korku ikonları olarak ortaya çıktığı görülmektedir. (Özkoçak,2015)

2000'li yıllarda yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel değişimler ile Türk sinemasında korku türünün canlanması arasında paralellik olduğu söylenebilir. Batı'da toplumsal sistemin ekonomik, siyasal ya da kültürel kriz anlarında tırmanışa geçen korku türü Türkiye'de de benzer bir gelişim süreci yaşamıştır. Bilişim teknolojilerinin artan kullanımı, küresel dünyaya eklemlenme çabasının ve neo-liberal politikaların gündelik yaşamda etkisini artırması sonucunda kişiler bireysel düzlemde birçok yeni ve istikrarsız durumla karşılaşmaya başlamışlardır. Bu dönemde Türk korku sinemasında özellikle İslami öğelerden yararlanan birçok film arka arkaya gösterime girmiştir. 2000'li yıllarla birlikte artan korku türüne ait yapımların, bir yanıyla Batı'ya diğer yanıyla Anadolu folkloruna dayandığı görülmektedir. Özellikle sinema dili açısından Hollywood sinemasının teknik öğelerini kullanan bu yapımların anlatılarını genellikle yerel kültürel öğelerden beslenerek oluşturduğu görülmektedir. Kuşkusuz sinema temsillerindeki korku öğeleri ile Anadolu folklorundaki korku öğelerinin birbirleriyle eşleştirilemeyeceği ortadadır. Her korku filminin ya da filmlerde korkuyu temsil eden unsurların, filmin anlatı kurgusu içinde yerel ve ulusal kültür içindeki özelliklerinden uzaklaştırılarak temsil edildikleri görülmektedir. (Tutar,2015)

2.1.2.5. Türk Sinemasında Romantik Komedi

Bir anlam yaratma türü olan sinema; kullandığı dil ve göstergeler ile toplumları etkileme gücüne sahiptir. İnsanlar üzerinde bu kadar güçlü bir etkisi olan sinema elbette kapital düzenin devamı için kullanılmaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla ihtiyaçları manipule edilen toplum para harcamadan mutlu olamaz hale gelmektedir. Sinema sektörü milyonlarca insana ulaşarak düşünceleri ve yaşam tarzları tektipleşmiş, amacı sadece tüketmek olan insanı yaratmanın en kolay yollarından biridir. Dolayısıyla sinema sanat dalı ya da eğlenme amacı olmasının dışında yeni dünyalar, imajlar, tüketim kalıpları yaratan bir pazar haline gelmiştir. (Ongan,2014).

Başlangıcından günümüze sinema tarihine bakıldığında sinema endüstrisinin ticari sinema üretimi anlayışı çerçevesinde kar sağlama amacıyla en çok yöneldiği yapımların tür filmleri olduğu görülmektedir. Özellikle de ticari Amerikan sinemasının sıkça kullandığı türler arasında aksiyon, gerilim, polisiye, korku, fantastik, duygusal, güldürü ve romantik komedi filmleri sayılabilirler. Sinemanın her evresinde, özellikle de kriz süreçlerinde tür filmleri aracılığıyla ayakta kaldığı bilinmektedir. (Sivas,2005)

Film türleri içerisinde kendine tam olarak ta ‘tüketim’ şemsiyesi altında yer bulmuş olan ve buna en iyi örnek olarak gösterilebilecek tür Romantik Komedi türüdür.

Romantik Komedi, hemen her ülke sinemasında yer alan, zamana ve sosyal durumun özelliklerine göre biçimlenen bir film türüdür. Hollywood ana akım sineması içinde gelişen diğer türlerde olduğu gibi romantik komedi türünde de, seyircilerin belirli uylaşımalar doğrultusunda inşa edilmesi ve beklentilerinin oluşturulması bulunmaktadır. (Yılmazkol,2011). Romantik komediler sesli sinemayla birlikte romantik aşkın komik cilvelerini dramatik aksiyonun (melodramda yapılanın tersine) merkezine koyup, komediyle romantik aşkı filmlerde birleştirir. (Yalınay,2012)

Shumway’e (2007) ‘a göre; *“Türsel kalıplaşma açısından geleneksel romantik komedilerin temel anlatısını, “Erkek kızla tanışır, onu kaybeder ve geri kazanır.” şeklinde özetlemek mümkündür.”* (s.81). (aktaran Yılmazkol,2011)

Romantik komedi, sinemada romantizmin tanımlanmasında kullanılan ve ilişkilerin büyük çoğunluğunda sürdürülen romantik aşk düşüncesinin temeli, ‘romantik aşk ideali’ üzerine kurulan düşünme biçimine dayanmaktadır.

Romantik aşk tanımlaması, edebiyat ve sinema ile desteklenen, genel olarak evlilikle sonuçlanan anlatıları olumlu gören, sözel, edebi ve görsel gelenekten beslenmektedir. Romantik aşk karşısında yer alan modern aşk ise, romantizm kavramının sorgulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Sinemada 'tutku, kıskançlık ve nefretin', romantik aşk içinde ele alınmasındaki artış, romantizm anlayışında ki değişime işaret etmektedir. (Yılmazkol,2011)

İnsanların aşka inancını tazelemek için yapılan birtakım enteresanlıklar bütününe romantik komedi denir. Romantik komedi, adı üstünde bir komedi olduğu için yeni tomurcuklanan sevdalara kapılan kişilerin romantik hoşnutluklarına ilaveten muhtelif çılgınlıklarını, yanlış anlamalarını, ihtilaflarını, kusurlarını da merkezine alarak bir ironi ve kahkaha malzemesi haline getirir. Tipik bir romantik komedi, iki sevimli ve birbirini için yaratılmış gencin bir takım çetrefilli maniler sebebiyle derhal mesut bir çift olamamalarını konu eder. Sınıf farkı, rıza göstermeyen aileler, eski sevgililer, derin korkular gibi manileri aşan çiftimizin kavuşması ile hikayemiz peri masallarına yaraşır mutlu bir sonla tamam olur. (Pekmez,2013)

Romantik komediler kadın ve erkeğin birbirine çekim duyup, birtakım olaylar serisi sonucu ayrı düşüp sonunda birbirlerine kavuştukları konu çizgisini korurlar. Romantik komedilerde belirgin özellik çiftin başlangıçta birbirine tenezzül etmemesidir. Genellikle çiftlerden biri çok fazla zengindir. Şımarık kadın kahramanın iyi bir eşe dönüşmesi ile ana hikayenin gerilimi çözülür. (Yalınay,2012). Söz konusu yapımlarda ki tüm kahramanların ortak yönü, hikayenin çözüme ulaşması için atlamaları gereken eşiğe yol alırken, kadınlığa adeta kuşanılacak bir giysi, sosyal alanda sergilenecek bir performans olarak muamelesi yapmalarıdır. (İri,2014)

Türk Sineması'nda romantik komedi türü, özellikle Yeşilçam filmleri döneminde şarkılı-romantik güldürüler biçiminde işlenmiş ve çoğunlukla tekli yapıda oluşturulmuştur. Bu türün sinemada ele alınış biçimi yıllar içinde küçük değişikliklere uğrasa da, yapı, tek bir çiftin çevresinde biçimlenme özelliğini korumuştur. (Yılmazkol,2011). Bu durum türün çıkış noktası olan Hollywood sinemasında ise başlarda tek bir çift etrafında biçimlenirken, dönem içerisinde birden çok çiftin hikayelerini tek bir filmde anlatmaya başlamışlardır. Elbette bu durumda tüketici yani seyirci memnuniyetine bağlı bir gelişimdir. Türk sinemasında 2000'li yıllar sonrası değişim gösteren bu tür Hollywood sinemasında ise 80'lerin sonlarında değişime uğramaya başlamıştır.

Türk sinemasının kendine ait melodram kodlarını 2000'li yıllarda çekilen romantik komedi filmlerinde her zaman görmek mümkündür. Çünkü her ne kadar Hollywood sinemasından uyarlamalar yapsa veya da esinlense de Türk sineması bazı tabuları hala kıramamış bir sinemadır. Hele ki romantik komedi gibi içinde kadın-erkek ilişkileri bolca aşk, seks, zaman zaman alkol ve uyuşturucu gibi ve bazen de aile yapısı ile ilgili dinamiklerin bolca olduğu bir film türünde... Kendine uyarlayarak ve kendi kültürüyle bezeyerek bu türün kabul aşamasındadır. Bu yüzdendir ki bu türün Türk sinemasına gelişi ve kendine yer bulma süreci henüz 2000'li yıllara denk gelmektedir.

2000'li yıllar ile Türk sinemasına giren romantik komedi türü, genç ve orta yaş seyirci tarafından sevilmiş ve benimsenmiştir. Çünkü insanlara gündelik sıkıntıları unutturun, eğlendiren ve sonunda ne olursa olsun 'mutlu son' ile biten bu uzun yıllardır aslında Yeşilçam'dan tanıdık esintiler taşısa bile, yeni olan tür seyirciyi belirli bir kitleyi kendine bağlamıştır. Bu belirli kitle günümüz dünyasında 'modern insan' olarak da nitelenebilir. Ve genelde ülkelerin büyük ve metropol şehirlerinde yaşayan insanlardır. Özellikle Hollywood sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da bu tür çoğunlukla kadın izleyici tarafından ilgi görmüştür. 'İdeal eş', 'sonsuz mutluluk', 'sorunları aşma', 'ev kadını', 'iş kadını', 'anne', 'alışveriş', 'kıyafet', 'ayakkabı', 'yemek' gibi kavramları içinde bolca barındıran ve başrol kahramanı genelde kadın olan bu tür filmlerin nihayetinde 'evlilik' ile sonuçlanması beklenir ve çoğunlukla da öyle olur. Seyirci evine mutlu döner. Bu tam olarak bir pazarlama stratejisi olsa da bunun yanında kadına biçilen rol model ile de aslında her zaman seyirciye mesaj vermektedir. Kadın seyirciye evliliğin gerekli bir şey ve 'olması gereken bir şey' olduğu mesajı bu filmlerin alt yapısında daima mevcuttur. Bu yüzden her ne kadar kadın-erkek üzerine kurulu bir aşk hikayesi anlatıyor gibi görünse de aslında 'kadın' üzerine kurulu bir film türü ve film sanayisinin önemli bir parçasıdır.

Buckland (2003) 'a göre; *"Tür filmleri problemlere toplumsal değerlere dayalı çözümler üretirler. Elbette bir tür filmi gerçek sorunlara gerçek çözümler sunmaz, tür filminin geliştirdiği çözümler hayali ve idealistiktir. Tür filmleri problemlere çözüm üretirken toplumda onaylanan değerleri öne çıkarırlar, ahlaki ve toplumsal kuralların, girişimciliğin, kişisel maddi refahın, çekirdek ailenin önemi vurgularlar. Tür filmleri umutlar ve vaatler kurarlar, bu vaatlerin gerçekleşmesiyle de doyum hissi yaratırlar."* Romantik komediler vaatleri gerçekleştirip doyum hissi yaratan başat türlerden biridir. (s.71) (aktaran Yalınay,2012)

Dorsay (1977)' a göre; “Çağdaş insanın masallara, efsanelere gereksinmesi var... Bin bir sorunla, bin bir dramla örülü günümüz dünyasının acılarına katılmak istemiyor çağdaş insan... Belki ara sıra bir fotoğraf, bir yazı, bir gazete başlığı, bir radyo haberi, insanı dünyanın dört bucağındaki gerçeklerle yüz yüze getiriveriyor. Açlık, savaş, ölüm, doğal afet, yalan, dolan, aldatma üstüne kurulu politika... Ama bir anlık zoraki karşılaşmalar dışında, sırtı pek, tuzu kuru günümüz insanı (hatta sırtı o denli pek, tuzu o denli kuru olmayanı bile) gerçeği istemiyor... Oyalanmayı, avutulmayı, gerçeklerden ötelere çekilerek uyutulmayı istiyor, özlüyor. Ticaret, kar temeli üstüne kurulu düzenimizin endüstrileşmiş sanatlarını ise istediğimizi hemen veren birer Zümrüd-ü Anka kuşu örneği en basit duygularımızı en kolay yoldan gıdıklayan romanları, kitapları, oyunları, filmleri imal edip piyasaya sürüyorlar.” (s.89). (aktaran Yalınay,2012)

2000 yılı ve sonrasında gelişimini arttıran ticari Türk sineması, tür yapılanmasındaki çeşitlilikleri, ana akım dünya sineması örneklerini ülkeye taşıyacak biçimde, izleyicinin beğenisine sunmaya başlamıştır. 2010 yılında çekilen *Romantik Komedi* filmi de, Amerikan ana akım sinemasında yer alan türe özgü yeni anlatı yapısının uygulamasının, Türkiye’de üretilmiş bir benzeri niteliğini taşımaktadır. Film, Hollywood’a özgü tür anlatısının ve yaşanan değişimin Türk Sineması’ndaki temsili konumuna gelmiştir. *Romantik Komedi* filmi üç genç kadın ve üç genç erkek arkadaş çevresinde yapılanan, aşk ve ilişkiler üzerine odaklanmış bir tür filmidir. (Yılmazkol,2011). Türk Sineması’nda bu türe örnek olarak *Aşk Tutulması* (2008), *Celal ile Ceren* (2012), *Kocan Kadar Konuş* (2014), *Kocan Kadar Konuş: Diriliş*, (2015), *Hadi İnşallah* (2014), *Aşk olsun* (2015) ve *Tatlım Tatlım* (2017) filmleri gösterilebilir.

Çalışmanın bundan sonraki son bölümünde de “Romantik Komedi” ve “Kocan Kadar Konuş” film serilerinin Hollywood’daki dönemdaş ve türdaşları ile olan karşılaştırmalı içerik analizi yapılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, romantik komedi türünün sinema endüstrisi içinde kendine nasıl yer bulduğu, nasıl geliştiği ve değiştiği, neye, kime nasıl hizmet ettiği, Hollywood sinemasındaki doğuşundan sonra 2000’li yıllar itibariyle belirgin biçimde Türk sinemasına nasıl girdiği, içerik ve biçim olarak Hollywood romantik komedileri ile farklılıklarını ve benzerliklerini ortaya koymaktır.

3.2. Araştırmanın Önemi

Hollywood sinemasından doğan “tür” mantığı üzerinden türlerin Türk sinemasına yansımalarına ilişkin çeşitli araştırmalar yapılmış ve yapılmakta olmasına karşılık Hollywood için bile yeni bir tür olarak kabul edilebilecek “romantik komedi” türünün Türk Sinemasında nasıl karşılık bulduğunu araştıran söz konusu bu çalışmanın karşılaştırmalı sinema tür(leri)ü üzerindeki literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Sinemada türler üzerine yapılmış olan çeşitli akademik çalışmalar olsa da, çoğunlukla Türk sineması üzerinden kısıtlı türler üzerine yapılan az sayıda çalışma mevcuttur. Yapılan bu çalışma yerel anlamda hem “romantik komedi” türü üzerine olması hem de Hollywood’daki dönemdaş örnekleriyle karşılaştırmalı olarak kurulan yapısıyla ulusal ölçekte alanda bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Romantik komedi türü Hollywood sinemasında ortaya çıkan son türlerdendir. Türk sinemasında da var olan sinema türlerine ek olarak romantik komedi türü 2000 sonrasında ortaya çıkan ve film örnekleri verilen bir türdür. Bu çalışmada Hollywood endüstri mantığının izdüşümü olarak kabul edilebilecek “devam filmi” olgusunun karşılığı olan hem Hollywood hem Türk sineması mantığında çekilmiş “Sex and the City-1(2008), Sex and the City-2 (2010),Bridget Jones’un Günlüğü-1 (2001), Bridget Jones’un Günlüğü-2 (2004), Bridget Jones’un Günlüğü-3 (2016),Romantik Komedi-1 (2010), Romantik Komedi-2 (2013), Kocan Kadar Konuş-1(2014), Kocan Kadar Konuş-2 (2015)” romantik komedi örneği olan filmler örneklem olarak seçilmiştir.

3.4. Araştırmanın Varsayımı

Bu çalışmanın en önemli sorunsalı; “Türk sinemasında ki romantik komedi türü Hollywood’daki türdeşine öykünmektedir ama bunu ne kadar yapabilmektedir?” sorusudur. Devamında ise, “Benzerlikler, farklılıklar nelerdir? Aynı tür ama iki ayrı kültür içinde nasıl beslenmişlerdir?” sorularına cevap bulmaktır. Bu soruların cevabı, tür şemsiyesinin altında 3 kriter belirleyerek araştırılmıştır; Hikaye Karşılaştırması, Karakter Karşılaştırması ve Mizansen Karşılaştırması. Hem biçimsel hem de içeriksel yönden türlere bütünlüklü bir bakış açısı sağlayabilmek içinde mizansen karşılaştırmaları, Dekor\Mekan, Kostüm, Makyaj, Oyunculuk olgularıyla detaylandırılarak araştırılarak sorunların cevaplarının bulunması hedeflenmektedir.

3.5. Bulgular

Yukarıda amacı, önemi, sınırlılıkları ve varsayımı yazılmış olan çalışmanın, “Sex and the City-1(2008), Sex and the City-2 (2010),Bridget Jones’un Günlüğü-1 (2001), Bridget Jones’un Günlüğü-2 (2004), Bridget Jones’un Günlüğü-3 (2016),Romantik Komedi-1 (2010), Romantik Komedi-2 (2013), Kocan Kadar Konuş-1(2014), Kocan Kadar Konuş (2015)” üzerinden yapılan bulguları aşağıda yer almaktadır.

3.5.1. “Sex and the City 1-2” ve “Romantik Komedi 1-2” Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Bu bölümde amaç; Hollywood ve Türk sinemaları baz alınarak bütünlüklü bir tür karşılaşma ortaya koyabilmektir. Her iki sinemanın bu türde verdiği en bilinen ve birbirine benzerlik olarak en uyumlu olduğu düşünülen seçilmiş ve Romantik Komedi türünü tüm unsurları ile yansıtan kriterler ele alınmıştır. Bu kriterler; “Hikaye Karşılaştırması”, “Karakter Karşılaştırması”, “Mizansen Karşılaştırması: Dekor, Kostüm, Makyaj ve Oyunculuk” olarak belirlenmiştir. Tür karşılaştırılması yapabilmek adına bu kriterler önemlidir. Çünkü bu çalışmada filmler, hem içerik hem biçimsel yönden karşılaştırılacaktır. Hikaye ve Karakter Karşılaştırmaları içerik, Mizansen kısmı ise, biçimsel olarak film analizleri yapabilmek adına temel kriterler olarak belirlenmiştir.

