

FİLMLELERLE ÜRETİLEN ERİL DÜNYA: ROMANTİK KOMEDİLERLE İDEALİZE EDİLEN EVLİLİK VE KADININ KONUMU

Nermin Orta* - Aslı Ekici*

ÖZET

Son dönemde karşımıza çıkan ve çok sayıda izleyiciye ulaşan romantik komedi filmlerinde kadın her ne kadar meslek sahibi ve bağımsız bir karakter olarak sunulsa da çoğunlukla bu filmler özünde Yeşilçam melodramlarına göz kırpar ve evlilik ön plana çıkar. Geniş kitlelere ulaşması ve özellikle kadın izleyicileri hedef kitlesi olarak belirlemesi açısından romantik komedilerde kadının ve evlilik kurumunun sunuluş şekli bir kat daha önem kazanır. Romantik komedi türü içinde evlilik kurumunun sunumunu ortaya koymak bu çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır. Çalışmada 1990 sonrası yükselişe geçen popülar Türk sineması içinde yer alan ve romantik komedi türünün örneklerinden olan Kocan Kadar Konuş (Kıvanç Baruönü 2014) alımla yöntemi ile analiz edilmiştir. Bu çalışma Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, 2015-2016 akademik yılı Bahar yarıyılında, Türk Sinema Tarihi dersini alan öğrencilere Kocan Kadar Konuş filmini izleterek yapılmıştır. Dersi alan öğrencilere film Mayıs ayında –dönem sonu olarak kabul edilebilirizletilmiş ardından öğrencilerden filme dair düşüncelerini yazmaları istenmiştir. Filme dair yorumlarını yazdıkları metinlerde “toplumsal cinsiyet”, “kadının konumu” “erkeğin konumu”, “evlilik”, “aile”, “kadın ve erkeğin iş hayatındaki yeri” gibi kavramlarla bağlantılı olarak anlatmaları istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Romantik komedi, Kadın, Evlilik, Aile

MASCULINE WORLD PRODUCED BY THE FILMS: IDEALIZED MARRIAGE AND POSITION OF THE WOMAN IN ROMANTIC COMEDY FILMS

ABSTRACT

Although woman is represented as careerist and independent in romantic comedy films, mostly these films wink at Yeşilçam melodramas and marriage come into prominence at heart. In the way of reach the large masses and specially woman audience is determined as target group how is represented woman and institution of marriage gain importance still more in romantic comedies. This study is aimed to reveal representation of marriage institution within romantic comedy genre. In the study, Kocan Kadar Konuş as an example of comedy genre in popular Turkish cinema (Kıvanç Baruönü, 2014) which has started to rise after 1990 is analyzed by reception method. This study was conducted with students who take the course named as Turkish Cinema History Communication Faculty of Selçuk University in 2015-2016 Spring Term by showing them Kocan Kadar Konuş film. The film is shown to students who take the course in May-this time period refers to nearly end of the term- and then it is expected from students to write their ideas about the

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

film. It is expected from students to express their ideas in their texts in connection with the concepts of "gender", "position of woman", "position of man", "marriage", "family", "position of woman and man in workplace".

Keywords: Romantic comedy, Woman, Marriage, Family

GİRİŞ

Toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktaran filmler içinde bulunduğu ortamın dışında yatan gerçekliği yansıtan bir araç olmak yerine, bir aktarım gerçekleştirmektedirler (Ryan&Kellner 1997: 35). Sinemanın oluşturduğu dünyanın gerçeklikle kurduğu görüntüsel-tematik bağlantılar ve olayların nedensellik ilkesine dayalı bir doğrusallık içinde sıralanması gibi sebepler gerçek yaşamla benzerliğini ve olabilirliğini inşa etmektedir (Abisel 2005: 171).

İçinde üretildikleri toplumsal yapının dolaylı olarak yansıtıcılığını üstlenen filmler, yaşanan ya da yaşanması öngörülen dünyayı yansıtması nedeniyle içerikleri bakımından konularından daha çok şey söylemektedirler (Kırel 2005: 141). Bu nedenle, filmlerin politik anlamlarının içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aranması gerekmektedir (Ryan and Kellner 1997: 19). Anlatı uyulaşmaları, özdeşleşme yoluyla izleyiciyi pasif hale getirme vb. nedenlerle sistemin devamını sağladığı ve egemen ideolojiyi pekiştirdiği için ideolojik bir aygıt olarak eleştirilen sinemada, ideolojinin üretimi-yeniden üretimi temsillerle yakından ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır (Topçu 2004: 158). Bu açıdan bakıldığında, kültürel temsilleri yeniden üretip aktaran sinema, toplumsal huzur, ekonomik başarı ve gücün tek adresi olarak ataerkil kapitalist ideolojiyi işaret etmektedir.

Filmler egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığıyla toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılması nelerin yapılmaması gerektiğini söylemektedirler (Abisel 2005: 223). Temsil biçimleriyle, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağına, hatta ne olacağına belirlenmesi için bir zemin teşkil eden sinema kadınlara uygun görülen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde kullanılmaktadır (Ryan and Kellner 1997: 38).

Ataerkil yaşam biçimi içinde temel işlevi, yarışmaya dayalı erkek dünyası karşısında duyguların egemen olduğu daha sakin ve sıcak bir ortamın, düzenin temsilciliğini yapmak olarak belirlenen kadınların, filmlerdeki yansıması da aynı şekildedir. Kadın karakterlere düşen, çapkınlığa, maceraya, engelleri aşmaya gönül vermiş erkeğin, ailenin temsil ettiği düzene ve kurallı yaşama dönmesini sağlamak ya da karşısına çıkan sınavları geçerek erkeklik niteliklerine sahip olduğu kanıtlandıktan sonra, aile/evlilik ortamının sıcak ve uyumlu atmosferine kavuşmasına aracılık etmektir (Abisel 2005: 296-297). Kadınlara nasıl iyi bir eş

olacakları öğretilmekte ve kadınların, ancak erkeklerin isteklerine uyarlırsa mutlu olabilecekleri vurgulanmaktadır (Abisel 2005: 299).