Hollywood sinemasında 2000'li yıllar itibariyle Romantik Komedi denildiğinde, hem kendi ülkesinde hem de neredeyse tüm dünyada akla gelen ilk film, 'Sex and the City' (2008) filmidir. Film aslında Candace Bushnell'in aynı adlı romanından uyarlanarak, Amerika'da bir dizi olarak yola çıkmış ve 1998-2004 yılları arası altı sezon ve 94 bölüm olarak yayınlanmıştır.

Sonra ise 'Sex and the City-1' (2008) ve 'Sex and the City-2' (2010) olarak sinemaya geçiş yapmıştır. Türk sinemasının ise Romantik Komedi türü ile tanışması neredeyse bu filmin Türk sinemasına uyarlanması ile olmuştur denilebilir. 'Romantik Komedi-1' (2010) ve 'Romantik Komedi-2' (2013) filmleri, 'Sex and the City' serisine hem fazlaca öykünmüş hem de kendi kültürel yapısının unsurlarını filme aktararak ikisini film içinde sentezlemiştir. Bu yüzden bu bölümde karşılaştırma yapmak üzere bu iki film serisi seçilmiştir.

3.5.1.1. Hikaye Karşılaştırması

Sex and the City filmi aynı adlı televizyon dizisinin sinemaya geçiş yapmış film serisidir. Filmde, dizide olan olayların devam süreci konu edilmektedir.

Filmin öyküsü; kariyerleri oldukça yüksek, başarılı, metropolde yaşayan 4 şehirli kadının hayatlarını, en çokta aşk hayatları üzerine inşa edilmiştir. Dizide Carrie, Charlotte, Mirand ve Samantha isimli dört bekar New York'lu kadının aşk, seks ve mutluluk arayışlarına yer verilmiştir.

Bu kadınlar yüksek gelirli, ortalamanın üzerinde işlere sahip, genel hayat mücadeleleri yalnızca 'sonsuz aşkı' bulmak ve ikinci filmde bu sonsuz aşkı devam ettirmek üzerine kurulu kadınlardır. Carrie Bradshaw bir yazardır. Kadın- erkek ilişkileri üzerine yazmaktadır. Ve genelde kendi yaşadığı ilişkilerden ve yanındaki 3 kız arkadaşının ilişkilerinden yola çıkarak yazılarını biçimlendirmektedir. İyi bir sevgiliye sahiptir ama elbette her daim bu ilişkide çıkmazlar mevcuttur. Sevgilisine Mr. Big lakabını takmıştır ve hayatının odak merkezidir. Avukat olan Miranda aşk ve ilişki konusunda katı kurallara sahiptir. Onun hayatında her zaman iş ön plandadır ama bu hamile kaldığını öğrenince değişir ve sonsuza kadar mutluluk formülü yani evlilik onunda hayatına girer. Grubun en çapkını olanı Samantha diğerlerinden farklı olarak daha özgürdür. Güçlü, yalnız, biraz erkeksi bir kadındır. Cinsellik en çok Samantha'da ön plandadır. Her daim yaşamına farklı erkekler almakta ve sadece ihtiyacı bitene kadar onunla olmaktadır. Kendine ait bir menajerlik şirketi. Maddi olarak en güçlü de Samantha'dır.

İçlerinde en duygusal olan ve tek hayali romantik bir aşk yaşayıp, büyüleyici bir düğün ile evlenmek olan karakter ise Charlotte'tır. Elbette o da hayaline kısa bir süre sonra kavuşarak evlenir ve mutluluğun diğer bir formülü olan çocuklara sahip olur. Samantha ise serinin ikinci filminde bir erkek arkadaş edinir ve onunla birlikte aynı evde yaşamaya başlar.

Bir süre sonra bu onun kişiliğine fazla gelir. Miranda ise harika gittiğini sandığı evliliğini aslında iş yüzünden ne kadar boşladığını eşinin onu aldatması üzerine farkeder. İlk başta ayrılık kararı alan karakter sonrasında evliliğini kurtarma kararı alır.

Carrie ve John birlikte yaşamaya başlamış ve bir süre sonra evlilik kararı almışlardır. Başta sadece sade küçük bir nikah ile evlenmeyi planlayan çiftin nikah hayali, Carrie'nin Vogue dergisinden bir çekim teklifi alması üzerine büyüyen koca bir organizasyona döner ve John bundan dolayı kendini kötü hissederek, düğün günü düğüne gelmez. Bir süre yas tutan Carrie, 6 ay sonra tesadüfen John ile yeniden karşılaşır ve o sade düğün gerçekleşir. Serinin ikinci filminde ise, bu kadınların ilişkilerinde ki sorunları ve bu sorunların üstesinden nasıl ustalıkla geldiklerini izleriz. Konu her ne olursa olsun 'dostluk' kavramı her zaman ön planda olan bir diğer unsurdur. Başlarına ne gelirse gelsin bu kadınlar hemen bir kafede toplanır ve birlikte üstesinden gelemeyecekleri sorun yoktur. Hikaye her ne kadar 'aşk' odaklı olsa bile bu kadınların güçlü dostluk bağları da hikayenin karakterleştirilmiş başka bir noktasıdır.

Filmin anlatısında çok pahalı markalara ve pahalı mobilyalara sahip olmanın önemi işlenmektedir. Film markalarla kimlik elde etmeyi olumlayan ve zenginliği üstün bir değer olarak sunan bir anlatıyla kapitalizmi yüceltiyor olmakla beraber kapitalist toplumdaki tek-boyutlu düşünce ve davranış kalıplarının özel hayattaki sıkıntılarına bir eleştiri getirir. Evlilik konusunu bu kalıplardan çıkarıp toplumsal boyutlarından arındırıp sadece o iki insana özel bir kavram haline getirir. (Yalınay,2012)

'Romantik Komedi 1-2' filmleri ise, senaryo olarak Sex and the City filminden epeyce etkilenmiştir. Özellikle karakterlere bakıldığında yoğun benzerlikler görülmektedir. Konu, oyunculuklar, sahneler, kostüm, makyaj, filmin çekildiği mekanlar, afiş tasarımları hepsi birebir örtüşmese de büyük benzerlikler taşımaktadır.

Romantik Komedi filminin öyküsü ise; 3 kız arkadaş olan Didem, Esra ve Zeynep üzerine kuruludur.

Onlarda bir metropol olan İstanbul şehrinde yaşamaktadırlar ve onların en büyük istekleri romantik aşk ve ideal eştir. Zeynep daha serinin ilk filminin başında evlenerek diğerlerine örnek olan, fazla alkol tüketmeyen, bolca çalışan hatta balayını bile çalışarak geçiren, eşinin evliliğin ilk vakitlerinde çocuk istemesine karşı çıkıp kariyerini seçen hem şehirli kadın profiline hem de Türk aile yapısına, gelenek göreneklerine uygun bir kadın profili çizmektedir.

Esra içlerinde en sakin ve uyumlu olanıdır. Uzun süredir istemediği bir iş yerinde, berbat bir patrona katlanarak çalışmaktadır. Ona saygı duymayan bir sevgilisi vardır. Esra tüm bunlara daha fazla dayanamayıp iş yerinden ve sevgilisinden aynı gün içinde ayrılır. Bu ona özgüven sağlar. Kendini keşfeder. Sonrasında maddi sıkıntılar çekse bile kızarkadaşları ona tam destektir ve sonunda hayatının aşkını bulacağı muhteşem işi bulur. Didem, Sex and the City'in, Samantha'sı ile benzerlikler gösterir. Grubun en çapkınıdır. Eğlencelidir. Ama onun da tek derdi ideal eş bulmaktır. Ve ünlü, yakışıklı, zengin bir oyuncu olan Cem Sezgin'den etkilenecek onu 'ilişkiler üzerine yazılmış kitaplar' vasıtasıyla istediği kıvama getirir.

Romantik Komedi filmlerinde kadının hayatta ki yeri ile Sex and the City filmlerinde ki yeri her ne kadar benzerlikler gösterse bile genelde biçimsel açıdan benzerlikler taşımaktadır. Örneğin moda tutkusu, iyi giyinme, fit olma, yemekli sahnelerde genelde kadınların yemeklerinin sebze ve salata ağırlıklı olması, her zaman bakımlı ve makyajlı olma hali gibi dışarıdan bakınca tüm bu kadınların yaşamlarına benzer denilebilir. Ancak içerik açısından baktığımız zaman farklar büyüktür. Özellikle kadın-erkek ilişkilerini yaşayış tarzları, cinselliğe bakış açıları, iş hayatlarında ki yerleri gibi farklar göze çarpar. Dostluk kavramı her ikisinde de yoğun bir şekilde işlenmiştir. Her iki filmde de güçlü ve kopmaz bağlar ile bağlı, birbirlerine aile olmuş dostluklar görürüz.

Romantik Komedi 1-2 filmlerinde kadının yaş alması, yaşlandıkça çocuk sahibi olamayacağı ve bunun içinde bir an önce ideal eş bulup evlenmesi gerektiği fikri baskındır. Tüm filmler boyunca neredeyse kadın karakterin erkek karakterleri evliliğe nasıl ikna ettiklerini izleriz. Hatta Didem karakterinin işi bile yoktur ve babadan kalma bir evde yaşadığı dışında hayatını nasıl idame ettirdiği bilinmez.

Sürekli iyi kıyafetler ile lüks mekanlarda dolaşan, her akşam alkol tüketen ve genelde sarhoş olmak üzere gidilen yerlerin, kıyafetlerin, kuaförlerin, tüm bu masrafın çalışmayan biri tarafından nasıl karşılandığı açıklanmaz. Ama Sex and the City filminde her kadının tanımlı bir mesleği mutlaka vardır.

Bu noktada her iki kültürün iş yaşamında kadına bakış açısı devreye girmektedir. Bir tarafta iş olmazsa olmazdır diğer yanda iş olmasa da olur şeklindedir. Kimse sorgulamaz. Mühim olan iyi bir eş bulup yuva kurmaktır.

Cinsellik her iki filmde her ne kadar çokça işlenmiş gibi görünse de aslında yine dışardan bakılınca öyle görünmektedir. Şehirli, eğitilmiş ve sonsuz aşktan başka hiçbir şeye ihtiyacı olmayan bu kadınlar, istedikleri ile de birlikte olma hakkını kendilerinde görseler bile bu durum Sex and the City filminde daha doğru verilmiştir. Romantik Komedi filmlerinde ise yine kültürel yapıya bağlı olarak kendi içinde bir çelişki vardır. Çünkü buradaki karakterler tek gecelik bir ilişkinin kadını değersiz kılacağı inancındadırlar. Türk toplumda cinsellik, Amerikan toplumunda ki gibi kendi doğası içinde henüz kabul görmemiştir. Sanki erkeğe özgü bir olguymuş ve kadın - kendi istese bile- bu birliktelikte kullanılan bir objeymiş gibi görülür. Daha da kötüsü kadında zaten kendini böyle görür. Ve bu yapı Türk sinemasını kökünden etkiler. Romantik Komedi 1-2 filmleri, biçimsel açıdan Sex and the City 1-2 filmleri ile benzerlikler gösterse bile, içerik açısından farklı olduğu yerler vardır. Ve bu içerikleri de aslında yönetmen ya da oyuncular değil, toplumsal kurallar, normlar ve tabular belirlemiştir. Öykünmüştür ama kendi özgün yapısından da vazgeçememiştir.

3.5.1.2. Karakter Karşılaştırması

Her iki filmin karakterleri detaylı incelendiğinde görüldüğü üzere, bu iki filmin karakterlerini ayıran en bariz özellikler, Sex and the City filmlerden öyküleme yapmaya çalışmış olan Romantik Komedi filmlerinin, iki kültür arasında sıkışıp kalmış olmasıdır. Karakterler kendi özgü yapısı ile Amerikan kültürünün kültürel yapısı arasında kalmıştır. Kostümler, makyajlar, moda-marka tutkusu, kariyer sahibi olmuş yada olmaya çabalayan kadınlar, büyük şehirler, hem evliliği hem işi sürdürmeye çalışmaları gibi ortak bir çok nokta görünse bile bu sadece dışarıdan bakılınca görünen özelliklerdir. Ama daha derine inince kadın-erkek ilişkilerinde ki ustalık-acemilik, cinsellik, kadının aile ve iş yaşamında ki yeri gibi içeriksel konularda hayatların çok farklı olduğu gözlenmektedir.

Örneğin, Romantik Komedi-1 filminde gecelik ilişkiler sonrası kadının kendini değersiz hissetmesi işlenirken, (çünkü bu Türk toplumda kadına böyle empoze edilmiş bir yargıdır.) Sex and the City filminde kadınlar cinselliği ya tamamen özgür yaşayıp, doyup, evlilik hayatına girmiş ya da hala özgürce yaşamaya devam etmektedirler.

İki film arasında değinilmesi gereken bir başka nokta ise; kadınların evlenme yaşıdır. Romantik Komedi filmlerinde henüz 20'li yaşların sonu 30'lu yaşların başında olan kadınlar evlenme telaşı yaşarken,(çünkü bunun olması gereken bir zorunluluk gibi görür) ve çocuk için biyolojik saatlerinin geldiği korkusu sararken, Sex and the City filmlerinde ki kadınlar, 40'lı 50'li yaşlardadırlar. Ve asıl dertleri 'gerçek aşkı' , 'doğru erkeği' bulmaktır. Dostluklar her iki filmin en göze çarpan ortak noktasıdır.

Her iki filmde de birbirlerine aile olmuş, ne olursa dostlarını koruyan kollayan, kötü zamanlarda hemen yan yana geline, tüm sorunların sansürsüzce paylaşıldığı bir bağ vardır. Dostluk her ikisinde de her şeyden önce gelir. Kibir, ego, kıskançlık asla dostluklar içinde yer almaz. Elbette sorunlar yaşanır ama uzatılmadan çözülür.

Karakterlerin tam oturmamasının bir başka sebebi olarak ta şu gözlenmektedir ki: Romantik Komedi filmlerinde, Sex and the City filmlerine göre, yaşam tarzları oturmuş değildir. Detaylar yoktur, karakterin rutinlerine ilişkin anlatılar yoktur. İş yaşamları anlatılmakla ile anlatılmamak arasında sürüncemede kalmaktadır. Ve bu da karakterlerin sadece benzerliklerle kalmasına neden olmakta, derine indiğinde benzeyememekte ve bu da filmin oyunculuklarının inandırıcılığına yansımaktadır.

Her iki serinin filmlerinde birbirine benzeyen karakterleri karşılaştırmak gerekirse;

Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker): 40 yaşında ünlü bir yazardır. İlk filmde hayallerinin erkeğini bulmuş ve onunla birlikte rüya gibi bir evde yaşamaya başlamıştır. Aslında evlilik arzusu olmayan bir kadındır. Ama hem arkadaşlarının hem de çevreden duyduğu bazı dedikodular yüzünden ve yaşının gereklilikleri sebebiyle evlenme isteği yavaş yavaş gün yüzüne çıkmıştır. Bir süre sonra da hayallerinin erkeği Mr.Big ona çok sade bir şekilde evlenme teklifi eder ve olaylar başlar. Aslında filmin dört başrol oyuncusu varmış gibi görünür ama anlatıcı ve hikayenin onun hayatı üzerine daha çok kurulması sebebiyle başrol aslında Carrie'dir. Diğerlerine göre sakin, uyumlu ve sağduyuludur. Grubun toparlayıcısıdır.

Tam bir moda aşığıdır. 'Carrie eşittir marka' şeklinde tanımlanabilir. Kıyafetler, ayakkabılar, çok büyük giysi dolapları adeta kadın seyirciyi heveslendirmek üzerine kurulmuş büyölü bir dünyadır Carrie'nin dünyası. Ayakları üzerinde duran, kariyeri yüksek ve istediğı her şeye sahip olmuş bir kadın olarak iki filmi de tamamlar.

Samantha Jones (Kim Cattrall): O içlerinde en özgür ruhlu olanıdır. Kendine ait bir firması vardır ve maddi olarak en yüksek statüye sahiptir. Grupta organizasyon işlerini halledendir.

İlk filmde ünlü bir oyuncu ile beş yıllık bir ilişkiyi artık 'tek eşli' olmanın ona ağır gelmesi üzerine bitiren karakter, ikinci filme 50 yaşında ama hala fazlasıyla zinde olarak başlayıp, 'aşktan uzak, sekse yakın' politikasıyla devam eder. O asla evlilik kadını değildir. Genç kalmak, güzel görünmek, işinde başarılı olmak, dostları ve seks onun hayatını oluşturan temel unsurlardır.

Charlotte York (Kristin Davis): Samantha'nın tam tersi olan karakterdir. Tam bir evcimendir. Çok duygusaldır. İçlerinde 'ev kadını' profiline ne uygun olandır. Tek isteğı evlilik, çocuk ve mutlu bir yuvaya sahip olmaktır. Bu hayaline kısa bir süre içinde kavuşan Charlotte, evlendikten sonra hamile kalamaz ve evlatlık edinir. Sonrasın da ise mucizevi bir şekilde hamile kalır ve hayalini kurduğı muhteşem hayata sahip olur. O evlendikten sonra çalışmayan ve evde çocuklarına bakan 'annedir'. Serinin ikinci filminde, annelik ona çok ağır gelir ve 'şehirli kadın' evliliğini ve anneliğı sorgular. Sonunda tüm kaygılarının yersiz olduğunu anlar ve mutlu yaşamına devam eder.

Miranda Hobbes (Cynthia Nixon): Başarılı bir avukattır. Onun için iş her şeyden önce gelmektedir. Soğuk bir yapıya sahiptir ve onun hayatında duygusallığa yer yoktur. Steve karakteri ile cinselliğe dayalı, duygusallıktan uzak yürüttüğü ilişkisi, hamile kaldığını öğrenince evlilik ile sonuçlanır. Evliliğinde de iş hayatını ön planda tutan ve evlilik hayatını boşlayan karakterin başına kaçınılmaz son olan aldatılmak gelir ve eşini asla affetmeyeceğini düşünürken, Carrie'nin 'Steve terk etmen büyük bir hata' demesi üzerine, aile terapisine giden çift evliliklerini kurtarır. Miranda onu çok yoran işinden istifa ederek bir süre ailesine ve dostlarına zaman. Sonrasında daha az çalışacağı bir iş bularak her iki hayatını da 'kaliteli' bir formda sürdürür.