Bu çalışmada, son dönem popüler Türk sinemasında önemli bir yere sahip olan romantik komedi filmlerinde kadının konumu evlilik kurumu özelinde ele alınacaktır. Toplumun evliliğe bakışı, evliliğe yüklenen anlamlar, evlilikte kadın - erkeğin konumu ve beklenenler ortaya konan kadın ve erkek temsilleri üzerinden ele alınacak izleyicilerin bu filmleri nasıl değerlendirdikleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu amaçla özellikle 2000 sonrası yükselişe geçen popüler Türk sineması içinde önemli bir örnek olarak (izlenme oranları ve ardı ardına gelen devam filmleri açısından) karşımıza çıkan Kocan Kadar Konuş filmi alımlama yöntemi ile incelenecektir.

1. EVLİLİK

Tarihsel ve toplumsal bir ilişki biçimi olarak biyolojik yeniden üretimin sağlanmasında etkili bir kurum olan evlilik, iki yetişkin insan arasında, toplum tarafından tanınan ve onaylanan bir cinsel birlik olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda toplum içinde aile ve akrabalık kurumlarının oluşması da evlilik aracılığıyla sağlanır (Güneş 2011: 29). Aile anlamına gelen *familia* sözcüğü “[...] Romalılarda, başlangıçta, evli eşlerle çocukları için değil, yalnızca köleler için kullanılmıştır. *Famulus*, ev kölesi demektir, *familia* da bir erkeğe ait kölelerin tümüdür [...] Deyim, Romalılar tarafından, başında bulunan kişinin, kadını, çocukları ve belirli sayıda köleyi, Romalı babalık erki altına aldığı, hepsinin üzerinde öldürme ve yaşatma hakkına sahip bulunduğu yeni bir toplumsal örgenlenmeyi tanımlamak için türetilmişti” (Engels 2002: 169).

1600’lerin sonları ve 1700’lerde ortaçağ toplumunun yapısının değişmeye başlamasıyla birlikte patrimonial ev modern eve doğru evrilmeye başlar. Böylelikle mahremiyet ortaya çıkar. Bu değişimlerle birlikte evliliğin doğasında da değişim gözlenir (Coltrane and Collins 2000: 111). Macfarlane’nin de ifade ettiği gibi evlilikler politik ya da iş sözleşmesinden çok çiftlerin arasında daha mahrem bir ilişki olarak görülmeye başlanır (akt. Coltrane and Collins 2000: 111). Modern evliliğin yücelmeye başlamasıyla birlikte aşk ideali gelir. İlk defa aşkın kadın ve erkek arasındaki karşılıklı duygusal bir bağ olduğu ve evliliğe bağlandığı ideali ortaya çıkar (Coltrane and Collins 2000: 112).

Son birkaç yüzyılda Batı ailesindeki değişimler cinsel davranışlar, aile duyarlılığı ve kadınların konumunda etkili olur. Evlilik ekonomik bir anlaşma olarak daha az görülmeye daha çok karşılıklı sevginin bir ifadesi olarak görülmeye başlanır. Aşkın duygusal evrimi ve aşırı ahlakçılıktaki Viktoryen devrim bahsedilen bu değişimlerde etkili olur. Evliliğe bakıştaki bu yeni biçim kadınlara yeni olanaklar sağlar. Bu gelişmelerle birlikte bir taraftan kadınlar yüksek konumlar elde eder-

lerken diğer taraftan da kadınlar hiç olmadıkları kadar ev hanımı ve anne rolleriyle sınırlanırlar (Coltrane and Collins 2000: 103-104).

1980'lerden sonra Türkiye'de kadın hakları ile ilgili çeşitli düzenlemeler yapılır (1). Bu amaçla Türkiye, Birleşmiş Milletler Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'ni (CEDAW) 1985 yılında imzalar ve sözleşme 19 Ocak 1986'da yürürlüğe girer. Sözleşmenin amacı cinsiyete bağlı olarak yapılan her türlü ayırım, mahrumiyet ve kısıtlamaların önlenmesini sağlamaktır.

1 Ocak 2002'de yürürlüğe giren Yeni Türk Medeni Kanunu kadın-erkek eşitliğini gözetken, kadını aile ve toplum içinde erkeklerle eşit kılan bir düzenlemedir. Yeni Medeni Kanunla özellikle aile hukuku alanında önemli değişiklikler yapılmıştır. Evlilik birliğini eşlerin beraber yönetmesi, boşanma durumunda eşlerin çocuğun velayetini birlikte kullanmaları, evlilik birliğini eşlerin her ikisinin temsil etmesi gibi kadınlar açısından olumlu düzenlemeler söz konusu olmuştur (T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı 2016).

Türkiye'de aile içinde kadının ve erkeğin rolleri yeniden tanımlanmış ve yasal olarak çeşitli düzenlemeler yapılmış olsa da geleneksel yapı özünde devam etmektedir ve aile hala güçlü bir kurumdur.

2. ROMANTİK KOMEDİLERDE EVLİLİĞİN SUNUMU

Aile filmleri arasında kabul edilen romantik komedileri, Henderson "aşk" ve "komedi" temel bileşenlerinin bir araya gelmesiyle oluşan ya da içinde suç, macera, savaş gibi unsurların olmadığı filmler olarak tanımlamaktadır (Henderson 1978: 12). Anlatı yapısı; kız ve erkeğin karşılaşması, birlikte olmaları için araya çeşitli engellerin girmesi, yaşanan tesadüfler ve sorunların doğması, çiftlerin bir araya gelmek için bu olayları aşması ve mutlu sona ulaşması şeklinde özetlenebilen romantik komedilerde (Voytilla 1999: 210) benzer yapı yeni yıldızlar vasıtasıyla her dönem tekrarlanmaktadır.

Romantik komediler, Amerika'da "screwball comedy (2)" olarak adlandırılan türün dönüşümü sonucu ortaya çıkmıştır. 1930 sonrası Amerika'da ortaya çıkan ekonomik sıkıntı ile gelen baskı, aile yaşamında muhafazakârlığın tekrar yükselen bir değer olarak ortaya çıkmasına, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin geri dönüşüne ve ailenin öneminin yeniden vurgulanmasına neden olmuştur (Mortimer 2010: 11-12). Gilmour'da 1930'larda Amerika'da ki politik muhafazakârlığın, romantik komedilerdeki kadının, erkeğin ve evliliğin sunumunu değiştirdiğini ifade etmektedir. Filmlerin henüz tamamıyla muhafazakar bir yapıda olmadığını belirten yazar, onların evliliğin kutsallığı ve toplumsal cinsiyet düzeninin sorunsallığı ile ilgili daha geniş bir bakış açısı sunduğunu dile getirmektedir (Gilmour 1998: 38).

1970'lerden itibaren birçok filmde romantik aşk modelinin itibar kaybettiği gözlenmektedir. Ryan ve Kellner bu durumu eleştirel karamsarlığının bir sonucu olarak yorumlamaktadır. Onlara göre, romantik aşk, heteroseksüelliğin oldukça kısıtlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzıdır ve erkeğin iktidar fantezilerini dile getirmesi, babaerkil aileyi biricik normatif sosyoseksüel ideal ve kurum olarak konumlaması ölçüsünde muhafazakardır. Bu nedenle, romantik aşkın gözden düşmesine, dönem içinde muhafazakar kurumlara yönelen eleştirilerin bir sonucu olarak bakılabilmektedir (Ryan and Kellner 1997: 239).

Ryan ve Kellner göre, psikolojik istikrar arayışı aynı zamanda temsilde de istikrarı şart koşmakta, bu nedenle, 1980'den sonra her şeyin eski düzenine oturmasıyla birlikte romantik aşk filmleri yeniden canlanmaktadır (Ryan and Kellner 1997: 245). Diğer bir ifadeyle romantik aşk türünün yeniden canlandığı dönemle, yurtseverlik, muhafazakarlık ekonomik değerler vb. ideolojilerin Amerikan kültüründe yeniden yükselişe geçmiş olması arasında ilişki kurulabilmektedir (Ryan and Kellner 1997: 244).

Deleyto ve Neale'de 1980'lerin sonlarına kadar önemini kaybeden romantik komedilerin, kendi içinde de değişim ve dönüşüm geçirerek özellikle doksanların başından itibaren tekrar yükselişe geçtiği belirtilmektedir (Deleyto 2003: 167; Neale 1992: 284). Deleyto, türün kendi içinde geçirdiği dönüşümleri, Batı'da cinselliğe bakıştaki farklılaşma, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve kimlik gibi konularda yaşanan değişimlere bağlamaktadır (Deleyto 2003: 167-169). Neale'a göre, romantik komedilerdeki kadın karakterler temsil açısından ideolojik ve geleneksel rollerini korumakta, bu durum kadın bağımsızlığı tehdidine karşılık bir yol olarak görülmektedir (1992: 298). Mortimer'e göre de kriz döneminde yaşanan başarısızlıklar, yaratılan Hollywood mitleri ile kurtarılmaya çalışılmakta ve romantik komedilerin kadın kahramanları daima erkeğin kontrolünde ve kanatları altında olmak ister şekilde temsil edilmektedirler (Mortimer 2010: 24).

Türk sinema tarihine bakıldığında ise pek çok türde olduğu gibi romantik komediler içinde Yeşilçam'ın uygun bir ortam yarattığı görülmektedir (Bayram 2002: 35). Yeşilçam romantik komedileri de tıpkı Hollywood romantik komedileri gibi benzer öyküler anlatmakta ve hikâyenin sonu açısından alternatif bir anlatı üretmemektedir. Bu açıdan Yeşilçam'ın Hollywood romantik komedilerinden tek farkı mahalle, yardımlaşma, köylü-kentli tiplerini gibi yerel unsurların anlatı içine yerleştirilmiş olmasıdır (Bayram 2002: 57).

Romantik komedilerin sonları itibari ile üzerinde durdukları en önemli konulardan biri de çiftlerin bir araya gelmesi yani evlenmeleri ya da evliliğin olacağıın izleyiciye hissettirilmesidir. Jackie Stacey heteroseksüel aşk ilişkileri etrafında dönen bu anlatıların sonunda, evlilik ya da uzun süreli bir tek eşliliğin kurulduğunun altını çizmektedir. Ebedi aşk miti veya peri masalları modelinde temel-

lendirilen romantik komediler, bu nedenle geleneksel cinsiyet rollerinin inşasına olan etkileri açısından oldukça eleştirilmektedirler (Rollet 2009: 95-96).