John James Preston-Mr. Big (Chris Noth): Carrie'nin hayatının aşkı. İki evlilikten sonra Carrie ile evlenmeye karar vermiş ama bu karar sonrasında onu biraz tedirgin etmiş ve telaşa düşürmüştür.

Düğüne gelmeyerek büyük bir hata yaptığını fark eden John sonrasında Carrie'yi tekrar kazanmak için elinden geleni yapmış ve başarılı olmuştur. İşinde başarılı, zengin, yakışıklı ve tam bir ideal eştir.

Steve Brady (David Eigenberg): Miranda'nın kocası. Filmde yan rol diye adlandırabileceğimiz arka planda kalmış bir karakterdir. Aslında kızlardan birinin eşi olmasına rağmen, Mr.Big kadar göz önünde değildir. Miranda ile olan evliliklerinin rutininden sıkılmış ve onu aldatmıştır. Bundan pişmanlık duyan Steve sonrasında evliliğini geri kazanır. Duygusal bir yapıya sahiptir. Baskın bir karakter değildir.

Harry Goldenblatt (Evan Handler): Charlotte'un kocası. O tam bir ideal eştir. Eşini ve çocuklarını seven, işinde başarılı, tamamen eviyle ilgili bir babadır.

Sex and the City filminde ki karakter ile Romantik Komedi filminde ki karakter benzerlikler gösterebilir bile bu benzerlikler yalnızca kıyafetler, makyajlar, gidilen mekanlar gibi biçimsel özellikler ile sınırlı kalır. Kültürel yapı tam olarak bu uyarlamaya izin vermez. Romantik Komedi filminde ki karakterlere detaylı bakacak olursak;

Sinem Kobal (Didem): Filmin üç başrol oyuncusundan en göz önünde olanıdır. Hayat dolu, hayattan keyif almayı seven, pozitif bir karakterdir. İş yoktur. Aileden kalma bir evde oturduğu ve kira ödemediği dışında ne ile geçindiği bilinmez. Bir çok sevgilisi olmuştur ama bir türlü istediği ideal eşi bulamamıştır. Baskın bir karakterdir. Cem Sezgin adında ünlü ve yakışıklı bir aktöre aşık olup, onunla tanışmak ve sonrasında adım adım onu evliliğe ikna etmek üzerinde çalışır ve bunun için ilişkiler üzerine yazılmış kitaplardan akıllar alır. Eğlencelidir. Her zaman bakımlı ve fittir. 'Kıskançlık' kavramının en bariz görüldüğü karakterdir. Tabi bu noktada Türk kültüründe ki, 'seven kıskanır, seven sahiplenir ' olgusu devreye girmektedir. Herhangi bir okul mezunu yada mesleği olduğu bilinmeyen bu karakter, aksine beğendiği erkeği elde etmek adına, çeşitli yetenekleri varmış gibi gösterip, olmadığı bir insan gibi kendini göstermeye çalışır.

Örneğin resimden anlamamasına karşın resim yapıyormuş gibi, sürekli televizyon izlemesine rağmen, televizyondan uzak, entelektüel bir insan profili çizerek sevdiği adamı kazanmaya çabalar ve nihayetinde başarılıda olur.

Sedef Avcı (Esra): En sakın, en duygusal karakterdir. Diğerlerine göre daha sadedir. İlk filme kötü bir iş hayatı ve korkunç giden bir ilişki ile başlayan Esra, sonrasında işinden ayrılıp, ilişkisini de bitirerek bir aydınlanma yaşar ve yapmak istediği iş olan metin yazarlığına başlar. O daha çok kariyerine odaklanmış ve ilişkilerden umudunu kesmiş bir kadın olsa da, kısa bir süre içinde patronuna aşık olur. Patronu ile tek gecelik bir ilişkinin ardından onu aramasını bekleyen duygusal Esra bir türlü istediğini elde edemez ve tam umudunu kaybetmişken patronun da ona aşık olduğu anlaşılır. İlk filmde Esra'nın kötü talihini izlerken ve bu kötü talih mutlu sona dönüşürken, ikinci filmde Esra'nın düğün hazırlıklarına şahit oluruz.

Burcu Kara (Zeynep): O bir avukat. Çok idealist, kuralcı, prensipli, tam bir işkolik ve diğer kızların akıl hocası. Diğer yandan da aradığı aşkı bulmuş olan Zeynep'in düğünü ile başlar ilk film. Dominant bir karakterdir. Hem kariyeri olan hem de evlilik hayatını sürdüren Zeynep, eşinin çocuk istemesi üzerine biraz dağılsa da kızlar onu toparlar. İlk filmde Zeynep'in evlilik ve çocuk krizlerini izlerken, ikinci filmde anne olmuş ama işinden vazgeçmemiş olan Zeynep'in hayatını izleriz. Evliliği rutin sürece girmiştir ve cinsellikle ilgili sorunlar yaşanmaya başlanmıştır. Her ne kadar baskın bir karakter olsa da film sonunda kocasının yumuşak ve naif halinin gitmesi ve yerine maço bir adam gelmesi üzerine Zeynep'te yeniden evinin yolunu tutar. Türk aile yapısında ki 'ne olursa olsun kadının yeri kocasının yanındır' olgusu filmde bu karakterin hayatı üzerinden işlenmiştir.

Engin Altan Düzyatan (Cem Sezgin): Başarılı, zengin, yakışıklı bir aktördür. Birçok kadınla olmuş ve bu hayattan sıkılmıştır. Aşk aramaktadır. Ve tesadüf bir tanışma gibi görünen ama aslında Didem tarafından tasarlanan bir karşılaşma ile Didem ile tanışarak ona çarpılır. Bir yıllık bir ilişki sonucu ona evlenme teklifi etmeye hazırlanırken büyük bir sinema filmi teklifi ile kararını askıya alır. Sonrasında yaşanan kıskançlık, ayrılık ve kafa karışıklıklarının sonunda Didem'e olan aşkı kazanır ve evlenme teklifini eder.

Cemal Hünel (Mert): Kariyer sahibi, karizmatik bir adamdır. Zamanın çoğunu ya çalışarak ya da spor salonunda geçirmektedir. Sevgilisi ile ortak olduğu bir ajansları vardır. İlişkileri çok uzun süredir devam etmektedir ve aslında artık birbirlerine sevgileri kalmamıştır.

Esra onların ajanslarında metin yazarlığa yapmaya başlamıştır ve Mert, Esra'dan çok etkilenir. Sonrasında gerçek aşkın Esra olduğunu anlar ve hem iş ilişkisini hem de duygusal ilişkisini bitirerek, Esra ile birlikte kurdukları ajansta çalışmaya başlar ve evlenerek mutlu sona kavuşurlar.

Gürgeen Öz (Yiğit): Filmin en çapkın karakteridir. Eğlence onun işidir. Zamanının çoğunu kadınların peşinde, onları tavlama uğraştığı spor salonunda geçirir. Hayatı umursamaz bir tiptir ama ikinci filmde o da bir kadına vurulur ve kadının hamile kalması üzerine onunda hayatı değişir.

Karakter yaratımlarında Romantik Komedi film serilerinin, Sex and the City film serilerinden öykündüğü söylenebilir. Her iki film serisinde de kadın ve erkek karakterler özellikle dış görünüşleri ile benzerlikler göstermektedirler. Kişilik özellikleri kısmında ise, karakterleri ayıran en temel özelliğin kültürel farklılıklar olduğu gözlenmektedir.

3.5.1.3. Mizansen Karşılaştırması

Tür karşılaması yaparken içeriksel özellikler kadar biçimsel özellikler de önemlidir. Çalışmanın bu bölümü, filmlerin biçimsel özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Mizansenin tüm unsurları filmler üzerinden incelenecektir.

Mizansen, sahneye koyucunun belli bir oyun için oyuncularını düzene alması ve onları oyuna uygun bir uyum içine sokması için yaptığı hazırlık, çalışma anlamına gelmektedir. (Oyun düzeni, Sahneye koyma). (Nutku,1996)

Mizansen unsurları denildiğinde de; mekan\dekor, makyaj, kostüm, aydınlatma ve oyunculuk akla gelir. Aydınlatma mizansenin bir unsurudur. Kara film, bilim kurgu, polisiye gibi kimi türlerde mizansen tanımlamak için olmazsa olmaz bir kriterdir ama Romantik Komedi türünde aydınlatma, bir karakter gibi konumlandırılmadığı için ve mizansenin en geride kalan, göze çarpmayan belirleyici bir unsuru olmadığı için çalışmanın bu bölümünde değerlendirme kriterlerinin dışında tutulmuştur.

3.5.1.3.1. Mekan\Dekor

Mekanın duygular üzerindeki etkilerinin algılanmasına ve sezgilenmesine dayanan ve ölçülemeyen soyut bir boyutu vardır. Mekana özelliğini veren de bu soyut değerdir. Nesnel fiziksel ortam verilerinin yanı sıra duygularımızın mekanı algılamadaki rolü önemlidir. Deneyimlerle algılanan mekan, hareketleri içine alan duygusal bir olaydır ve her bir hareket duygularımızı etkiler. Çeşitli duygusal veriler bir araya gelerek bütün bir görüntü elde etmemizi kolaylaştırırken mekan algılamamızı güçlendirir. (Günel, 2007)

Mekan, çok farklı alanlarda tartışılan çetrefilli boyutuyla birlikte sinemayla eklemlenmiş; sinemanın, sahip olduğu olanaklarla mekan algısıyla oynayarak mekanı dönüştürüp kendi sinemasal mekanını yaratması, mekanın anlatısal bir öge olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, temsil edilen/yansıtılan ve algılanan mekan düzlemlerinin oluşturmaya imkan tanımıştır. Sinemanın mekana bakışı tür filmlerinde farklı anlam kazanırken, kimi filmlerde filmin geneline hakim konuma gelerek mekanın karakter gibi sunumu, mekanı yan anlamlarıyla derinleştirmiş; kimi filmler ise mekanın insanla olan ilişkisi üzerinden iletişimsizlik, yabancılaşma, varoluş sorunlarını yansıtmaya çalışmışlardır. (Kaba,2009)

Sex and the City filmi, dünyanın en büyük metropollerinden biri olan Amerika'nın New York şehrinde geçmektedir.

40'lı yaşlarda ki dört kız arkadaşın 20'li yaşlarda neden New York'a geldiklerini birinci filmin henüz girişinde, filmin en göz önünde olan karakteri Carrie Bradshaw'dan öğreniriz. Carrie muhteşem ve marka elbisesi ile New York'un sokaklarında kız arkadaşları ile buluşmak üzere yürürken, sesi anlatıcı olarak arkadan gelir ve aslında tüm filmi şu replikler ile özetler; *"Her yıl 20'li yaşlarındaki çok sayıda kadın New York'a sadece iki şey bulmak için gelir. Marka ve aşk. 20 yıl önce ben de onlardan biriydim. Marka konusunda ustalaştıktan sonra aşk arayışına konsantre oldum. Konu aşklara gelince çakma (sahte) aşkları fark etmenin o kadar kolay olmadığı anlaşıldı. Bu yüzden anlamak için yardıma ihtiyacınız var. Büyük bir yardıma. Bu yardımın adı Charlotte York, Miranda Hobbes ve Samantha Jones. Benim adım Carrie Bradshaw. Ben bir yazarım. Yıllar boyunca, bekar kız arkadaşlarım tesellim oldu ve ayrıca ekmek param."*

New York aşık olmak için gelinen bir şehirdir. Modayı ve tarzınızı tanımak için. Sonsuz mutluluğu bulacağınıza inandırıldığınız şehirdir. Film aslında şehir odaklıdır. New York'lu kadınlar ve adamlar, New York'un modası, New York'un evleri, kafeleri, iş bulma olanakları... Sanki dünyada bu şehirden başka tüm bunların yaşanacağı başka bir şehir yokmuş ve 'hayatı' bulacağınız ve 'en iyi' yaşayabileceğiniz yer burasıymış gibi gösterilir.

Filmin genelde geçtiği mekanlar, karakterlerin lüks ve zengin evleri ile yemek yemek için buluşulan yine lüks ve zengin restoranlardır. Alışveriş için gidilen mağazalar da, filmde hatırı sayılı bir zamanı kapsamaktadır. Tüm bunlar karakterlerin rutin hayatıdır. İşe gitmek (ki iş kısmı çok az verilir), kız arkadaşlarla buluşup alışverişe ve yemeğe çıkmak, eve dönmek ve eşler ile (en yalın halde yansıtılan) cinsel yaşam ve cinsel yaşam sorunları... Bu noktada 'evler' karakterleri tanımlamada önemli bir unsurdur.

Örneğin Carrie'nin sevgilisi Mr.Big ile birlikte yaşamaya başlamadan önce ki yalnız kaldığı evi, daha küçük, daha renkli, daha basit ama daha Carrie'yi yansıtan bir evdir. Sevgilisi ile birlikte yaşamaya başladıkları ev ise, daha büyük, daha lüks ve sıradanın çok üstünde bir evdir. Bu bağlamda elbette ideal eşi bulmuş olmak, ev unsuru ile de bağdaştırılmıştır. Muhteşem bir ev, ideal ilişkinin olmazsa olmazı olarak tanımlanır.–Diğer 3 karakterin de evleri oldukça lüks ve büyüktür. Evlerin dekoru sade ile gösterişli olmanın arasında bir yerlerdedir. Ama kesinlikle kaliteli ve marka olduğu bellidir. Ve bazı mobilya parçalarının gelmesinin aylarca sürdüğü filmde vurgulanır. Genel olarak ev dekorasyonları benzerdir.

Sex and the City'nin her iki filminde de kız arkadaşlarla tatil için gidilen oteller vardır. Bunlardan ilki Carrie'nin balayı için ayarladığı ama Mr.Big'in düğüne gelmemesi üzerine, kızların moral olsun diye hep birlikte gittikleri, Meksika'daki lüks ve romantik oteldir. İkinci filmde ise, Samantha'nın iş için gittiği ve kız arkadaşlarını da yanında götürdüğü Abu Dabi'de ki süper lüks oteldir. Her iki filmin de yüzde otuzunun bu otellerde geçtiğini söyleyebiliriz. Çünkü romantik komedi türünün inandırıcılığı ve seyirciyi kendisine çekmesi açısından renkler, parlaklık, lüks ve kalite unsurları bu otellerde fazlasıyla vardır. New York ve Sex and The City filmleri ayrı düşünülemez ve ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir.

Bu çalışma yapılırken serinin devam filmi olan Sex and the City-3' ün çekimleri de şu an New York'ta devam etmektedir. New York, beşinci bir kız arkadaş gibi filmlerde vazgeçilmez bir karakter olarak konumlandırılmıştır.

Romantik Komedi filmleri ise, yine büyük metropol şehirlerden biri olan İstanbul' da geçmektedir. Didem, Esra ve Zeynep, Zeynep evlenene kadar aynı evi paylaşmışlardır. Sonrasında ise Didem ve Esra ev arkadaşlıklarına devam etmişlerdir. Kızların evleri diye gösterilen ev de genelde iki yerde çekilmiştir sahneler. Biri yatak odası, diğeri ise evin balkonu. Gayet renkli bir eve sahiptirler. Pembelerin, mavilerin, sarıların hakim olduğu bu ev sahneleri tam olarak romantik komedi türünün o cafcaflı gösterilmeye çalışılan dünyasına hizmet etmektedir. Sex and The City filmindeki Carrie'nin evine benzemektedir. Kaliteli görünmek yerine, renkli ve romantik görünmeyi tercih etmişlerdir. Ve bunun bir bekar evi olması burada önemli bir noktadır çünkü 'ideal eş' olarak belirlenmiş zengin Cem'in evi ve Mert'in evleri tüm detaylarına kadar kalite ve zenginlik kokmaktadır. Onların evlerinin her odası, mutfakları, banyoları filmin karelerine yansıtılmıştır.

Çünkü o evler 'gidilmesi gereken, yaşanması gereken' evler olarak gösterilmektedir. Bu her iki filmde de ortak bir noktadır. "İdeal" eş, bir nevi "ideal" eviyle tanımlanmaktadır.

İki filmde ortak başka bir nokta ise, dış mekan çekimlerinde seçilen yerlerdir. Örneğin, Sex and the City filmlerinde arkadaşlar ile buluşup sıkça gidilen gündüz ve gece yemekleri, Romantik Komedi filmlerinde de bolca vardır. Kafeler, gece eğlencesi için gidilen barlar ve restoranlar iki filmde de, parlak ve eğlenceli yaşamların yansıtılmasına yardım etmektedir. Ama ikisi arasında şöyle bir fark göze çarpmaktadır, Romantik Komedi filmlerinde 'içip-dağıtmak' üzere gidilen kalabalık, çok gürültülü mekanlar vardır.

Ve bu sahnelerde, 'bakın biz içki içiyoruz' vurgusu sıkça yapılmıştır. Ama Sex and the City filmlerinde bu öyle değildir. Daha lüks ama daha sade ve kaliteli mekanlar seçilmiştir. İçki kültürü oradaki rutin yaşamın ve filmdeki karakterlerin de bir parçası olduğu için bu göz önünde tutulan bir unsur olmamıştır. Bu noktada yine kültürel yapının farklılığı devreye girmektedir. Türk toplumunda kadının gece dışarı çıkma ve içki içebilme özgürlüğü çok sonradan edinilen bir durum olduğu için henüz rutin bir yaşam haline dönüşmemiştir.

Romantik Komedi filmlerinde tüm erkek karakterlerin sıkça zaman geçirdiği bir mekan olarak da spor salonları tercih edilmiştir. Sex and the City filminde yine rutine bağlanmış bir sağlıklı yaşam formu vardır ve genelde dış mekanlarda ki yürüyüş ya da koşu sahneleri ile verilir.