Romantik güldürü türü, her şeyden önce kadın ve erkek arasındaki çatışmalarla ilgilidir. Toplumsal, kültürel ve ekonomik eşitsizlikler çatışmanın zeminini oluştursa da olay dizisi cinsiyetler arasındaki savaşım üzerine kurulmaktadır. Tür, bu savaşımı sergilerken ve çözerken ilk bakışta eşitlikçi gibi görünmesine karşın, filmler incelendiğinde geleneksel toplumsal cinsiyet söylemini yeniden kurduğu görülmektedir (Bayram 2002: 29-30). Neale ve Krutnik bu durumu “Romantik güldürü, aşk ve evlilik alanında “merkez dışı” ile gelenek arasındaki oyunla ilgilidir; ancak evliliğin doğrulanmasına yönelir” şeklinde ifade etmektedir (akt. Bayram 2002: 27).

Evliliğin, toplumsal cinsiyet ve tarihsel temelden ayrı düşünülmemeyeceğini dile getiren Gilmour, özellikle 1920’lerin sonlarından itibaren “anlaşarak evlenme” kavramının popüler hale geldiğini ve arkadaşlığa, sevgiliğe dayalı bu yeni evlilik modelinin muhafazakar evlilik modeline bir alternatif olarak sunulduğunu ifade etmektedir. Gilmour’a göre, odak noktası evlilik olmasına rağmen romantik komediler, arkadaşlığa ve aşka dayalı evlilik idealleri ile kadın ve erkeğin eşit yürüdüklerini vurgulayarak hiyerarşik, ataerkil ailenin önemini azaltmaktadırlar (Gilmour 1998: 28-29). Ancak her ne olursa olsun romantik komediler başlangıcından itibaren evliliğe artı değer yükleyen filmler olarak göze çarpmaktadırlar (Gilmour 1998: 26).

Derman, Hollywood’un 1930’larını değerlendirirken Hollywood ahlâkına göre, evliliğin kadının tek koruyucusu olduğunu belirtmekte ve erkeğin doyum arzusunun bedelinin evlilik olabileceğini, ancak kadının evlilik arzusunun bedelinin kendi bedeni olduğunu dile getirmektedir (Derman 1994: 24). Evlilik dramına zaman zaman entrika ve cinsel heyecan katılabilmekte, ancak evliliğin temelini ve kurumu sarsmamaya daima özen gösterilmektedir (Derman 1994: 21).

Tür genel olarak erkeğin evlenmekten ve bağımlı, yerleşik düzene uyumlu bir hayattan kaçtığını, kadının ise, aşk arzularını doyurabilmek için evliliği gerekli gördüğünü anlatan bir resim çizmektedir. Neale ve Krutnik’e göre, kadının arzularında çelişkili eğilimler bulunsa da birbirleriyle çatışan bu eğilimler, kadının sonunda “heteroseksüel tekeşlilik” çerçevesinde toplumla bütünleşmesini daha anlamlı hale getirmektedir. Örneğin; kadın kahraman mesleği ya da değerleri ile aşkı arasında gelgitler yaşayabilmekte ya da zaman zaman iki erkek arasında bocalayabilmektedir. Ancak romantik aşk, sorunların çözümü için bir garanti olarak sunulmakta, şımarık zengin kızlar, çapkın erkeklerle yola getirilmekte, bağımsız olmak isteyen kadınlar romantik aşk uğruna isteklerinden vazgeçmektedirler. Her durumda romantik aşk ve evlilik, türün ideolojik söyleminin başlıca öğeleri olarak yer almaktadır (akt. Bayram 2002: 32-33).

Bayram, erkeğin, çok sayıda kadınla cinsel birliktelikten, bağımsız bir hayat yaşamaktan vazgeçmesini, bağımsızlığını tehdit eden bir kurum olarak gördüğü evliliği onaylamasını, kadına asilikten vazgeçmesi karşılığında verilen bir ödül olarak okumaktadır. Böylece kadının arzuları, evlilik kurumu ve romantik aşk çerçevesinde kodlanmış olmaktadır (Bayram 2002: 31-32).

1950'lere gelindiğinde filmlerde kadının fazla kökten olmamakla beraber, bilinçliliğinin artması gösterilmekte; ancak, yine de kadınlar anne ve eş olarak kaderine razı olmaktadır. Bu dönemde, kadının mutsuzluğu eşitsizliğine değil, yalnızlığına ve cinsel nedenlere bağlanmaktadır (Derman 1994: 33).

Türk filmlerine bakıldığında da aile korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenmektedir (Abisel 2005: 77). Ailenin kuruluşuna temel olan evlilik kurumunda iki cinsin konumları farklı oluşturulmaktadır. Kadınlar hep evlenmek isteyen ve anneleri tarafından buna hazırlanan taraf olarak görülmektedir. Çünkü kadının temel işlevini yerine getirmesi için evlenmesi gerekmektedir. Erkekler ise çoğunlukla aşık oldukları ya da zorunlu kaldıklarında evlenmeyi düşünmektedirler. Bu filmlerde aile kurmaya ve evlenmeye ideal bir olay olarak bakılsa da kolayca evlenip çocuk çocuğa karışmak olanaksız olarak sunulmakta, kadın ve erkek kahramanın birbirine kavuşmasında ortaya çıkan engeller filmin iskeletini oluşturmaktadır (Abisel 2005: 80-81).

Yeşilçam döneminde yerel unsurların eklenmesi dışında Hollywood romantik komedi türünün temel kalıplarını kullanan romantik komedi filmleri, Türkiye'de pek çok tür gibi 1980'lerde (3) durma noktasına gelmiştir. Ancak 1990'larla birlikte sinema sektöründe yaşanan hareketlenme sonucu özellikle 2000'li yıllardan itibaren hem diğer türlerdeki hem de romantik komedi türündeki film sayılarında artışlar yaşanmıştır.