Romantik Komedi filmlerinde ise spor salonunda, karakterlerin spor yaptıklarını gördüğümüz bir sahne yoktur. Bu mekan genellikle “piyasa yapmak” için tercih edilen, özellikle çapkın Yiğit karakterinin, kadınları nasıl tavladığını ve diğer karakterlerin de bu durum üzerinden ne kadar eğlendiklerini izleriz. Romantik Komedi-2 filminde de, Sex and the City filmlerine benzer olarak bir otel mekan olarak kullanılmıştır. Her iki film serisinde de gidilen tüm bu mekanlar aslında filmlerin dekorlarıdır. Arka planda her zaman canlı, parlak, ışıklı ve hareketli mekanlar vardır. Kafeler, restoranlar, spor salonları, mağazalar, oteller, evler, hepsi filmlere aynı zamanda dekor ve hatta karakterleri tanımlayıcı unsur olarak katkı sağlamıştır.

Bir başka ortak noktada, her iki film serisinin de kendi bulundukları ülkelerin metropol şehirlerinde çekilmiş olmasıdır ama bu da şöyle bir farklılık göstermektedir, “Sex and the City” filmlerinde New York başlı başına bir karakter gibi konumlandırılırken, “Romantik Komedi” filmlerinde İstanbul bu kadar can alıcı bir konumda değildir. Sex and the City’ de, sanki New York’ta oldukları için bu yaşam tarzında yaşıyorlarmış gibi gösterilir fakat Romantik Komedi’de İstanbul bu kadar hayati bir önem taşımaz.

3.5.1.3.2. Kostüm

Russel’a göre; (1985) *“Belli bir dönemin veya genel olarak bir tarzın giysisine kostüm denir. Bir sahnede veya sosyal olayda, örneğin bir kostüm partisinde, belli bir karakteri temsil eden bir insanın giydiği giysi olabilir. Aynı zamanda kostüm bir performansta giyilen giysiler ve kullanılan aksesuarların bir aranjmanıdır. Sahne kostümü belli bir dönemi, mekanı veya bir durumu göstermek için de kullanılabilir. Kostümler bir oyunun mekanını, bir karakterin sosyal ve ekonomik sınıfını belirttiği gibi önemli karakterlerin üzerindeki ilgi odaklanmasını da sağlar.”* (s.98). (aktaran Ziaei,2015)

Kostüm’ün birincil işlevi rolün karakter yapısını ortaya koymaktır. Kostüm oyun kişinin yaşına, cinsiyetine, mesleğine, sosyal statüsüne, bulunduğu yerin coğrafi konumuna, mevsim ve hava durumuna, günün hangi saati olduğuna ,eyleme, tarihsel periyoda ve psikolojik durumlara ilişkin bilgiler vermelidir. (Ziaei, 2015)

Sex and the City filmleri için tam bir 'Kostüm Show' demek mümkündür. Zaten filmlerin kendisine konu edildiği temel unsurlardan biri markadır ve filmin üzerine kurulu olduğu yapı taşlarındandır.

Her sahnede mutlaka değişen ve gündelik hayatta olamayacağınız kadar şık olan kıyafetler filmde başka bir karakter gibidir. Her kostüm mutlaka markadır ve markalar hemen hemen her sahnede vurgulanır. Bu dört kadın karakter için elbiseler ve markalar vazgeçilmezdir. Öyle ki gidilen seyahatlere bile kişi başı dört bavulla çıkılır. Yani moda New York'tan, Abu Dabi'ye ya da Meksika'ya yanlarında taşınır.

Kadınların New York'a gelme amaçları olarak bile aşktan sonra markanın geldiği söylenir. Kıyafetlere veya ayakkabılara ödenen fiyatlar asla normal standartlarda yaşayan bir insanın ödeyebileceği türden değildir.

Bu noktada filmlerin, tüketim ve pazarlama odaklı bir anlayışa sahip olduklarını söylemek yanlış olmaz. Zaten romantik komedi türü, sinema sanatı içinde en popülist ve en çabuk tüketilen tür olma özelliğine sahiptir. Sex and the City filmlerindeki karakterlerin gardıropları bir insanın sahip olması gerekenden çok daha fazlasını içerir. Bu o kadar tatlı ve renkli bir dil ile seyirciye aktarılır ki, filmde çıkan her kadın izleyici, kendisinin neden bir 'Prada' ayakkabısı olmadığını sorgulayabilir ve hatta sorgulamak ile kalmayıp onu almak için çaba gösterebilir. Sex and the City'deki kıyafet dolapları büyük bir oda kadardır ve özenle dizayn edilmiştir. Ayakkabılar için özel bir yer, elbiseler için ayrı ve özel bir alan... Bu dolap bir kadın için markalar ile dolu bir cennettir. Ve karakterler öyle güzel ve fittirler ki, o kostümleri giyindiklerinde gözlerinizi zaten -isteseniz bile- ekrandan alamazsınız.

Bu marka tutkusu ve sürekli kıyafet değiştirme hali en çok başrol oyuncusu olan Carrie'de uygulanmaktadır. O'nun dolapları, O'nun markaları, O'nun 550 Dolarlık ayakkabıları...

Her zaman bakımlı, şehirli, eğitilmiş ve şık kadın profili marka ile bütünleştirilmiştir. Eğer markalardan oluşan bir dolabınız yoksa bu profile pek uygun sayılmayabilirsiniz. Örneğin filmin bir sahnesinde, Carrie'nin yardımcısı olan Louis, kendisine marka ürünler satın alamadığı için bir internet sitesinden kiralamaktadır ve buna çok üzülen Carrie, yeni yıl hediyesi olarak ona bir 'Louis Vuitton' çanta hediye eder.

“Romantik Komedi” serisinde ise durum bundan biraz daha farklıdır. Karakterler bakımlı, iyi giyimli ve her zaman şık olmak konusunda, Sex and the City filmi ile benzerlikler göstermektedirler ki zaten şehirli kadın profili bu noktadan geçmektedir ama farklılık şu noktadadır; “Romantik Komedi” serisi, “Sex and the City” filmleri kadar kostüm, marka ve onların karakterlerle özdeşleşen hali üzerine kurulmamıştır. Örneğin Carrie ve Didem karakterlerini kostüm bakımından karşılaştıracak olursak, Didem daha sade ve düz kalmaktadır. Bu diğer karakterler için de geçerlidir. “Romantik Komedi” serisi daha çok evlenmek üzerine kuruludur ve kadın karakterler bununla ilgilenmektedir.

Sex and the City’ de ise kadınlar önce kendileri ile ilgilenmekte ve olayların akışı sırasında bile seyirciye diğer yanda ‘moda tutkusunu’ aşılamaktadırlar kostümleriyle. “Romantik Komedi” serisinde böyle tüketiciye ürün satma odaklı bir yapı yoktur. Gardıroplar çok daha sadedir ve hiç göz önünde değildir. Her sahnede ayrı kostüm giyinme “Romantik Komedi” serisinde vardır ama herhangi bir marka belirtilmemektedir. Yani her iki filmde kadın profilleri dış görünüş olarak benzemekte, ama derinlere inildiğinde kostüm, her iki filmde ayrı amaçlara hizmet etmemektedir.

3.5.1.3.3. Makyaj

Makyaj genel bir tanımla gösteri sanatları, sinema ve televizyon oyuncularının görünümlerini güzelleştirmek ya da canlandırdıkları karaktere uygun bir görünüm kazanmak için yüzlerinde kozmetik malzemeler kullanılarak yaptığı değişikliklerdir. Makyaj kozmetik bir uygulama olmasının yanı sıra yüksek sahne ve kamera aydınlatmalarında oyuncuların yüzlerini soluklaştırarak, belirsizleşmesini önlemek amacıyla da yapıldığı için zaruri bir işlemdir. (Ziaei, 2015)

Makyaj, şehirli, bakımlı, eğitilmiş ve kaliteli kadın profili çizen romantik komedi filmlerinde önemli bir unsurdur. Karşılaştırılan her iki film serisinde de kadın karakterlerin hiçbirisi, hiçbir sahnede makyajsız görüntülenmemektedir. Karakterleri aşk acısı çekerken, doğum yaparken, havuz başında güneşlenirken, çok içip sızdıkları bir gecenin sabahında bile makyajsız görmek mümkün değildir. Ve makyajın bu kadar hayati ve göz önünde olduğu en önemli film türü Romantik Komeditir.

Her iki film serisinde de, makyaj stilleri gece ve gündüz makyajı olarak ikiye ayrılmaktadır. Gündüz sahnelerinde daha yalın ve doğal makyajlar yapılırken, gece eğlence ya da yemek yemek için gidilen mekanlarda ki makyajlar daha yoğun ve parlaktır.

Makyaj teknikleri karakter bazında da değişiklikler gösterir. Örneğin, daha baskın ve dominant olan Sex and the City'nin Carrie'si ve Samantha'sı ile Romantik Komedi'nin Didem karakterlerinde daha göze çarpan, daha yoğun makyajlar uygulanmıştır. Ama daha sakin, uyumlu ve duygusal olan Charlotte ve Esra karakterlerine daha sade, daha doğal makyajlar yapılmıştır. Romantik Komedi türündeki filmlerde çekim planları genelde yakın plan olduğu için makyaj bu türde daha da önemli hale gelmiştir. Pürüzler kapanmalı, kırışıklıklar belli olmamalıdır ki yaratılmaya çalışılan "ideal kadın" profilinden ödün verilmesin. Bu türün asıl hedef kitlesinin 'kadın seyirci' odaklı olması da yaratılmaya çalışılan bu profilin temel sebebidir. Filmi izlerken kadın seyirci, Samantha'nın 50 yaşında olup hala nasıl böyle genç ve güzel görüldüğünü merak eder. Samantha ise bu merakı hemen gideren bir krem ya da makyaj malzemesi markasını kız arkadaşları ile bir sohbet sırasında önerir ve tüketici film çıkışı bu ürünü alabileceği mağazaya yönelebilir. Makyaj da, kostüm gibi karakterleri tanımlamanın bir parçası olmasının yanı sıra pazarlama stratejisinin bir başka parçasıdır.

3.5.1.3.4. Oyunculuk

Oyunculuk kuramları denince tüm dünyada akla ilk gelen isimlerden biri olan Konstantin Stanislavski, 'Bir Aktör Hazırlanıyor' (2010) kitabında, oyuncululuğu şöyle tanımlar;

"Biz sözcüklerin altında gizleneni yaşama kavuştururuz; biz, kendi düşüncelerimizi yazarın satırları içine yerleştiririz; biz, piyesin öteki karakterleriyle, o karakterlerin yaşama koşullarıyla kendi ilişkilerimizi kurarız; biz, piyesin yazarlarıyla, yönetmeninden aldığımız gereçlerin süzgecinden geçiririz kendimizi; biz, kendi imgelemimizden çıkardıklarımızı da katarak bu gereçler üzerinde çalışırız."

Oyuncu, hem tiyatro hem de sinemada karakteriyle özdeşleşip, o karakteri seyirciye en doğru şekilde ifade edebiliyorsa, kendi olmaktan çıkıp, 'o' olabiliyor ve tüm bunları en yalın halde yapabiliyorsa, izleyici de o kadar sahnenin içinde olabilir ve o kadar kendini filme bırakabilir.

Bu da film başarısına, yönetmen ve ekip başarısına ve sonunda gişe başarısına sebep olur. Yani oyuncunun 'gerçek' olabilmesi, filmleri izlenebilir kılan en önemli unsurlardan biridir.

Bu çalışmada, romantik komedi türünün unsurlarını, her iki sinemada da en iyi anlattığı düşünülen ve analiz yapmak için seçilmiş olan Sex and the City ve Romantik Komedi film serilerinin, en çok oyunculuk konusunda farklılıklar gösterdiği gözlemlenmektedir.

Sex and the City 1-2 filmlerinde ki oyunculuk performansları, karakterler ile tamamen özdeşleşmiş ve izlerken kendinizi gerçekten o dört kadının hayatını izlediğinizi hissettirecek şekildedir. Kıyafetler, makyajlar, mekan ve dekorlar buna sadece destek olmaktadır. Özellikle aşk sahnelerinin inandırıcılığı, romantik komedi türündeki bir filmde en önemli unsurdur ve bu Sex and the City filmlerinde seyirciye oldukça doğru duygular ile geçebilmektedir. Abartılı ve sahnelerin inandırıcılığını kaybettirecek büyük oyunculuklar sergilenmemiştir. Jest ve mimikler sadedir, sakindir. Teatral bir hava yoktur.

Carrie Bradshaw ve hayatının aşkı Mr.Big'in tartışma sahnelerini, sorunlarını, romantik anlarını ya da cinsel yaşamlarını izlerken, o hayatın onların olduğu konusunda seyirci asla tereddütte düşmez. Çünkü oyunculuklar, inandırıcılığı yitirecek herhangi bir harekete izin vermez ve izleyici oyuncularla rahatlıkla özdeşleşir.

Samantha karakterinin cinsel hayatı tüm ayrıntıları ile göz önüne serilirken, 'ayıp, yasak, günah' gibi kavramların hiçbiri akıllara gelmez çünkü oyuncu, oyunculğunun doğallığı ile bunu o karakter ile bütünleştirmiştir. 'Samantha budur, böyle bir kadındır, eğlenceli, seksi seven, hür.' dedirtir seyirciye. Kabul görür çünkü önce kendisi o karakteri kabul etmiş ve özümsemiştir. Bu da izleyiciye geçmektedir.

Charlotte'ın annelik krizleri yaşadığı sahnelerde ya da Miranda'nın kocasının onu aldatıldığını öğrendiği anların hepsinde, oyuncular yüksek oyunculuk performansı sergileyerek, seyircide gerçek bir üzüntü duygusu uyandırırılar. Dostluklar sahicidir. Abartılı ve göze batırılan hiçbir duygu durumu yoktur. Tüm olan biteni, bu dört kadının kendi gözünden görerek izleriz. Abartılı kostümler, makyajlar, çok lüks ve zengin mekanlar olsa bile bu kadınların üzerinde büyük durmamaktadır. Aksine onların oyunculuklarına tamamlayıcı bir unsur olarak destek vermektedirler.

“Romantik Komedi” serisindeki oyunculuklar için aynı şeyi söylemek pek mümkün değildir. O karakterleri özümseyip, doğal bir şekilde oynayabilmek bir yana, Sex and the City filmlerindeki karakterlere benzeme çabaları bile oyuncuların üzerlerinde sakil durmuştur. Tam oturmayan, büyük gelen, inandırıcılıktan uzak olan bir oyunculuk söz konusudur. Bu noktada en önemli şey, karakterleri Sex and the City filmlerindeki gibi alıp kabul etmek, o karakterlerin içine girmeyi tercih etmek yerine, yapılmış olandan kopya çekmenin oyunculuklarda doğurduğu olumsuz sonuçlardır.

Tabi bu noktada iki kültür arasında sıkışıp kalmış olan bir toplumun kadınlarını anlatmanın güçlüğüne de dikkat çekmek önemlidir. “Romantik Komedi” serisinde cinsel kimliğini tam olarak eline alamamış bir toplumdaki söz edilmektedir. Romantik Komedi filmindeki kadın karakterlerin hepsi Türk toplumu içindeki, ‘bakire, el değmemiş kız’ imajını, yaşam tarzlarıyla tamamen yerle bir etmektedirler. Bunun aslında Türk sinemasına bir katkı olduğu söylenebilir. Kadının cinsel yaşamının hep arkada tutulduğu, hatta hiç gösterilmediği Türk sinemanın, 90’lar sonrası değişimi ile birlikte, 2000’lerde gelen bu “Romantik Komedi” film serisi kadının hem iş hayatındaki yerine hem de özel hayattaki yerine yeni bir ayna tutmuştur.

Fakat bazı sahnelerde - her ne kadar tabular yıkılmış olursa olsun- bu kültürel yapının getirmiş olduğu, ‘ahlak ve namus’ ile ilgili durum açıkça hissedilir haldedir.

Örneğin; Esra çok hoşlandığı patronu ile tamamen kendi isteği ile birlikte olmasına karşın, günlerce onun aramasını bekler ve istenilen telefonun gelmemesi üzerine perişan hale düşer. Arkadaşları tarafında ise ‘istediğini aldı artık aramaz zaten’ gibi replikler ile iyice kötü hissettirilir. Çünkü ‘Türk kızının’ bir ağırlığı, erkeklere karşı mesafeli bir duruşu olması gerektiği öğretilmiştir. Bu iki arada bir derede kalmışlık durumu ister istemez oyunculukların inandırıcılığına da yansımıştır. Özellikle seks sahnelerindeki çekingen ve ‘olsa mı, olmasa mı’ tedirginliği seyirciye yansımakta ve filmde kopartmaktadır.

“Romantik Komedi” film serisindeki erkek oyuncuların daha özgün karakterler ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Çünkü başka herhangi bir karakterden esinlenme durumu yoktur. Ve erkek egemen toplumun rahatlığıyla, Avrupai bir tarz yerine, kendi toplumunun genç, dinamik, eğlenceli, çalışkan, elit bir yaşam süren kısmındaki karakterleri canlandırmışlardır.

Hem oyunculukların ayrıntılı analizleri için hem de kadının toplumdaki yerinin, her iki filmde nasıl farklı verildiğini görmek için, iki filmde de olan, otelde kadınların sahneye çıktıkları ve şarkı söyleyip, dans ettikleri bölüm seçilmiştir.

Sex and the City filminde, Samantha'nın işi üzerine kız arkadaşları ile gittiği Abu Dabi' deki süper lüks otelde, dört kadın sahneye çıkıp karaoke yapar ve bu sahnede söyledikleri şarkının sözlerinin verdiği mesaj aslında birçok şeyi anlatmaktadır;

“Gerekirse her şeyi yapabilirim.

Ben güçlüyüm.

Güçlü.

Ben yenilmezim.

Yenilmez.

Ben bir kadınam.”

Güçlü, kendine güvenen, kendine yeten kadın profilinin en iyi gösterildiği örneklerden biri olan bu sahnede, hem sahnenin eğlenceli anlatımına, hem de o an oteldeki herkesi ayaklandıran ve kendine hayran bırakan bu kadınların gücüne tanıklık etmiş oluruz.