Günümüzde popüler sinema, izleyici sayısını gün geçtikçe artırmakta, sayısal anlamda yabancı yapımları geride bırakmakta ve hemen her yıl en çok izlenen filmler arasında yerli popüler filmler ilk sıralarda bulunmaktadır. Özellikle 2000'li yılların ikinci yarısından itibaren yerli yapımların gişe başarısı kazanmasıyla farklı türlerde çekilmiş film sayıları da artmaktadır. Bu durum romantik komedi türüne de yansımakta ve hemen her yıl gişe başarısı kazanan filmler arasında türün örneği olarak nitelendirilebilecek filmler yer almaktadır. *Aşk Tutulması* (Murat Şeker 2008), *Aşk Geliyorum Demez* (Murat Şeker 2009), *Romantik Komedi - Aşk Tadında* (Kettle 2010), *Ya Sonra* (Özcan Deniz 2011), *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (Erol Özlevi 2013), *Celal ile Ceren* (Togan Gökbakar 2013), *Patron Mutlu Son İstiyor* (Kıvanç Baruönü 2014), *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2015), *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (Kıvanç Baruönü 2016), *Her Şey Aşktan* (Andaç Haznedaroğlu 2016) türün tipik örneği olarak nitelendirilebilecek ve gişe başarısı yakalamış filmler arasında yer almaktadır (4).

Genel olarak bakıldığında, işledikleri konular, hikâyenin ilerleyişi, yan karakterler açısından günümüz romantik komedilerinde kimi farklılıklar yer alsa da Bayram'ın Yeşilçam için belirttiği temel söylemler değişmemektedir. Yeşilçam izleyicisinin alışık olduğu aşk hikâyelerinin günümüz versiyonları olarak karşımıza çıkan bu filmler anlattıkları konu ve hikâyenin kapanışı açısından alternatif bir anlatı üretmemekte, günümüzün yıldızları eşliğinde benzer hikâyeler anlatılmaktadır.

3. ALIMLAMA YÖNTEMİ

Eleştirel kuram, göstergebilim, söylem analizi ve kitle iletişim araçlarının kullanımını hakkındaki etnografik araştırmaların etkisinde gelişen alımlama yöntemi, 'aktif izleyici' fikrine dayanmaktadır. Anlam üreticisi ya da kaynak olarak "izleyici"ye odaklanan yöntem, medya metinlerinin tek bir anlamı olmadığını kabul etmektedir. Mesaj ve izleyici arasındaki etkileşim üzerinde duran alımlama yönteminde, izleyicinin medya mesajını çözüp, kendi fikirleri doğrultusunda inşa edebileceği kabul edilir (Yoo ve Buzinde 2012: 223). Görüş, izleyicileri sistemin kurbanları olarak görmek yerine onları kendi seçimlerini yapan ve kendi anlamlarını yaratan aktif izleyiciler olarak konumlandırmaktadır (Ang 1996: 9)

Farklı araştırma geleneklerinin iç içe geçtiği ve kaynaştığı bir alan olan alımlama çalışmalarında temelde 3 gelenek bir araya gelmiştir. İlk olarak metin okuma ve kavrama edebiyat çalışmaları ile başlamıştır. Edebi metnin anlamı okuyucunun deneyimleri ile biçimlenmekte, dolayısıyla kişiden kişiye değişiklik göstermektedir. Kültürel Çalışmalar ise bir metnin kodlanmış olduğunu ve değişik kod açmalarının mümkün olduğunu önererek alımlama çalışmalarına katkıda bulunur. Son olarak göstergebilimsel yöntem ile mesajların yapısına yerleştirilen ideoloji anlayışı da alımlama çalışmalarının ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı da izleyicinin kitle iletişimi karşısında aktif bir konumda olduğunu iddia ederek alımlama çalışmalarını etkilemiştir (Pasquier'den akt. Mutlu 2009: 175).

Yöntem, medya metinlerinin farklı anlamları bir arada taşıdığı fikrinden hareket eden Stuart Hall'un kodlama-kodaçımı modeli temelinde şekillenmiştir. Hall'a göre, simgesel olarak kodlanan bir metni okumanın üç biçimi vardır: "Hakim-hegemonik okuma" metnin mesaj tarafından önerilen biçimiyle, egemen ideolojinin desteklendiği şekilde yorumlanmasıdır. Kodlama ve kod açılma arasında tam bir denklik vardır. İkinci okuma türü olan "müzakereci okuma" biçiminde kodlanan mesaj ile izleyicinin yorumu arasında uzlaşma ile sonuçlanan bir süreç söz konusudur. Burada mesajın genel çerçevesi kabul edilmekle birlikte, mesajın hakim anlamına karşı çelişkili bir anlam üretmektedir. "Muhafif- karşıt okuma" sürecinde izleyici programda sunulan tüm mesajları tümünden reddetmektedir (Hall 1999: 59-61).

Medya çıktılarını kültürel metinler olarak gören ve anlamlandırma sürecini sorgulayan Hall, bu anlamlandırma sürecinin karmaşık olduğunu ve kişiden kişiye değişiklik gösterdiğini vurgulanmaktadır. Anlamlar çoğuldur ve izleyici kendisine sunulan kodları çözer. Metinlerin, bireylerin toplumsal aidiyetlerine bağlı olarak farklı okumalarının olabileceğini ve iletişim sürecinde izleyicinin önemini vurgulamaktadır. Bu anlamda, izleyiciyi kendi toplumsal-tarihsel koşulları içinde görmek ve değerlendirmek gerekmektedir (Demir 2007: 255).