“Romantik Komedi” film serisindeki benzer sahne ise, eşlerinin onları aldatmak için gittiklerini düşündükleri otele peşlerinden giden kadın karakterlerin, gizlenmek için giyindikleri dans kostümleri ile kendilerini bir anda sahnede bulmaları ve mecburen dans etmek zorunda kalmaları ile başlar. Bu sahnede kadının güçlü duruşuna dair herhangi bir anlatı yoktur. Aksine kıskanç, kendine güveni olmayan, histerik ve küçük düşürülen kadın profilleri vardır. Dansöz kostümleri ile sahneye çıkmaları da, kadın bedeninin seyirlik oluşu olgusuna hizmet etmektedir. Sex and the City’ de beğenilen ve eşlik edilerek destek olunan kadının güçlü duruşu iken, Romantik Komedi’ de alkış tutulan ve eğlenerek izlenilen kadının bedenidir. Sex and the City’de kültürel yapısıyla yoğrulmuş ve karakterleri özümsemiş oyunculuk performansları sergilenirken ve bu hem bu sahneler hem de filmlerin tamamına yayılırken, “Romantik Komedi” film serisinde ise, oyunculuklar öykünme ile özgünlük arasında sıkışıp kalmış ve inandırıcılıktan yoksun performanslar sergilendiği gözlemlenmiştir.

3.5.2. “Bridget Jones’un Günlüğü 1-2-3” ve ”Kocan Kadar Konuş 1-2” Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi

2000’li yıllar, Hollywood film endüstrisinin yarattığı ve her zaman popüler olan romantik komedi film türünün, formunu değiştirdiği ve başka kalıplara girdiği yıllardır. Örneğin, 2000’li yıllar öncesi romantik komedilerde daha çok aşk, daha yoğun romantizm, daha az cinsellik gibi konular işlenirken, 2000’li yıllar ile birlikte kadının daha göz önünde tutulduğu, cinselliğin aşktan daha ön planda olduğu, kadınların kendi ayakları üzerinde durduğu, güçlü ve şehirli kadın profilleri olan filmler yapılmaya başlanmıştır.

Hollywood Film Endüstrisi, son yıllarda romantik komedi türünde ki filmleri, çok okunan, sevilen, beğenilen romanlardan sinemaya uyarlamaya başlamıştır. Bunun en iyi örnekleri ise Sex and the City 1-2 ve Bridget Jones’un Günlüğü 1-2-3 film serileridir. Popüler romanlar günümüzde en çok ticari olarak, Amerikan sinema endüstrisi tarafından kullanılmaktadır.

19. yüzyıldan sonra roman formu, seçkin ve popüler olmak üzere ikiye ayrılır. Bunlardan popüler romanlar, film endüstrisi için önemli birer kaynak oluşturmaktadırlar. Popüler romanlardan yapılan uyarlamaların üç ana özelliği göze çarpmaktadır.

Öncelikle popüler romanlar film endüstrisi için hazır birer malzeme niteliğindedirler. Bununla birlikte popüler roman uyarlamaları ticari sinema endüstrisi için birer garanti teşkil ederler. Son olarak roman okuyucusu ve film seyircisi arasındaki benzerlikler de uyarlamaların tercih edilmelerinin bir sebebi olarak karşımıza çıkar. (Sivas,2005)

Çalışmanın bu bölümünde, hem Helen Fielding’in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan “Bridget Jones’un Günlüğü” film serileri, hem de Türk Sinemasında romantik komedi türünün bir karşılığı olduğu ve Bridget Jones’un Günlüğü film serileri ile benzerlikler gösterdiği düşünülen Şebnem Burcuoğlu’nun aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan, “Kocan Kadar Konuş” film serileri analiz yapmak için seçilmiştir.

3.5.2.1. Hikaye Karşılaştırması

Bridget Jones, Helen Fielding'in 'The Independent' gazetesinde yayınladığı köşe yazılarında yarattığı bir karakterdir.

Bu karakterin hikayelerinin okuyucu tarafından büyük ilgi görmesi sonucunda bu yazılar *Bridget Jones'un Günlüğü* adlı kitabı oluşturmuşlardır. (Sivas,2005). "Bridget Jones'un Günlüğü" 2001 yılında Sharon Maguire'in yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır.

32 yaşında olan Bridget Jones, metropol şehirlerden biri olan Londra'da yaşayan, hayatını rayına oturtamamış, aradığı aşkı bulamamış bekar ve yalnız bir karakterdir. Bir yayınevinde, çok da göz önünde olmayan bir pozisyonda çalışmaktadır. 32. yaş gününde hayatıyla ilgili aldığı yeni kararları günlüğü ile paylaşmasıyla başlayan film, Bridget'in aşk, aile, seks ve dostluk ilişkilerini konu almaktadır. Ailesinin evinde her yıl düzenlene yeni yıl partisine katıldığında, aile tarafından onunla tanıştırmak üzere çağırılmış iyi eğitilmiş, yakışıklı ve zengin damat adayı Mark Darcy de oradadır. Ve Bridget'in o an bilmese bile hayatının aşkı ile tanışması bu partide olur. Eve girdiği an, annesinin Bridget'in üzerinde ki kıyafetleri beğenmemesi ve onun için hazırladığı kıyafetleri giyinmesi -her ne kadar istemese ve gülünç bir hale düşse bile-, ailesine olan sevgisi ve onlara olan bağlılığını gösterirken, annesinin tek derdi ise kızının güzel görünerek "koca" bulmasını sağlamaktır. Aslında kendi ile mutlu olan Bridget; ailesi ve toplum tarafından eleştirilmesi üzerine kendinde değişimler yapmaya karar verir. Bu değişimler tamamen fiziksel değişimlerdir. Kilo vermek ve fit görünmek onun en önemli ve birinci kararıdır. Çünkü güzel görünmesi için kilo vermesi gerektiği fikri yine toplum tarafından ona iğneleyici laflar ile kodlanmıştır. Bridget güzel görünmek, sigarayı, alkolü bırakmak ve evlilik yolunda ilerleyebileceği ciddi bir erkek arkadaş bulmak üzere işe koyulur. Ama bu kararlara uymasını zorlaştıran biri vardır, o da Bridget'in yakışıklı, zengin ve çapkın patronu Daniel Cleaver'dır. Bridget ona aşıktır. Ama O'nun 'ideal eş' olamayacağını da bilmektedir. Yine de kalbini dinler ve Daniel ile bir ilişkiye başlar. İlişkileri onun bile inanmadığı kadar iyi giderken, Daniel ile bir aile partisine gitmeye karar verirler ama Daniel partinin olduğu sabah iş bahanesiyle Bridget'i yalnız bırakıp oradan ayrılır. Bridget yalnız bir şekilde partiye katılır ve orada tekrar Mark Darcy ile karşılaşır. Parti dönüşü Daniel'ı başka bir kadın ile evde yakalar ve ilişkileri biter. Bridget de Mark ile yakınlaşmaya başlar.

Film serisinin ikinci bölümünde, Mark ile mutlu bir beraberliği olan Bridget'i izleriz. O artık yalnız değildir. İdeal eş olabilecek bir sevgili bulmuştur. Ama Daniel'in geri dönmesi ve yeniden bir ilişkiye başlamak istemesi onun kafasını karıştırır. Diğer yandan da ünlü bir Avukat olan sevgilisi Mark'ın, Bridget'i kendi arkadaş ortamlarına sokması, toplantılarına birlikte götürmesi üzerine Bridget kendini Mark'a yetersiz bir sevgili olarak görmeye başlar ve yaşanan bir tartışma ile ilişkileri bozulur. Serinin üçüncü bölümü olan "Bridget Jones'un Bebeği" filminde ise, Bridget artık 43 yaşındadır. Hem Mark'ı hem de Daniel'i kaybetmiştir. Yalnızdır. Ailesi ona biyolojik yaşı geçmeden çocuk sahibi olması gerektiği fikrini ve bunu da sperm bankası yoluyla yapma fikrini sunarlar. Ama Bridget mutludur ve işinde iyi bir yere gelmiştir. O artık televizyon programı yapımcısıdır. İdeal bir eş bulma çabaları sonuçsuz kalınca o da bundan vazgeçmiştir. Ama hala Mark'a aşıktır.

Kız kıza gittikleri bir tatilde, gecelik bir seks ilişkisi yaşar. Adamın kim olduğunu bile bilmemektedir. Sadece bir kaçamak olarak görür ve tatilden döner. Sonrasında katıldığı arkadaşının bebeğinin vaftiz töreninde Mark ile yeniden karşılaşır. Mark boşanmak üzere ve mutsuzudur. Birbirlerini çok özlediklerini düşünen çift birlikte olur ama Bridget eskiden yaptığı hataları tekrar yaşamak istemez ve sabah Mark'ın yanından bir not bırakarak ayrılır. Tüm bu olaylardan sekiz hafta sonra Bridget hamile olduğunu öğrenir fakat bebeğin babasının Mark mı yoksa tatilde yaşadığı tek gecelik adamdan mı olduğunu bilmez. Bunun üzerine film, bebeğin babasının kim olduğunu öğrenme ve Bridget'in hamilelik süreçlerini anlatma ile devam eder. Sonunda bebeğin babasının hayatının aşkı Mark olduğunu öğrenmesi ile büyük bir mutluluk yaşayan Bridget, nihayet Mark ile evlenerek mutlu sona ulaşır.

Şebnem Burcuoğlu'nun çok satan "Kocan Kadar Konuş" romanından sinemaya uyarlanan aynı isimli film de, Türk kadının DNA'sına kodlanmış evlilik saplantısını konu almaktadır. Efsun, 30 yaşında, İstanbul' da ailesi ile birlikte aynı evde yaşamakta olan filmin başrol karakteridir. Bir yayınevinde, kitap yayıncısı olarak çalışmaktadır. Klasik "Türk kıızı" modelinden uzak olan Efsun, çok kitap okuyan, kendi ile mutlu, kültürlü, sosyal medyadan uzak, balık etli ve kiloları ile sorunu olmayan, evlilik meraklısı olmayan bir kadındır. "Ben gayet bekarım ve gayet mutluyum" replikleri ile de bu durumun anlatır. Ama Türk aile yapısı gereği, 30 yaşına gelmiş bir kız 'evde kalmış' olarak nitelendirilmektedir ve ailesi Efsun evlenmediği için endişelenmekte, bir de ondan 10 yaş küçük kuzeninin evlenmesi üzerine, Efsun'un bekar olmasından utanmaktadırlar.

Hem ev hem de iş yerindeki baskı ve kuzeninin evlilik haberi üzerine değişime karar veren Efsun, kendini ailesindeki kadınların eline bırakır. Bakımlı, güzel olmak adına kendi olmaktan vazgeçer. Çünkü güzel görünmeden ideal eşi bulmak olanaksızdır. Alışveriş yapma, kuaföre gitme gibi işlemler tamamlandıktan sonra Efsun kardeşleri ile bir gece kulübüne eğlenmeye gider ve orada yıllardır unutamadığı lise aşkı Sinan ile karşılaşır. Bu karşılaşmanın akabinde yeniden görüşmeye başlarlar.

Sinan, Efsun'un ailesi için tam bir ideal damattır ve onu kaybetmemek için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. Efsun'a "Türk kızı nasıl olmalıdır?" diye dersler vermeye başlarlar. "Trip atmak, kendini ağırdan satmak, öpüşmemek" gibi davranışları, - Efsun'a hiç uymasa bile-zorla yaptırırlar. Efsun, Sinan ile her buluşmasında - ailesinin direktifleri üzerine- konuyu evliliğe getirir. Bir süre sonra Efsun'un aşık olduğu o kızıdan bambaşka, evlilik meraklısı, takıntılı, histerik bir kıza dönüştüğünü düşünen Sinan ilişkiyi bitirir. Efsun, yanlış yaptığını anlar ve Sinan'dan özür diler, barışırlar.

Serinin ikinci filminde ise, Efsun Sinan'ı evlenmeye ikna etmiştir. Evlilik hazırlıkları başlamıştır ama Sinan'ın babaannesi Efsun'u kendi ailelerine layık bir gelin olarak görmediği için sürekli sorun çıkartmaktadır. Çünkü Efsun 30 yaşındadır, onun istediği gibi genç ve fit bir kız değildir. Film boyunca ailelerin çekişmelerini, birbirlerine olan güç savaşlarını izleriz. Evlenecek çifte düğün ile ilgili hiçbir konuda söz hakkı vermeyen aileler, davetiyelerden, düğünün yapılacağı mekana hatta gelinliğe bile karar verirler.

Bu sürtüşmelerden hırpalanan Efsun düğün günü kendini bir odaya kitler ve bu şekilde evlenmek istemediğini anlar. Sonunda Sinan Efsun'u bulur ve onu oradan kaçırarak başka bir yerde evlenmeye ikna eder. Ve mutlu sona kendi istedikleri şekilde ulaşırlar.

"Bridget Jones'un Günlüğü" film serilerine karakter ve senaryo yaratım süreçlerinde öykünmüş olduğu gözlenen "Kocan Kadar Konuş" film serileri özgün yapısını da her iki filminde de korumuştur. Karakterler bazında benzerlikler olsa bile karakterlerin yaşam tarzları kendi kültürleri içinde doğru olarak verilmiştir. Bridget ve Efsun karakterlerinin, aile ve çevreden gördükleri evlilik baskısı üzerine, değişime karar vermeleri ve "koca bulmak" için kendi olmaktan vazgeçme halleri oldukça benzerdir ama bu durumlar bile her iki ülkenin kendi geleneksel yapısı içinde seyirci ile buluşmuştur.

Her iki film serisinin hikayesinde değinilmesi gereken başka bir nokta ise, kadınları özellikle yine, kadınların kapana kısırdığı vurgusudur. Hem Bridget hem de Efsun, ailesi ve çevresindeki “kadınlar” tarafından uygulanan baskı sonucu kendi olmaktan vazgeçip, evlenmek ister. Ve evleneceği erkeğin beğenisine, yine bu kadınların yarattığı formlara girerek “sunulur”. “Kocan Kadar Konuş” film serilerinde, Türk aile yapısı içindeki “gelenek görenek” kavramları daha yoğun olduğu için bu baskı daha fazla hissedilir boyuttadır.

Hikayelerdeki başka önemli nokta ise, karakterlerin aileleri ile olan ilişkileridir. Efsun’un ailesi ile bağları güçlü, samimi ve sıcaktır. Bridget’in aile bağları ise daha özgür bir yapıya sahiptir. Her şeyden önce 30 yaşına gelmiş olan Efsun hala ailesi ile aynı evde kalmaktadır. Çünkü Türk aile yapısı gereği, “kızın evlenmeden ayrı eve çıkması doğru değildir”. Böylelikle bu durum Efsun’un çevresini de belirlemektedir. Bridget ise, kendi evinde yalnız yaşar ve sadece gerektiği zamanlarda ailesinin yanında bulunur. Diğer zamanlarını arkadaşları ile geçirir. Fakat Efsun’un arkadaşstan ziyade kardeşleri ve kuzenleri çevresini oluşturmaktadır. Bu durum beraberinde özgürleşememeyi ve kalıplardan dışarı çıkamamayı getirmektedir. Her iki filmin hikayesinde de romantik komedi türünün olmazsa olmaz özelliklerini görürüz. Örneğin, iki aşığın engelleri mutlaka aşip, mutlu sona ulaşması her iki film serisinin tüm filmlerinde de vardır. Bu klasik Cinderalla masalı formu, romantik komedi filmlerinin üzerine oturtulduğu en önemli yapı taşıdır. Her iki film serisi hikayesinin-kadınların, ‘O’nun için ‘kendisi’ olmaktan vazgeçme, hatasını fark etme, kendini yeniden bulma hali üzerine kurulu olduğu gözlenmektedir.

3.5.2.2. Karakter Karşılaştırması

Her iki film serisinin başrol karakterlerinin en önemli ortak noktası, kendi kültürel yapıları içinde diğer kadın karakterlerden gördükleri baskı üzerine, kendi olmaktan vazgeçme durumlarıdır. İkisi de aslında evlilik meraklısı ya da dış görünüşlerinin – herkes gibi- olmasını istememektedirler. Ama aile, iş ve arkadaş çevrelerinin “yaşın geldi, kendine çeki düzen ver ve güzel görünüp koca bul” baskısının yoğunluğu her iki karakteri de mecburen bir değişime sürükler.

Bridget Jones (Renée Zellweger): Bridget 32 yaşında, Londra’da yalnız yaşayan bir kadındır. Filmin ilk serisinde bir yayınevinde sıradan bir iş yapan Bridget, sonraki filmlerde önce televizyon programcısı sunuculuğuna sonrasında ise, televizyon programı yapımcılığına kadar yükselecektir.

Kendi halinde, sakin bir hayat sürmektedir. Özel günleri ailesi ile geri kalan zamanlarını ise dostları ile geçirmektedir.

Hafif kilolu, muhteşem bir güzelliğe sahip olmayan (kalıplara göre), hayatı tamamen sıradan olan Bridget'in izleyici tarafından bu kadar sevilmesinin temel sebebinin bu doğallıktan geçtiği gözlenmektedir. Bridget, kadınların kahramanıdır. Onlar gibidir, onlardan biridir. Bir kadının doğal, gündelik halleri, sakarlıkları, hataları olduğu gibi beyazperdeye aktarılmıştır. "Barbie Bebek" değildir, kimsenin olmadığı gibi. Bridget karakterinde kusurlar göz önündedir, kadının güzel, bakımlı, naif, fit olması gerekliliği sadece toplumsal bir baskı olarak kalmıştır. Sinemadaki kadının yeri de Bridget Jones'un bu doğallığı sayesinde biraz rahatlamıştır.