Araştırmanın yöntemi olarak belirlenen alımlama çalışmalarında çalışmayı şekillendiren en önemli unsur izler kitledir. Bu çalışma Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, 2015-2016 akademik yılı Bahar yarıyılında, Türk Sinema Tarihi dersini alan öğrencilere *Kocan Kadar Konuş* filmi izleterek yapılmıştır. Öğrenci profili ile ilgili bilgi vermek gerekirse, öğrenciler orta sınıf ve alt-orta sınıfa mensup toplumsal kategorilere dahil edilebilir. Öğrencilerin yaş aralığı 18-24'tür.

Dersi alan öğrencilere film Mayıs ayında –dönem sonu olarak kabul edilebilir- izletilmiş ardından öğrencilerden filme dair düşüncelerini yazmaları istenmiştir. Öğrencilere, Türk Sineması dersinde popüler ve bağımsız sinemaya dair örnekler izletilmiş ve detaylı bilgi verilmiştir. Ayrıca derslerde toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde yer alan feminist tartışmalara ve sinemada kadının konumuna da sıklıkla değinilmiştir. Bu noktadan yola çıkarak *Kocan Kadar Konuş* filmine dair yorumlarını yazdıkları metinlerde “toplumsal cinsiyet”, “kadının konumu” “erkeğin konumu”, “evlilik”, “aile”, “kadın ve erkeğin iş hayatındaki yeri” gibi kavramlarla bağlantılı olarak anlatmaları istenmiştir.

Çalışmanın amacı öğrencilerin yalnızca izledikleri sinema filmi nasıl alımladıkları değil, aynı zamanda filmin ele aldığı temel mesele olan “evlilik” kurumuna bakış açılarını da çözümlenektir. Bu bağlamda incelenen metinler evlilik algısı, kadın ve erkeğin temsili gibi birbiriyle bağlantılı başlıklar altında sınıflandırılmıştır.

4. “Kocan Kadar Konuş”

Şebnem Burcuoğlu'nun çok satan *Kocan Kadar Konuş* romanından uyarlanan filmin yönetmenliğini Kıvanç Baruönü yapmıştır. Film, kadınlarının küçük yaştan itibaren nasıl koca bulmaya programlandıklarını ve evlilik hakkında oluşturulan genel yargıları Efsun karakteri üzerinden anlatmaktadır. 30 yaşındaki Efsun (Ezgi Mola) gerçek aşkı, sevgiyi, dürüstlüğü aradığını ve “ben son derece bekârim ve gayet mutluym” sözleriyle evlenmeyi istemediğini iddia eden bir karakterdir. Filmin açılış sahnesi de Efsun'un evliliğe bakışını destekler niteliktedir: Ailenin kadınları evin salonundadır ve bir kadın daha sonra adının Efsun olduğunu öğreneceğimiz genç bir kadına kahve falı bakmaktadır. Falda yakışıklı, yurt dışında eğitim görmüş bir kısmet vardır. Ailenin kadınları bu kısmete çok sevinirken Efsun söylenenlerle dalga geçer. Kahve fincanını yıkamak için mutfağa gittiğinde

kameraya bakarak şöyle söyler: “Türk kadınlarının DNAlarına kodlanmış evlilik saplantısı bizim evde ne yazık ki biraz daha yoğun yaşıyor. Yani kocan varsa varsın, yoksa geçmiş olsun. Kocan kadar konuş”.

Efsun İzmirli bir ailenin en büyük kızıdır. Annesi Gönül, babası Oktay ve kardeşleri Ceren ve Tuğçe ile birlikte küçük yaşlarda İstanbul’a gelmişler ve orada yaşamaya başlamışlardır. Aynı apartmanda anneannesi Peyker, anneannesinin ikiz kardeşleri Üresin ve Türesin de oturmaktadır. Bu ikiz kardeşler ileri yaşlarına gelmiş ve hiç evlenmemiş kadın karakterlerdir. Bu bağlamda adlarının “Üresin” ve “Türesin” olması da oldukça ironiktir. Bir kadının evlenmeden çocuk sahibi olması toplumda “hoş” karşılanmadığı için, hayatları boyunca hiç evlen(e)memiş olan bu kadınlar da çocuk sahibi ol(a)mamışlardır. Torunu Merve’nin hamamdaki kına eğlencesinde Peyker’in “Ay ay ay Üresin’le Türesin’e bak. Yazık ayol. Hayatlarında hiç kına göremeyecekler” sözleri evlen(e)meyen kadınlara –kız kardeşi bile olsa- kadınların ne kadar olumsuz baktığını özetler.

Erkek arkadaşı Timur’la gittiği “romantik” akşam yemeği, mekâna kalabalık erkek grubu şeklinde takım taraftarlarının gelmesi ve Timur’un televizyonda futbol maçı izlemeye başlaması ile bölünür. Efsun garsona “Afedersiniz bir kadeh rakı rica edebilir miyim?” diye seslenir. Timur sözleriyle Efsun’un davranışından rahatsızlığını “Ya söylesene ben veririm siparişi” sözleriyle dile getirir. Efsun’a “ama ben burada dururken garsonla niye muhattap oluyorsun. Bana söyle ben söyleyim” dedikten sonra garsona “birader bayana bir rakı koysana” diye seslenir. “Bayan mı? Benim dişi olduğum beyefendinin aklına yeni geldi. Şeytan diyor ki çık şu masaya üstünde ne varsa çıkar orta yerde bir güzel dansa başla” diye kendi kendine konuşan Efsun kendini erkeklerin arasında direk dansı yaparken hayal eder. Feminist açıdan Efsun’un görsel bir nesne olarak sunulup fetişleştirildiği bu sahne sorunlu görülebilir.