Bridget, her yıl ailesinin evinde düzenlenen yeni yıl yemeğine gittiğinde, annesinin ve bazı yakınlarının onun "hala" bekar olduğunu iğneleyici bir tarzla söylemesi, bunun üzerine Bridget'in annesinin ona uygun gördüğü damat adayı Mark Darcy ile tanıştırılmasından beş dakika sonra Mark'ın da onun hakkında söylediği olumsuz şeyleri duyması üzerine Bridget değişime karar verir. "Evli olmayanın yalnız öleceği" fikri onu ürkütmüştür. Bir günlük tutmaya başlar ve kilo vermek sigarayı, alkolü bırakmak, sevgili bulmak gibi hedefleri buraya sıralar. Fakat bu hedefler onun karakteri ile pek bağdaşmadığı için uygulayamaz. Serinin ilk iki filminde Bridget karakteri, kendi olmak ile toplumun gerekliliklerini yerine getirmeye çalışmak arasında mekik dokurken görülür

Bu filmlerde zengin, başarılı, yakışıklı iki eş adayı arasında kalan Bridget sonunda hep, çapkın patron Daniel yerine, onu her haliyle sevdiğini söyleyen ve doğru adam diye nitelendirdiği, insan hakları avukatı olan Mark'ı seçer. Ve seyirciye, 'kendin olursan aşk seni bulur' ya da "seni olduğun gibi seven adam gerçek aşkıdır" mesajlarını verir. Serinin sonuncusu olan, 'Bridget Jones'un Bebeği' filmin de ise karakter bazı değişiklikler göstermektedir. Artık 43 yaşında olan Bridget, sigarayı bırakmış, alkolü azaltmış ve artık derdi erkekler ile değildir. Kendi içsel yolculuğunu yaşamaktadır. Bu sırada hamile olduğunu öğrenmesi ve bebeğin babasının kim olduğunu bilmemesi üzerine karakter iyice değişir. Artık sorun Bridget ya da O'nun, erkeklerine hissettiği ya da aşk değildir. Bir insan dünyaya getirmenin sorumluluğunu alan Bridget için önemli olan, "Bir kadın tek başına çocuk büyütebilir mi?" sorusuna cevap aramaktadır. Ama sonunda engeller aşılar, peri masalı gerçekleşir, Bridget gerçek aşkı Mark'da bularak ve ondan olan bebeği ile evli bir kadın olarak yaşamını sürdürür.

Mark Darcy (Colin Firth): Mark 40'lı yaşlarda yakışıklı, karizmatik bir insan hakları avukatıdır. Tam bir işkoliktir. Soğuk ve mesafeli bir yapısı vardır. İlk gördüğü anda Bridget'ten hiç hoşlanmamasına rağmen onu tanıdıkça aşık olmuş ve bir türlü ondan vazgeçememiştir. Bridget'i olduğu gibi, tüm doğallığıyla seven tek adamdır. Serinin tüm filmlerinin sonunda tüm engelleri aşarak, Bridget ile kavuşan "beyaz atlı prens" O'dur.

Daniel Cleaver (Hugh Grant): Bridget'in çapkın patronudur. 40'lı yaşlarda, özgüveni çok yüksek, sevecin ve sıcaktır. Kendine ait bir yayınevi vardır. Bridget ilk filmde ona aşıktır ama ulaşılmaz olduğunu düşünmektedir. Sonrasında kadınlara çok düşkün olan Daniel'in ilgisini Bridget değil onun mini eteği çeker ve aralarında bir ilişki başlar. Kısa süre sonra Bridget'i aldatır ve ayrılırlar. Filmin ikinci serisinde Bridget'i kazanmak için çabalar ve tam onun kafasını karıştırmak üzereyken yine başka bir kadın araya girer ve Bridget onu tamamen hayatından çıkartır. Serinin üçüncü filmi Daniel'in cenaze töreni ile başlar. Bir kazada ölmüştür. Ama filmin son sahnesi, Daniel'in ölmediğini gösteren bir gazete haberi ile biter.

Mrs.Jones (Gemma Jones): Bridget'in annesidir. Dominant bir karakterdir. 60'lı yaşlarda rutin hayatından ve ev hanımlığından sıkılmış bir kadındır. Bir takım iş denemeleri yapmaktadır. Kızının bekar olmasından utanmaktadır. Onu sürekli evliliğe ve çocuk yapmaya ikna etmeye çalışır.

Bu sırada girdiği bir televizyon programı içindeki partnerine aşık olup kocasını ve evini terk eder. Kendini bulmaya çalışır. Sonunda hata yaptığını anlayarak kocasına ve Bridget'e geri döner.

Mr Jones (Jim Broadbent): Bridget'in babasıdır. Sakin, sessiz ve naif bir karakterdir. Bridget ile bağları kuvvetlidir. Karısına aşıktır. Karısının onu aldatması ve evi terketmesi üzerine yıkılmıştır. Bridget ile teselli bulmaktadır. Karısının eve dönmesi ile onu affeder ve evlilikleri devam eder.

"Kocan Kadar Konuş" film serilerinin karakterleri detaylı incelendiğinde; .

Efsun (Ezgi Mola): Efsun 30 yaşında, İstanbul'da ailesi ile birlikte aynı evde yaşayan bir kadındır. Bir yayınevinde kitap yayıncısı olarak çalışmaktadır. Kültürlü, bilgili, entelektüel, yaşadığı toplum kadınlarına göre kendini çok daha iyi yetiştirmiş bir karakterdir. Evlilik ya da ideal eş bulmak gibi bir takıntısı yoktur. Eğlenceli, komik ve kendi ile mutludur.

Güzel görünmek, beğenilmek onun için -diğer kadınlar gibi- bir gereklilik değildir. Hafif kilolu, gayet salaş tarzda giyinen, gözlüklü, sosyal medyadan uzak, kitaplara gömülü bir karakterdir. Hayali yazar bir arkadaşı vardır. Olan biteni, sorunlarını, sevinçlerini paylaştığı... Çevresinde kendi düşünce yapısına uygun birilerini bulamadığından, yani ihtiyaçtan doğmuş olan bu hayali arkadaş, her yalnız kaldığında Efsun'un yanında belirmekte ve sohbet ederek onu rahatlatmaktadır.

Efsun'a hem iş yerinde hem de aile içinde sürekli evlilik baskısı uygulanmaktadır. Türk aile yapısı gereği, kadınlar 30 yaşından çok daha önce evlenmeye programlanmışlardır. Ama Efsun bu kategoriye kesinlikle girmeyen bir karakterdir. Kendisinden 10 yaş küçük kuzeninin evlenme haberi ve tüm çevre tarafından gördüğü baskıların etkisiyle Efsun değişmeye karar verir. Kendisini ailedeki kadınların ellerine bırakır. Alışveriş, kuaför, 'Türk Kızı Nasıl Olmalıdır?', 'İdeal Eş Nasıl Bulunur?' gibi dersler ailesi tarafından tamamlandıktan sonra ortaya başka bir Efsun çıkar. Yıllar sonra unutamadığı lise aşkı Sinan ile karşılaşması ve Sinan'a ailesinin kodladığı davranışlar doğrultusunda davranması sonucu Efsun ne kendi gibi olabilir ne de ailesinin istediği gibi olabilir.

Serinin ilk filminde toplumsal baskılar ve kendi olmak arasında sıkışıp kalan Efsun, Sinan'ı kendi gibi davranmadığı, evlilik meraklısı, sürekli sorun çıkaran bir insana dönüştüğü için kaybeder. Bu durum Efsun karakteri için bir uyanış olur ve kendi gibi davranıp, kendi kararlarını vererek Sinan'ı yeniden kazanır.

Serinin ikinci filminde evlilik hazırlıkları yapan Efsun, ailelerin her şeye onun yerine karar vermesi ile yine aynı toplumsal baskının içinde bulur kendini. Bu baskı onu öylesine yorar ki, düğün günü evlenmekten vazgeçer. Gelinlikle kendini bir odaya kapatan Efsun'un imdadına yine Sinan yetişir. Kendi istedikleri gibi herkesten uzak, sade bir nikah ile evlenirler.

Sinan (Murat Yıldırım): 30'lu yaşlarda yakışıklı, karizmatik ve zengin bir iş adamıdır. Egosuz, sıcak, romantik bir karakterdir. Efsun'un lise aşkıdır. Liseden sonra da Efsun'a yıllarca mektuplar göndermiş ama hiçbirine cevap alamamıştır. Yıllar sonra bir barda Efsun ile karşılaşınca ilişkileri yeniden başlar. Efsun'u samimi, mütevazî, diğer kadınlardan farklı olarak hatırlayan Sinan, Efsun'un karakterindeki değişimlerden pek haz etmez. Çünkü Sinan değişmemiştir. Serinin iki filmi boyunca da Sinan karakteri hiçbir değişiklik göstermez. Efsun ile birlikte olmak için tüm fedakarlığı yapar.

Anne(Gülenay Kalkan): Efsun'un annesidir. 50'li yaşlarda bakımlı, marifetli bir ev hanımıdır. Tek derdi kızını evlendirmektir. Sinan'ı gördükten sonra "ideal damat adayını" bulduğunu anlar ve seri boyunca kızı ile Sinan'ı evlendirmek için çabalar. Türk aile yapısındaki "anne" kavramı ile tam bir uyum içinde olan Gönül, sürekli konuşan, her şeye müdahale eden, dominant bir karakter olmasına karşın kendi annesinin gölgesinde kalmaktadır. Onun bir kopyası gibidir. Kızının da öyle olmasını ister.

Baba (İsmail İncekara): Efsun'un babasıdır. 60'lı yaşlarda, emekli, sakin, sessiz bir karakterdir. Karısının tam tersine, Efsun'a evlenmesi için asla baskı uygulamaz. Kızı ile bağları çok güçlüdür. Efsun'un aile içinde kendine en yakın hissettiği insan babasıdır. Kimse ile konuşmadığı şeyleri babası ile paylaşır. Naif, evcimen, yemekler yapan, sempatik bir karakterdir. Bu duruşu ile, Türk aile yapısındaki "baba" kavramına pek uyum sağlamaz.

Peyker (Nevra Serezli): Efsun'un anneannesidir. 70'li yaşlarda kızı, damadı ve torunları ile aynı evde yaşamaktadır. Filmin en dominant karakterlerinden biridir. Evde onun sözü geçmektedir. Efsun'a evlilik baskısını en çok yapan ve "Türk Kızı Nasıl Olmalıdır?" stereotiplerini en çok veren O'dur. Sertlik ile sempatiklik arasında denge kurmuş bir karakterdir. Türk aile yapısındaki "büyük ne derse o olur" kavramına tam bir örnek teşkil etmektedir.

Cavide Ünver (Hümeýra): Sinan'ın babaannesidir. 70'li yaşlarda sert, huysuz, aksi, katı kurallara sahip, tüm aileye hakim ve ailede tek söz hakkı olan, filmin en dominant karakteridir. Seriyeye ikinci filmde dahil olmuştur. Efsun'u torununa layık bir gelin adayı olarak görmez ve onları ayırmak için elinden gelen her şeyi yapar. Çünkü Efsun ona göre yaşlı, çirkin ve şişkodur. Ünver ailesi büyük ve soylu bir ailedir ve bu aileye Efsun gibi sıradan bir gelin getirilemez düşüncesi bu karakterde sabittir. Sonunda torununu kaybetme korkusu ile karşılaşınca istemese de bu evliliği kabul eder.

Yazar (Muhammet Uzuner): Efsun'un hayali kahramanıdır. 40'lı yaşlarda karizmatik, entelektüel, sakin ve sabırlı bir karakterdir. Yıllardır Efsun'un en iyi arkadaşı O olmuştur. Toplumsal tabular arasında sıkışıp kaldığında devreye hemen bu hayali arkadaş girer ve Efsun'u toparlar, sakinleştirir.

Bridget ve Efsun karakterlerinin hem biçimsel olarak hem de içeriksel olarak ortak noktaları mevcuttur. Aile ve toplumun evlilik baskısı, ideal eşin nasıl olacağına başkalarının karar veriyor olması, fiziksel görünüş benzerlikleri, yaş faktörü, iki karakterin de topluma uyumlu karakterler olmayışı ama kendilerini buna zorlamaları, sonunda kendi benliklerinden vazgeçmeyerek mutluluğu bulmaları gibi...

İki film serisinde de anne ve babalar oldukça benzerdir. Evlilik meraklısı olan asıl annelerdir. Babalar sakin ve kızlarına destek verici karakterlerdir. Bu noktada Efsun'un aile bağları, Bridget'e göre daha sağlam ve daha samimidir. Bu duruş içinde bulunduğu toplumun aile bağlarına verdiği değer, yüklediği misyon ile bağdaştırılmıştır. Bridget gerektiği kadar ailesinin yanındadır. İş ve toplumsal yaşamda ki diğer kadınların hem Efsun hem de Bridget üzerinde ki baskısı benzer özellikler taşımaktadır. Serinin tüm filmleri boyunca iki erkek arasında kalan Bridget ve onun özgür cinsel yaşamı ile Efsun'un cinsel yaşamı tamamen zıt kutuplardadır. Çünkü Türk toplumunda kadının evlenmeden cinselliği yaşamasına doğru bakılmamaktadır. "Kocan Kadar Konuş" serisinin iki filmi boyunca değil seks yaşamı, 'öpüşmek' bile aile tarafından engellenir vaziyettedir.

Her iki film serisinin karakterleri detaylı incelendiğinde; kültürel yapıdaki değişiklikler hariç, karakterlerde oldukça benzer taraflar olduğu gözlemlenmiştir.

3.5.2.3. Mizansen Karşılaştırması

Bir önceki bölümde belirtildiği üzere, bu çalışmada mizansen karşılaştırılması yapılmasındaki amaç, tür karşılaştırması yaparken sadece içeriksel bir inceleme değil aynı zamanda biçimsel yönleri de ele alarak kapsamlı bir inceleme ortaya koymaktır.

Bu bağlamda "Bridget Jones'un Günlüğü" film serileri ile "Kocan Kadar Konuş" film serilerinin mizansen bakımından benzerlikleri ve zıtlıkları mekan\dekor, kostüm, makyaj ve oyunculuk unsurları ile ele alınarak analiz edilmiştir.

3.5.2.3.1. Mekan\Dekor

Nijat Özön (1984), *“her film türünün kendisine özgü havası olduğunu; sinemanın temel öğelerinden olan mekanın da bu havayı yaratmada ve ayrıca toplumsal çevrenin çerçevesini oluşturmada oynadığı önemli role işaret eder.”* (s.45). (aktaran Kaba, 2009)

Sinemada mekanın seçimi; konuyla, temayla, oyuncularla bir bütünleşme, destekleme, eleştiri içinde mi, yoksa tezatlar, çelişkiler yaratarak vurgular yapmak üzere mi işlev göreceği, filmin nasıl bir dünyaya doğacağını kararını vermektir.

Perdeye yansıyan her mekan, bilinçli ya da bilinçsiz ideolojik, toplumsal, dekoratif, estetik ve işlevsel anlamlar taşır. Dikey, yatay ve tüm geometrik kütleler, çizgiler, bölünmeler, mekan içi sınırlar, düzlemler ve desenler; tanımlama, kısıtılma, açılma, kapanma, sonsuzluk, bilgilendirme ve tanımlama gibi görevleri üstlenir. Mekanın sessiz dili sadece gösterilenin değil getirdiği çağrışımların ve yarattığı sezgilerden de sorumludur. Bu bilinçle yapılan sinema filmlerinin izleyicinin algısında bıraktığı izlerin gücü tartışmasız farklı olacaktır. (Tanrıvermiş, 2009)

Bridget Jones’un Günlüğü film serileri büyük, metropol şehirlerden biri olan Londra’da geçmektedir. Serinin ilk iki filmi, yeni yıl gecesi dışarıda kar yağarken evinde yalnız olan Bridget’in, yeni yıl ile birlikte yeni başlangıçlar yapmaya karar vermesi ile başlar. Bridget’in evi ise, onun karmaşık kişiliğini yansıtan bir evdir. Küçük, sıcak ve karışıktır. Zamanın çoğunu bu evde geçirmektedir.

Yeni yıl partileri ya da aile ziyaretlerinde ise ailesinin evine gider. Ve aynı sıcak tonlar ailesinin evinde de devam eder. Kız kıza gidilen tatil mekanı olan müzik festivali ve erkek arkadaşlar ile gidilen kısa tatil kaçamakları dışında film genel olarak Bridget’in evi, ofisi ve arkadaşları ile her zaman gittiği barda geçmektedir. Tam olarak Bridget’in -dolayısıyla herhangi bir kadının- rutin hayatına uygun mekanlardır bunlar. Bridget Jones’un karakteri birçok romantik komedi filmindeki şehirli, güzel, kız arkadaşları ile 5 çaylarına, dedikodu yapmaya ya da kahve içmek için başka bir restoran, yemek yemek için başka bir restoran seçen karakterler gibi değildir. O herkes gibi işine gider, evine gelir, arada aile ve arkadaş buluşmaları gerçekleştirir. Bunu da lüks ve zengin mekanlarda değil, daha mütevazı ortamlarda yapar. Gösteriş yoktur. Mekanlar sadedir. Doğaldır. Alışveriş merkezlerine yer verilmemiştir. Bridget sade bir nikah ile kilisede evlenir.

“Kocan Kadar Konuş” film serileri ise mekanlar bakımından “Bridget Jones’un Günlüğü” film serilerinden çok büyük farklılıklar göstermemiştir. İstanbul’da geçen “Kocan Kadar Konuş” filmlerinde de genelde çekim yapılan mekanlar evlerdir. Efsun ailesi ile birlikte aynı evde yaşamaktadır. Bu durum Efsun’un kişiliğini yansıtan bütün bir evle değil, o evin içinde Efsun’un dünyasını yansıtan küçük bir oda ile karşılaştırır seyirciyi. Efsun’un odasının bir karakter olarak konumlandırıldığını söylemek mümkündür. Hem odada geçirdiği zamanın fazlalığı ve odaya yüklediği misyon ile hem de odadaki hayali arkadaşıyla olan bağı ile... Ev biçimsel olarak ne kadar Türk toplumunu yansıtan bir ev olsa da Efsun’un odası o topluma baş kaldırmış bir kadının odasını yansıtır. Odanın büyükçe bir bölümü kitaplarla kaplıdır. Ve o oda Efsun’un evin diğer bölümlerinden (yani toplumdan) kaçtığı yer olarak değerlendirilebilir.

Efsun’un çalıştığı yayın evine de filmde ara ara yer verilmiştir. Ama amaç Efsun’un oradaki çalışma hayatını göstermek değil, iş arkadaşları tarafından evlilik baskısına nasıl mağdur kaldığını göstermektir. Sinan’ın ailesinin daveti üzerine gidilen ev ise çok büyük ve gösterişli bir evdir. Zaten amaç da Sinan’ın zenginliğini, Efsun’un ailesine, Sinan’ın ailesi tarafından gösterilme çabasıdır. Ev zenginliğin, paranın gücünü göstermek için bir sembol olarak seçilmiştir. Efsun ve Sinan en romantik anlarını da bu evde yaşar. Evlilik teklifi de bu evde yapılır.

Bridget’in sevgilileri ile gittiği küçük hafta sonu tatilleri, Efsun için ailelerin gözetiminde yapılmış küçük görüşmelerden ibaret olarak kalmaktadır. Evlenmeleri için aileler tarafından seçilen son derece lüks düğün yeri, lüks gelinlikçi ve hiç Efsun’un karakterine uygun olmayan lüks mağazalarda yapılan düğün alışverişi mekanları da serinin ikinci bölümünde sıkça kullanılmıştır. Kültürel yapının seyirciye verildiği başka bir mekan ise hamamdır. Hamam sahnesi Efsun’un tamamen köşeye sıkıştığı, herkesin evlilik ile ilgili üzerine geldiği ve yaşının tekrar tekrar yüzüne vurulduğu kapalı, sıcak bir ortam olarak izlerken seyirciye bile kapana kısılmışlık hissi verir.

Her iki film serisinde de mutlu sona ulaşmak, engelleri aşmak, aşıkları buluşturmak ve modern bir peri masalı yaratmak için kullanılan bu mekanlar, karakterlerin ve ailelerinin yaşamlarının seyirci tarafından anlaşılmasında ve benimsenmesinde önemli bir rol oynamaktadırlar.

3.5.2.3.2. Kostüm

Kostüm, oyuncunun yalnızca dış görünümünü değil, iç dünyasını ve bilinçaltısını da yansıtabilmelidir. Kostümün giysi tasarımından ayrıldığı en önemli nokta budur. Kostümün düşünsel işlemi en önemli yanıdır. Anlamsal değeri oluşu, kendini sadece görülüp seyredilmeye değil, okuyup anlamaya dayalı fikirleri, bilgileri ve de duyguları iletebilmeli ve yoruma katkıda bulunabilmelidir. Kostüm çeşitleri yeryüzünün tarihi ve kültürel farklılıkları kadar çok sayıdadır. Kızılderili kostümü, Japon kostümleri, Osmanlı padişah kostümleri, farklı toplulukların askeri üniformaları gibi pek çok farklılık gösteren, toplumun ve dönemin özelliğini yansıtan kostümler vardır. Kostümler sosyo-ekonomik, psikolojik ve ahlaki karakteristik özellikleri belirleyici rol oynar. Kostümler, makyaj ve saç tuvaletiyle birlikte oyunculara öncelikle yeni bir kimlik kazandırmak amacıyla tasarlanır. Oyuncu giyim kuşamıyla, saç tuvaletiyle ve makyajıyla başka biri olacaktır. Gerçek yaşamda insan, örtünmek için, dış etkilere korunmak için, vücut ısını korumak için ve etkileyici görünmek için gibi sebeplerle giyinir. Sinema da ise, giysilerin birincil işlevi, oyuncunun ya da oyuncuların anlatılan öykünün kahramanı oldukları izlenimini uyandırmaktır. (Ziaei, 2015)

“Bridget Jones’un Günlüğü” ve “Kocan Kadar Konuş” film serilerindeki başrol karakterler olan Bridget ve Efsun’un en belirgin ortak noktaları, toplum baskısına rağmen fiziksel özellikleri ile barışık iki kadın olmalarıdır. Diğer romantik komedi türündeki filmlerde yaratılmaya çalışılan eğitilmiş, bakımlı, şehirli, güzel kadın profilleri, aynı türde yapılmış bu iki film serisinin karakterlerinde ‘güzellik’ ya da ‘seyirlik’ kadın profili ve o kadınların kostümleri olmadan yapılmıştır.

Bridget Jones hafif kilolu, ve ‘güzel’ fiziksel özelliklere sahip olmayan bir kadın olmasına rağmen, çarpık bacakları ve ‘kusurlu’ fiziğiyle serinin tüm filmleri boyunca ‘kusurlarını’ gösteren tarzda kıyafetler giyer. Bu, romantik komedi filmlerinde alışılmış ‘kusuruz kadın’ profilini yeniden biçimlendiren bir duruş sergilemiştir ve bu türü kadın seyirciye daha da yakınlaştırmıştır. Ulaşılması zor fiziksel özellikler ve kıyafetler yerine, her gün sokakta karşılaştıkları, kendilerinin, arkadaşlarının tarzını beyazperde de gören seyirci, Bridget’i kendine daha yakın bulmuş ve filmleri daha çok benimsemiştir.

Bridget için kısacık etekler, transparan bluzlar, cüretkar gece kıyafetleri seçilen film serilerinde, kadınların böyle giyinebilmek içinde ille de ‘fit’ bir görünüme sahip olmak zorunda olmadıkları, kostümler üzerinden seyirciye verilmiştir.

Önemli olanın ‘özgüven’ olduğu vurgulanmıştır. Çevre tarafından ‘ideal eş’ bulmanın, ‘fit’ ve ‘güzel’ olmaktan geçtiği baskısına maruz kalıp, kilo vermeye çalışsa bile Bridget, sonunda gerçek aşkı, onu ‘mini eteğinin’ seksiliği yüzünden fark etmiş olan çapkın patronda değil, onu olduğu gibi, ‘kusurları’ ile seven bir adamda bulur.

“Kocan Kadar Konuş” film serilerinin başrol karakteri Efsun’da Bridget gibi –diğer kadınlara göre- kilolu bir karakterdir. O da çevresinden “bakımlı ve güzel” görünüp ‘ideal eş’ bulması konusunda baskılara maruz kalmaktadır. Bu noktada Efsun’u Bridget’ten ayıran en önemli nokta Efsun’da ki “Çirkin Betty” halidir. Gözlüklü, salaş, kilolu, makyaj yapmayan bu karakter film içerisinde baskılara dayanamayıp dış görünüşünde bazı değişiklikler yapar. Gözlükler çıkartılır, kıyafetler daha modern ve kadınsı hale gelir.

Yine de Efsun, Bridget gibi cüretkar ya da seksi kostümler giyinmez. Artık bakımlıdır ama kıyafetler hala sade, pastel renklerde ve dekoltesizdir. Efsun’da , -kusurlu- taraflar kıyafetler ile kapatılır, açığa çıkartılmaz. Bu da Türk toplumundaki, kadın bedeninin çıplaklığına bakış açısı ile ilgilidir. “Türk kızı vücut hatlarını ortaya çıkaran kıyafetler tercih etmemelidir” yargısı hem toplumun ahlaki yapısını hem de kadın bedeni ile ilgili aşılammış tabuları filmde kıyafet seçimleri üzerinden vermiştir. Efsun’un düğününde giyeceği gelinliğe bile ailedeki diğer kadınlar karar verir. Hiç onun tarzı olmayan gösterişli, parlak, kabarık bir gelinliktir bu çünkü ‘düğün’ tüm çevrenin davet edildiği ve gösterişin en çok yapılabileceği yerdir ve gelinlik de buna en çok hizmet eden üründür.

Bridget ve Efsun’un kostüm tercihlerinde toplumsal yapıdaki değişimlerin, kuralların etkin olduğu ve romantik komedi türünün kadına bakış açısındaki değişim ve dönüşümün önemli bir göstergesi olarak, kostümlerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. ‘Kadın seyirlik bir malzeme değildir’, ‘ideal eş’ bulmak için muhteşem ve marka kıyafetlere ihtiyacı yoktur’, ‘toplum baskısı ile hem dış görünüşünü hem de karakter özelliklerini değiştiren kadınlar, sonunda kendi özlğine geri dönerek gerçek aşk’ı bulabilirler’ vurguları her iki film serisinde de sıkça yapılmıştır. Filmlerde kostümler kişilerin karakter özelliklerini tanımlayabilmede belirleyici unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır.

3.5.2.3.3. Makyaj

Sinemada tip ve karakter yaratmakta, oyuncuyu kendi doğal görüntüsünden yarattığımız karaktere dönüştürmemiz de makyaja ihtiyaç duyarız. Günümüzde özellikle Hollywood sinemasında filmin çekimine başlanmadan önce nerelere pazarlanacağına karar verilir ve daha önce, yapılmış olan araştırmalara göre hangi ülkede hangi oyuncu daha fazla seyirci çekiyorsa onlarla film çekilir. Günümüz Sineması'nda makyajda gözlenen, mümkün olduğu kadar doğalı yaratmayı çalışmak olduğu yönündedir. Artık oyuncular ağlarken, akan burunlarından rahatsızlık duymamakta, çirkin görünmekten çekinmemektedirler. Yönetmenlerin de bu konuda oyunculuğu destekleyecek her tür yöntemi uygulamaya açık olduğu gözlemlenmektedir. (Aytuğ, 2009)

Çalışmanın bu bölümünde analiz yapmak üzere seçilmiş olan her iki film serisinde de makyaj, romantik komedi türündeki filmlere kıyasla daha az ve daha doğal kullanılmıştır. Çünkü bu filmlerdeki amaç, kadını –kusursuz- göstermek değildir. Bridget Jones'a iş yaşamında, arkadaşları ya da ailesi ile birlikteyken gayet yaşını gösteren, abartıdan uzak makyaj teknikleri uygulanırken, Efsun karakterinin salaş ve bohem havasını daha da iyi yansıtabilmek adına –çirkinleştirmeye- yönelik makyajlar yapılmıştır. Sonrasında 'beğenilmek' ve 'evlenebilmek' adına dış görünümünde değişiklikler yapan Efsun'un makyajı, hemen hemen her sahnede yoka yakındır. Her iki karakter de yaşlarından ve yaşlarının getirmiş olduğu kırışıklık ya da çizgilerden kaçmazlar.

Makyaj bu filmlerdeki başrol oyuncularında kusur kapatıcı bir unsur olarak kullanılmamıştır. Aksine gerçek yaşamla bağdaştırılmış ve seyircinin sahnelerde kendi yüzünü görebilmesi sağlanmıştır. Bu doğal makyaj kullanımının, filmlerin diğer karakterleri için geçerli olduğu pek söylenemez. Çünkü diğer kadın karakterler romantik komedi türündeki filmlerinin bakımlı, güzel, şehirli kadın profiline uygun olarak dizayn edilmişlerdir. Bu noktada diğer tüm kadınların aynılığının arasından doğallığı ile sıyrılan Bridget ve Efsun karakterleri olmuştur ve diğer kadınların bu –beğenilmek-üzerine kurulu yaşamlarına da onların bu –kendi gibi olma- halleriyle bir eleştiri getirildiği gözlenmiştir.

3.5.2.3.4. Oyunculuk

Dünyadaki en mühim oyunculuk kuramcılarından biri olan, yüzyılın en önemli Alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni diye nitelendirilen Bertolt Brecht, “Sosyalist Gerçeklik ve Toplum”(1976) kitabında oyunculuğun sahneye yansımaları ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştır;

“İnsan olduğu gibi kalmak zorunda değildir. Onu yalnız olduğu gibi değil, olabileceği gibi de göstermek zorunludur. Bize düşen, onu hareket noktası olarak değil, amaç olarak almaktır. Ben kendimi salt onun yerine koymak dışında, hepimizin temsilcisi olarak da onun karşısına geçip oturmalıyım.”

Çalışmanın bu bölümünde, romantik komedi türünde ele alınan bu iki film serisinin oyunculuk yapılarını bu bağlamda değerlendirmenin doğru olacağı düşünülmektedir. Çünkü hem “Bridget Jones’un Günlüğü” hem de “Kocan Kadar Konuş” film serilerinde, romantik komedi türünün en önemli özelliklerinden biri olan ‘siz de bir gün mutlu sona ulaşabilir, sonsuz aşkı bulabilirsiniz’ anlatısının üzerine kurulu bir yapıda oyunculuk performanslarının sergilendiği görülmüştür. Diğer taraftan ise oyuncular hem karakter yapıları hem dış görünüşleri ile ‘halktan biri’ olarak seyirci karşısına çıkmaktadırlar. Bu da bu film serilerinin oyunculuk yapısının üzerine kurulduğu bir başka yapı taşıdır. ‘Sizin gibiyiz’, ‘Sizin gibi giyiniyor, sizin gittiğiniz yerlere gidiyoruz.’, ve nihayetinde ‘umudunuzu kaybetmeyin, ben ideal eşi buldum, siz de bulabilirsiniz’ anlatısı oyunculuklar ile maksimum inandırıcılık seviyesi ile seyirciye aktarılmaktadır.

İki film serisinin oyunculuk performanslarının birbirine benzeyen en önemli noktasının, başrol karakterleri olan Bridget ve Efsun’un içinde yaşadıkları toplum ile özdeşleşip, o toplumun kadınlarını anlatan oyunculuklar sergilemeleri olduğu gözlemlenmiştir. Her iki karakter de kendi toplum yapılarının içindeki kadınların rutinini oynamışlardır. Bu da filmlere sıcak, samimi, rahat ve inandırıcı bir hava katmıştır. Bridget yaş krizleri yaşarken, çevreden kiloları yüzünden baskıya maruz kalırken, yalnızlık hüznü çekerken seyirci gerçekten onun yanında olup, onun için konuşmak ister. Çünkü ‘o kadın’ seyircinin ta kendisini yansıtır. Oyunculuk performansları bunun aksini düşündürecek hiçbir kapıyı açık bırakmamaktadır. Doğal, sade, yapmacılıktan uzaktır. Büyük, gösterişli mimikler, jestler yoktur.

Birçok romantik komedi türündeki filmlerin aksine Bridget, kusursuz bir dış görünüme ve karakter özelliklerine sahip olarak 'mutluluğun' bulunacağı fikrini tamamen ortadan kaldırır ve yerine 'kendin olarak' beyaz atlı prensini bulabilirsin – kusurların da dahil- yargısını yerleştirir. "Kimse kusursuz ya da mükemmel değildir." vurgusu oyunculuk performansının yalınlığı ile seyirciyle en doğru şekilde buluşturulmuştur. Bridget'i izlerken hemen hemen her sahnede o toplum yapısı içindeki kadınlar 'aynı ben' ya da 'bunların hepsi her gün benim de başıma geliyor' diye içlerinden geçirebilirler. Film serileri boyunca tüm olup bitenler, her gün birçok kadının başına gelen türdendir.

Bridget karakterinin komiklikleri, sakarlıkları, hataları, sevgisi, hepsi insanın doğal hallerinin bir bütünü olarak beyazperdedir. Bunun bu kadar iyi seyirciye geçmesi oyunculuk performansının sadeliği ile ilgilidir. Bu karakter oyuncu ile bütünleşmiştir ve bu da filmin başarılı olmasına ve seri olarak devam etmesine neden olan en önemli sebeplerden biri olarak gözlenmiştir. "Bridget Jones'un Günlüğü" film serilerindeki yan rol oyuncularının da oyunculuk performanslarının aynı doğrultuda olduğu söylenebilir. Bridget'in iki adam arasında kaldığı sahnelerde herkes çapkın patrondan nefret ederken, Bridget'in gerçek aşkının karizmatik avukat olduğunu bilir. Çünkü aktörler gerçek yaşamdaki bu karakter özelliklerine sahip insanlarla ile çok benzerdir ama aynı zamanda 'çapkın' bir adama bunun kötü bir şey ve sonunda kaybettirecek bir şey olduğunu da mesaj olarak verirler.

"Kocan Kadar Konuş" film serilerindeki oyunculuk performanslarının da "Bridget Jones'un Günlüğü" film serilerindeki oyunculuk performansları ile paralel bir yapıda olduğu söylenebilir. Aynı doğallık burada da vardır. Ama hikaye yaratımında bazı öykünmeler söz konusu ise de bu oyunculuklar konusunda geçerli değildir. Efsun karakteri Bridget karakterine öykünmemiştir. Aksine kendi toplumundaki kadını oynamıştır. Özgün yapısını bozmamıştır. Bu yüzden de bu karakter üzerinde büyük durmamıştır. Kendi bildiği, yaşadığı, içinde büyüdüğü bir ülkenin insanını anlatmak söz konusudur ve bu da oyuncu için her zaman bir avantajdır. Kendi kadınına, kendisini göstermek, başka bir toplumun kadınına göstermekten ve anlatmaktan daha kolaydır. Ve Efsun karakteri de canlandıran oyuncu olan Ezgi Mola da bunu en doğru şekilde oynayarak seyirci ile buluşmuştur. Filmin senaryosu gereği Efsun dış ses olarak kendini ve hayatını seyirciye anlatarak filme başlar ve film içinde seyirci ile konuşuyormuş hissi verdiği kameraya bakarak oynadığı sahnelerin, inandırıcılığı yok ettiği gözlemlenmiştir. Oyunculuğu inandırıcılıktan biraz daha uzaklaştıran bir başka yer ise hayali arkadaş olan yazarla, Efsun'un konuşma sahneleridir.

Bir sahneyi oynarken oyuncunun kendisinin o sahneye inanması çok önemli bir etkidir ama bu sahnelerde oyuncunun diğer sahnelerdeki kadar inandırıcı bir oyunculuk sergilemediği düşünülmektedir. Bu sahnelerin dışında genel olarak yalın bir oyuncuğun filme hakim olduğu görülmüştür. Özellikle sinemaya büyük oyunculuklar, jestler, mimikler, teatral duruşlar ile başlayan Türk sineması için bu film serisindeki oyunculuk yapıları değişimin tam bir göstergesidir.

“Kocan Kadar Konuş” film serilerindeki diğer oyunculuk performansları da filmin doğallığını bozmayan bir haldedir. Başka herhangi bir karaktere öykünme yoktur. Tüm karakterler, Türk kültürüne, geleneksel yapıya uygun olarak dizayn edilmiştir. Tüm aile bireyleri, her izleyicinin kendi ailesinden birine rastlamış hissini yaratabilecek yalınlıkta canlandırılmıştır. Bu noktada yalnızca Efsun’un beyaz atlı prensini canlandıran aktörün aynı doğal oyunculugu sergilemediği gözlenmektedir. O karakterin canlandırış biçiminin, filme göre daha Avrupalı ve fazla romantik kaldığı görülmüştür. Amerikan romantik komedilerindeki aktörlerin oyunculuguna bir öykünme söz konusudur. Bunun da karakterin, oyuncunun üzerine yapışmadığı ve inandırıcılıktan uzak bir oyunculuk performansına neden olduğu söylenebilir.

İki film serisinde de başrol kadın karakterleri canlandıran oyuncular için söylenebilecek önemli başka bir noktada şudur Hem Hollywood hem de Türk sinemasında komedi türü “erkek oyuncu” tekelinde olan bir türdür. “Kadın komedi yapamaz, yapsa bile aptalı oynar” gibi komediyi erilleştiren yargılara sahip yapılar içinde yapılmış bu filmlerinin ve kadın oyuncularının, bu düşünce tarzına da yeni bir bakış açısı getirdiği düşünülmektedir.