Efsun’un teyzesi Nur ve kızları Merve’de İstanbul’da yaşamaktadır. Efsun 30 yaşına gelmiş ama hala bekâr olduğu için ailenin gözünde artık evde kalmıştır ve hayırlı bir kısmet bulabilmek için daha fazla gecikmemelidir. Kendinden küçük olan kardeşleri bile ona bu konuda öğüt verirler. Efsun, ikili ilişkilerde yaşadığı olumsuz tecrübelerin ardından 20 yaşındaki kuzeninin de evlenmeye hazırlandığını duyunca ailesinde yer alan diğer kadınların söylediklerini yapmaya karar verir. Hem fiziksel hem de zihinsel olarak bir değişime giren Efsun’un da artık hedefi kendisine koca bulmaktır. Yıllar sonra karşılaştığı lise aşkı Sinan’la ilk buluşma sonrası sabah uyandığında Efsun hayatının amacını bulmuş gibidir. Efsun hislerini şu sözlerle dile getirir: “Artık sabah uyanmanın, giyinmenin hatta yemek yemenin bile bir anlamı var. Sizi beğenen biri olduğunda kendinizi daha iyi hissediyorsunuz.” Kendisini daha iyi hissetmesi iş hayatıyla, kendi kendini gerçekleştirme ile değil bir erkeğin onu beğenmesiyle vücut bulur.

Efsun'un en yakın arkadaşı hayallerinde yaşattığı yazardır. Kitapta Efsun'un başucu kitabı Kürk Mantolu Madonna, hayali arkadaşı da Sabahattin Ali'dir. Ancak filmdeki başucu kitabı "Aşk En İyi Anlatan Yazar" iken hayali karakterin ismine hiç yer verilmez. Her türlü sıkıntısını ve mutluluğunu onunla paylaşan Efsun, kimsenin bilmediği, kendi masalını yaşamaktadır. Her ne kadar kimseye ihtiyacı olmadığını, evlenmek istemediğini, yalnız mutlu olduğunu söylese de hayalleri aşk ve aşık olacağı adamdan ibaret olarak sunulmaktadır. Film boyunca pek çok sahnede Efsun'u aşk romanı okurken görürüz. Bir popüler kültür ürünü olarak çok fazla kişiye ulaşan aşk romanlarını "değersiz", egemen söylemi yeniden üreten anlatılar olarak gören eleştirmenler olduğu gibi, bu metinlerin aile ve evlilik kurumunun gizlemeye çalıştığı çelişkiler hakkında alttan alta bilgi vererek direniş unsurları içerdiğini (Modleski 1982: 7, 23) vurgulayan eleştirmenler de vardır. Radway'in de ifade ettiği gibi aşk romanı satın alan bir kadın kendine ait kişisel bir alan ve romanın olağanüstü erkek kahramanının emanet ilgisini de satın almış olur (1995: 139). Aşk romanı okuyan Efsun böylelikle kendine ait bir alan yaratmaktadır. Gerçek hayatta bir türlü denk gelemediği aşkı bu kitap aracılığıyla yaşadığını Efsun şu sözleriyle ifade eder: "Kitapta yapmacıksız, saf, derin bir aşk anlatılır. E baktım kafama göre birini bulamıyorum, ben de ona sığındım". Efsun'un anneannesi Peyker Efsun'un kitap okumasını "Hı oku oku üç gramlık aklın da gitti. Yirmi dört saat elinde kitap. Bok mu var? Ne okuyorsun o kadar çok?" sözleriyle eleştirir.

"Öyle çok gösterişli biri değilim. Hatta gördünüz kendi anneannem bile sevimsiz olduğumu söylüyor. Çok konuşuyorum evet farkındayım ama tek sebebi çok okumam ve çok düşünmem" der Efsun. Kitaplığında çok sayıda kitabı olduğunu gördüğümüz Efsun'un odasının duvarında da kitaplarla ilgili çeşitli sözlerin - "book lovers never go to bed alone" (kitap severler yatağa asla yalnız gitmezler), "room without books is like body without soul" (kitapsız bir oda ruhsuz bir bedene benzer)- yazıldığı çerçeveler vardır. Kitaplara olan bu ilgisi sonucu Efsun kitap yayıncısı olmuştur. "Kendine en uygun mesleği şıp diye" bulduğunu söyleyen Efsun'un kitaplarla haşır neşir olmasından anneannesi kadar annesi de pek memnun değildir. Annesi erkekler hostesleri sevdiği için hostes olmasını istemiştir.

Efsun'un kitaplara olan ilgisine yapılan vurgu adeta "koca" arayışına girmesi ve Sinan'ın tesadüf eseri tekrar hayatına girmesiyle azalır. Filmin sonlarına doğru hayali arkadaşı olan başucu kitabı "Aşk En İyi Anlatan Yazar" da bu duruma sözleriyle dikkat çeker. "Gerçek dünyaya dönmenin vakti geldi. Baksanıza bunca yıl en yakın arkadaşınız bir hayalet oldu. Buna bir son vermeniz gerek", "Belki de görüşmesek daha iyi olacak". Filmin ilk ve son jeneriği de adeta bu duruma göz kırpar: İlk jenerik kitaplar üzerine kuruluyken, son jenerikte sadece sonlara doğru kuş gibi uçan bir kitap görünür.