Her iki film serisinde de oyuncular, doğal oyunculukları sayesinde kendi insanını, kendi seyircisine yansıtabilmiştir. Oyunculuk bakımından herhangi bir kopyalama durumu söz konusu değildir. Aşktan, cinselliğe, aileden, kültüre, evliliğe bakış açısından, kadına bakış açısına kadar her konuda oyuncular kendi kadınını anlatmış ve yabancılaştırma yapmayarak seyirciyi de filmden ve inandırıcılıktan kopartmadıkları gözlemlenmiştir. Bu doğallığın yanı sıra romantik komedi türünün özelliklerini de doğru bir şekilde aktarmış ve bolca mesaj içerikli sahneler ile seyirciye hem kendilerini göstermiş hem de –bunları yaparsanız kazanırsınız- diye izleyiciyi ince ince işledikleri görülmüştür.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada karşılaştırmalı olarak Hollywood Film Endüstrisinde, Türk Film Endüstrisine göre, Romantik Komedi türünün neden daha popüler olduğu, nasıl doğduğu, her iki ülkede birden ortaya çıkış süreçleri ve dönemlerinin nasıl olduğu araştırılmıştır ve örneklem olarak 2000 sonrasında üretilen Hollywood ve Türk sinemasından romantik komedi türündeki film analizleri ile birlikte bütünlüklü bir tür karşılaştırması ortaya konulmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde, romantik komedi türü Hollywood sinemasında ortaya çıktığı için, Amerikan sinemasının başlangıcından günümüze kadar olan tarihi incelenmiş ve tüm türlerin yapısal özelliklerine bakılarak, romantik komedi türünün Hollywood sineması içerisinde her zaman büyükçe bir yer kaplayan ve kurtarıcı bir tür olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Türk sinemasının tarihi ve türleri nasıl doğurduğu araştırılmış ve çalışmanın konusu olan romantik komedi türünün Amerikan sinemasından, Türk sinemasına uyarlamalar ve öykünmeler ile geldiği sonucuna varılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, her iki ülke sinemasındaki romantik komedi türünün örnek filmleri hem biçimsel hem de içerik yönünden karşılaştırılmış ve analizleri yapılmıştır.

Sonuç olarak; romantik komedi türünün Hollywood'daki karşılığı ile Türk sinemasındaki karşılığının büyük oranda kültürel nedenlere bağlı olarak farklı olduğu belirtilebilir. Romantik komedi türü Hollywood sineması ile tamamen özdeşleşmiş ve onunla bir bütün olmuştur. Amerika'nın özgürlükçü, yenilikçi, değişime açık toplumsal yapısı, bu türü oluşturan temel unsurları- kadın-erkek ilişkileri, cinsellik, aşk, evlilik gibi- şekillendiren yegane olgudur. Bu tür, Amerikan sinemasında doğmuş ve her ülke sinemasında da denenmiştir. Ancak, her ülkenin kültürel değerleri ve yaşam biçimi, Hollywood'un türlerini kendi potasında erittiği gibi, romantik komedi türü de Hollywood dışında uyarlandığı ülkenin kültürel altyapısından izler taşımaktadır.

Yapılan bu çalışmada da; özellikle karakter ve hikaye oluşturulma aşamasında kültürün belirleyici unsur olduğu yapılan karşılaştırmalı içerik analizlerinde ortaya konmuştur. Türk sineması yüz yılı aşkın tarihine bakıldığında 2000'ler itibari ile romantik komedi türüne yer vermeye başlamıştır.

Bu durumun sebebi olarak, ülkenin toplumsal yapısının değişime uğraması, genç nüfusun yaşam standartlarının başkalaşması ve Türkiye'nin metropol şehirlerinde yaşayan insan yaşamlarının tüm dünya metropollerinde yaşayan insanlar ile hemen hemen aynı düzeyde olması, moda kavramının da dünya ile paralel biçimde ülkenin sosyo- ekonomik koşullarına olan etkisi; romantik komedi türünün ülkede izleyici bulma oranını arttırmıştır.

Romantik komedi türünün bir yaşam tarzını göstermek, anlatmak kadar yeni bir yaşam tarzını da yaratabilme gücünün olduğu düşünülmektedir. Bu noktada tüketim kültürünün Türkiye'de yayılma zamanı ile sinema içinde tüketim malzemesi olarak görülen romantik komedi türünün ülkeye hemen hemen aynı zamanlarda girdiği söylenebilir. Türkiye'nin her bakımdan Doğu-Batı arasında kalmışlık durumuna, sineması da eklenmiştir. Yapılmaya çalışılan romantik komedi filmlerinin birçoğunun sadece "Amerikan Özentisi" olarak kaldığı ve seyirciye içinde bulunduğu dünya ile çokça tezat düşen yönleriyle, -çünkü seyirci kitlesi yalnızca metropolde yaşayan insan kitlesi değildir- inandırıcılıktan uzak filmler yapıldığı bu çalışmanın sonuçlardan bir tanesidir. Buna rağmen seyircinin –özellikle kadın izleyicinin- bu türü sevdiği ve benimsediği söylenebilir. Çünkü romantik komedi türünün insanların yaşam tarzları üzerinde en az reklamlar kadar etkisi olduğu düşünülmektedir.

Romantik komedi türünü, reklamlara benzetmek bu noktada yanlış olmayacaktır. Çünkü reklamlar gibi tasarlanmıştır. Reklam herhangi bir ürünü sevdirmek ve insanları o ürünü almaya yönlendirmek için hazırlanmış bir tüketim malzemesi iken, romantik komedi türü de hem güzelliği, aşkı, evliliği pazarlar hem de ona yardımcı olacak gerçek ürünleri (marka)... Ve tutan ürünlerin (konular, markalar, oyuncular) tekrar tekrar benzer hallerde seyirci ile buluşturulduğu gözlemlenmiştir. Bu durum özellikle oyuncular konusunda geçerlidir. Bir romantik komedi filmi tutunca, ikincisi ve hatta üçüncüsü de hemen seriye bağlanır ve aynı –tutan- oyuncular ile yapılır. Çünkü artık risk yoktur. Seyirci o oyuncuyu benimsemiştir. Sonrasında aynı oyuncular o seriyi tamamlasa bile romantik komedi türü denince akla ilk gelen isimler olduğu ve bu türde yapılan filmlerin genelinde onların oynatıldığı gözlemlenmiştir. Sonuçta denilebilir ki, oyuncu da bir pazarlama stratejisine dönüştürülmüştür.

Her iki ülke sinemasından seçilen romantik komedi türünün örnekleri olan filmler karşılaştırıldığında elde edilen önemli sonuçlardan bir tanesi de, Türk sinemasının bu türde yalnızca kendi toplumsal yapısının özgünlüğünü bozmayan karakterler, konular ve mekanlar seçtiğinde başarılı filmlere imza attığıdır.

Amerikan sinemasının romantik komedilerine benzer ürünler ortaya çıkartmaya çalışıldığında, sinemaya katkıdan çok zarar veren, suni filmler yapıldığı gözlemlenmiştir. Buna örnek olarak da çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı incelemeleri yapılmış olan “Romantik Komedi” ve “Kocan Kadar Konuş” film serileri gösterilebilir. “Romantik Komedi” film serileri, fazlaca Amerikan romantik komedilerine özenmiş yapısıyla inandırıcılıktan uzak, yapay bir yapım olurken, “Kocan Kadar Konuş” film serileri hem romantik komedi türünün tüm özelliklerini içinde barındırmış hem de kendi kültürel yapısının özgünlüğü ile bu özellikleri yoğurarak daha samimi ve seyirciyi içine çeken bir yapım olmuştur. Ama genel olarak bakıldığında Türk sinemasında bu türün, şimdiye kadar Amerikan sinemasına –özenmek- dışında yeni ve kendine has bir duruş sergilemediği görülmektedir.

Biçimsel özellikler bakımından romantik komedi filmlerinin birbirine benzeyen yönü çoktur. Kostümler, mekanlar, makyajlar, oyuncu profilleri gibi. Ama daha derine inilip romantik komedi filmlerine içeriksel yönden bakıldığında oyunculuklar, senaryo, mekan kullanımı gibi, asıl bir filmi film yapan önemli unsurlar konusunda Türk sinemasının yeterli ve özgün olmadığı söylenebilir. Her bakımdan birbirine benzeyen kadın profilleri, erkek profilleri, mekan yaratımı konusunda tür olarak benzediği kabul edilse bile, oyunculuklar ve oyun yönetimi konusunda Türk sinemasının, romantik komedi türünün gerekliliklerini yerine getiremediği gözlemlenmiştir.

Bunun sebebi olarak da, yüzyılı aşkın bir sinema tarihi olan Türk sinemasının hala endüstrileşememiş olması ve kültürel boyutun ciddi manada etkin olması gösterilebilir. Türk sineması Amerikan sineması ile aynı koşullara sahip değildir. Hem maddi yönden hem de eğitim yönünden. Hollywood sineması başlangıcından günümüze devasa bir sinema endüstrisidir. Her dönem sinemasını geliştirmek üzere bu sektöre çokça yatırımlar yapmıştır. Oyunculuk eğitimleri çok profesyonel verilmektedir. Çünkü sinema sektörü Amerika’nın en önemli sermayelerinden bir tanesidir. Hem herhangi bir film milyon dolarlara ulaşan paralar kazandırmakta hem de Amerikan kültürünü tüm dünyaya yayabilmektedir.

Tür olgusu Hollywood endüstrisi ile çok bağlantılı olduğu için, ondan ayrı düşünölemeyeceği göz önüne alındığında, Türk sinemasının hala endüstrileşmemiş olmasının, tür uyarlamasındaki eksikliğin temel sebeplerinden biri olduğu düşünölmektedir. Çünkü tür olgusu bir tür standartlaştırmadır; sinematografide, mizansende, oyunculukta ve mekanlarda. Ancak en azından çalışmanın örneklemleri olarak seçilen filmlere bile bakıldığında Türk romantik komedi filmleri arasında dahi bir standardizasyonun var olmadığı gözlemlenmektedir.

Yapılan bu çalışma ile Hollywood sinema endüstrisinin dünya sinemasına kazandırdığı tür olgusunun son dönemde çokça gündemde olan çeşitlerinden “Romantik Komedi” türünün 2000’ler sonrasında Türk sinemasındaki uyarlama örnekleri, Hollywood’daki dönemdaş örnekleriyle karşılaştırılmış olup hem dünya sinema literatürü hem Türk sineması literatürüne karşılaştırmalı bir katkı sağlandığı düşünölmektedir.

Sinemada türler üzerine yapılmış olan çeşitli akademik çalışmalar olsa da, çoğunlukla Türk sineması üzerinden kısıtlı türler üzerine yapılan az sayıda çalışma mevcuttur. Yapılan bu çalışma yerel anlamda hem “romantik komedi” türü üzerine olması hem de Hollywood’daki dönemdaş örnekleriyle karşılaştırmalı olarak kurulan yapısıyla ulusal ölçekte alanda bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

Yapılan bu çalışma ile bundan sonra özellikle sinemada tür olgusunun daha çeşitlendirilerek araştırılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Romantik komedi türü dışındaki türler üzerine yapılacak olan çalışmaların da özellikle karşılaştırmalı olarak yapılabilmesi için yöntem ve içerik bazında örnek teşkil etmek bu çalışmanın en önemli amacı ve alan çalışmalarına önerisi olarak kabul edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N.(1999). **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akbulut, D. (2012). **Amerikan Sineması**. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). **Melodramatik İmgelem**. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- And, M., & Nutku, Ö.,& Taner, H. (1996).**Tiyatro Terimleri Sözlüğü**. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Arslan, S. (2005). **Melodram**. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Belton, J.(2005). **American Cinema/ American Culture**. New York: Mc Grouer Hill.
- Bordwell, D. (2016). **Hollywood'un Film Dili**. Doruk Yayıncılık.
- Butler, A. (2011). **Film Çalışmaları**. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Çetin Erus, Z.(2005). **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar**. İstanbul: Es Yayıncılık.
- Dinçer, M. (1996). **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dorsay, A. (1986). **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**. İstanbul: Cep Kitapları A.Ş.
- Dorsay, A. (1999). **100 Yılın 150 Oyuncusu**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Evren Yüksel, S. (2016). **Tramva Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gledhill Christine, G. (1992). **The Cinema Book**. London.
- Gönen, M. (2007). **Hollywood Sineması**. İstanbul: Es Yayınları.
- Gundle Stephen, G. (2008). **A History**. Oxford Universty Press.
- Harvey, J. (1998). **Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges Da** Capo Press. New York.

Hauptert, M. **The Entertainment Industry: Emerging Industries in the United States**, CA: Greenwood Publishing Group.

İri, M. (2014). **Sinema Araştırmaları**. İstanbul: Derin Yayıncılık.

Kaplan, N. (2004). **Aile Sineması Yılları " 1960 " lar**. İstanbul: Es Yayınları.

Kirel, S.(2005). **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları.

Kurtoğlu, R. (2016). **Hollywood İş**. İstanbul: Asi Kitap.

Kuyucak Esen, Ş. (2000). **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta Yayınları.

Kuyucak Esen, Ş. (2016). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Mc Donald, P. (2009). **The Star System: Hollywood's Production of Popüler Identities**. London.

Milli Eğitim Bakanlığı.(2011). **Amerikan Sineması**. Megep.

Mutlu, D. (2006). **Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım" Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Nutku, Ö. (1983). **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Özgüç, A. (1993). **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**. Bilgi Yayınevi.

Özkoçak, Y. (2015). **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Derin Yayınları.

Özön, N. (1984). **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özön, N. (2000). **Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Parlayandemir, G. & Birincioğlu, Y.D. (2016). **Türk Sinemasında Auterler**. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Pösteği, N. (2012). **1990 Sonrası Türk Sineması**. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Rotha, P. (1996). **Sinemanın Öyküsü**. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Rotha, P. (1996). **Ülke Sinemaları**. İstanbul: Sistem Yayınevi.

Scognamillo, G. (2010). **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Teksoy, R. (2005). **Sinema Tarihi Cilt 1**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tzioumakis, Y.(2006). **American Independent Cinema: An Introduction**.
Edinburg: Edinburg University Press.

Yıldırım, T. (2016). **Türk Sinemasının Estetik Tarihi**. İstanbul: Es Yayınları.

Yılmazkol, Ö.(2011). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış**. İstanbul:
Metamorfoz Yayınları.

TEZLER

Altuğ, M. (2009). **Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında Profesyonel Makyaj**. Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat'ta Yeterlilik Tezi. İstanbul.

Baş, E. (2011). **Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

Bıçakçioğlu, Ö. (2014). **Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü**, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Dumlu Sağır, T. (2013). **Doğu ve Batı Sinema Karşılaştırması: İran ve Hollywood Sineması Üzerinden**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum

Erensoy, Ş. (2012). **Hollywood'dan İndiewood'a Amerikan Sinemasının Değişimi**, Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Evren Yüksel, S. (2011). **Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. Ankara.

Hanay, G. (2013). **Popüler Kültürden Yeni İdeolojik Kurgulara: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kentli Bireyler**, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

Holat, O.(2015). **Türk Sinemasında Polisiye Filmlerde Değer Temsili**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Kaya, S.(2012). **1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Kaba, S. (2009). **İnsan- Mekan Etkileşiminin Türk Sinemasına Yansıması**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Ongan, A. (2014). **Tüketim Kültürünün Yeniden Üretimi**, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Önk, Ü.Y. (2011). **Türk Sinemasında Türler Üzerine Bir İnceleme**, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

Parlayandemir, G.(2011). **Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelemesi**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Sevinç, Z.(2013). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bir Bakış**, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Kütahya.

Sunal, A.K.(1998). **Televizyon ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Tugen, B.(2011). **Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Konya.

Yalınay, D. (2012). **1990 Sonrası Hollywood Sineması Romantik Aşk Filmlerinde Aşk Söylemi**, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Yağız, N. (2006). **Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı**, Mimar Sinan, Sanat'ta Yeterlilik Tezi. İstanbul.

MAKALELER

Agocuk, P. (2013). **Türk Sinemasında Melodram**. Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi, Cilt: 8 Sayı:40.

Aytaş, M, & Tüysüz, D. (2011). **Türk Sinemasında Polisiye Türün Yükselişi**. https://www.academia.edu/1226721/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Polisiye_T%C3%BCr%C3%BCn_Y%C3%BCkseli%C5%9Fi

Günel, B. (2007). **İnsan-Mekan İletişim Modeli Bağlamında Psiko-Sosyal Kalitenin İncelenmesi**. İTÜ Dergisi Sayı:1

Karaca,Ö. **Türk Sinemasının Dönemleri**. https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_D%C3%B6nemleri

Maktav, H. (2003). **Melodram Kadınları**. Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı:96.

Önder, S.(2005). **Türk Sinemasının Gelişimi**. Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:6 Sayı:2.

Sivas, A. (2005). **Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarılma Örneği: BRITGET JONES'UN GÜNLÜĞÜ**. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:4 Sayı:7.

Tutar, C. (2015). **Türk Sinemasının Yapısal Engelleri**. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt:3 Sayı:2.

Yavuz, F. (2005). **Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması**. Sinemasal Dergisi.

Yüce, T. (2002). **Sinemada Türler ve Seyirci Algılayışı**.

Tanrıvermiş, Ş. (2009). **Sinema ve Mekan**. Cinemascope Sinema Kültür Dergisi. Sayı:24

Ziaei, M. (2015). **Sinemada Kostüm, Tasarım ve Uygulama Süreci**. Atatürk Üniversitesi GSF Dergisi. Sayı:27

ÖZGEÇMİŞ

1990 İstanbul/Bakırköy doğumlu olan Sinem Cengiz Vurdu, İlköğrenimini: 'Tuzla Atatürk İlköğretim Okulu'nda' tamamlamıştır. Lise eğitimini: 'Tuzla Lisesi'nde' tamamlayarak 2009 yılında 'Maltepe Üniversitesi: Güzel Sanatlar Fakültesi- Oyunculuk' bölümünü kazanmıştır. 2013 yılında lisans eğitimi 'Onur Derecesi' ile bitirmiştir. 2015'te 'Maltepe Üniversitesi: İletişim Fakültesi'nde Radyo, Televizyon ve Sinema' bölümünde Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır.