Bir yayınevinde çalışan Efsun'un iş çevresi de kadınlardan oluşmaktadır. Kitapları çok seven ve daima iç içe yaşamak istediğini söyleyen Efsun kendine uygun olan bir iş tercihinde bulunmuştur. Ancak film boyunca Efsun'u çokta iş ortamında görmeyiz. Genellikle gün boyu evdeki diğer kadınlarla zaman geçirmektedir, mesaiye yetişme telaşı yaşamamaktadır, herhangi bir mesaisi yoktur, sabah kalkıp işe gitmek zorunda değildir. Sadece birkaç kez işteki görüntülerine yer verilir. Ama bu sahnelerde de yine erkeklerle olan ilişkilerden, sosyal medyadan, evlilikten ve 30 yaşına gelmesine rağmen hala evlenememiş olan Efsun'un evde kalmışlığından bahsederler. Birbirlerini rakip olarak gören bu kadınların birbirleriyle olan ilişkileri de kıskançlık üzerine kurulmuştur. Kadınlar arası dostluk ve yardımlaşmadan söz edilememektedir. İş ortamında yer alan herhangi bir kadını -Efsun da dahil- çalışırken ya da işe dair herhangi bir şey yaparken görmeyiz. Aldıkları eğitimin ne olduğuna dair bilgi verilmeyen bu kadınlar mesleklerinde aktif bir konumda sunulmaz.

Temsiller açısından bakıldığında oldukça muhafazakâr bir yapı göze çarpmakta, kadınlar her ne kadar özgür ve güçlü görünseler de hayatlarına giren erkeklerin koruması ve gözetimi altına girmek konusunda istek duymaktadırlar. Her ne kadar iyi bir eğitim ve kariyer sahibi olsalar da tıpkı Yeşilçam melodramlarındaki kadınlar gibi bu kadınlar için de "gerçek aşk" mutluluğun tek ve asıl nedeni olarak sunulmaktadır (5).

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise Efsun'un bir koca bulmak için geçirdiği değişim ve dönüşümdür. Filmin başlarında gerek giyim tarzı, gerekse davranışları ve sözleriyle, kendi bireysel duruşu ile istediği erkeği arayan Efsun sonrasında ailesindeki kadınların doğrultusunda farklı bir kimliğe bürünür. "Ay bütün arkadaşlarım patır patır çocuk yaptı ya. Ben yalnız ölücem ona yanıyorum" sözleri Efsun'un evliliğe bakışındaki değişimi özetler gibidir: Yalnız ölmek için çocuk doğurması, bunun için de evlenmiş olması gerekmektedir. Düşüncelerindeki bu değişim dolayısıyla Efsun'un cinselliğine de vurgu yapılır. Öncesinde salaş kıyafetler, dağınık saçlar ve gözlüğüyle gördüğümüz Efsun, geçirdiği dönüşüm sonrasında "dişil" bir kimlik kazanır ve erkek tarafından "arzu edilen" bir kadın haline gelir. Kuaförden, yapılan alışverişlere, yapılması gerekenlerden, iyi bir eş adayında bulunması gereken özelliklere kadar her şeyi yeniden gözden geçirmesi ve öğrenmesi gerekmektedir. Mitolojik hikayelerden itibaren süregelen Pygmalion anlatısındaki önerme, erkeğin talebi sonucunda ideal kadının yaratılması olarak özetlenebilmektedir. Pygmalion miti de tarihin çeşitli dönemlerinde özellikle tiyatro, daha sonra edebiyat, müzik ve nihayet sinemayla "gerçek" dünyayla bağlantısını kurmuş, böylelikle anlatı güncelliğini korumuştur. Mito-sun drama alanına taşınmasıyla beraber çeşitlilik sağlanmış ve ideal kadını yaratma söylemi sabitlenmiştir (Egrik 2007: 16-17).

Serpil Kirel Yeşilçam döneminin ünlü serisi , “Kezban” için, “âşık olduğu adama ulaşmak için değişmek zorunda kalan köylü kızın yaşadıkları, güldürülerden melodramlara dek geniş bir yelpazede işlendiğini” (2005: 235) belirterek, Yeşilçam filmlerinde “kadın izleyicinin hoşuna giden bu konunun her fırsatta ‘Kezban’ örneğinde olduğu gibi sık sık tekrarlandığını vurgulamaktadır.

İdeal kadını bir erkeğin yaratabiliyor olması Pygmalion anlatısında erkeğin belirleyici unsur olmasının önünü açar. Bu bağlamda dolayısıyla erkek kadının ideal ölçütlerinin referansıdır (Egrik 2007: 14). İdeal kadının yaratılmasında erkek etkin tarafta yer alırken, kadın edilgendir. Lise aşkı Sinan’la yeniden yolları kesişen Efsun, Sinan’ın hayatına girmesiyle birlikte “ideal” bir kadın olma koşullarını sağlamaya çalışır. Filmin Efsun’un “ideal” kadın olmaya öykünmesi noktasında Yeşilçam melodramlarıyla kesişirken, bir yönden de farklılaştığını söylemek mümkündür. “Kezban” örneğinde kadın değişip erkeğin rüyalarındaki kadına evrildiğinde erkeğin aşkını “kazanırken”, Sinan Efsun’a zaten aşiktir ve onu olduğu gibi sevmektedir.

Pygmalion oyununun “yerelleştirilmesi” bağlamında değişikliklere uğrayan bu öykünün günümüzde de kimi değişikliklere uğrasa da devam ettiğini söyleyebilmek mümkündür. Bu ideal kadın yaratma, değişim, dönüşüm sürecinde ortak alan ise kadının temsili sorunsalıdır. Efsun karakteri üzerinden bakıldığında dönemin şartları içinde bu ideal kadın tipi güzel, bakımlı, eğitilmiş, aynı zamanda ev işlerine hakim, iyi yemek yapan, çocuklarla arası iyi olan, aynı zamanda eğlenceli olarak çizilmiştir. Ev işlerine hakim, iyi yemek yapan, çocuklarla arası iyi olan, eğlenceli, eğitilmiş aynı zamanda güzel, bakımlı ve seksi olarak çizilmiştir. Coward’ın da ifade ettiği gibi “[b]öylece kadınlar iki güçlü baskı arasında kalıyorlar: Bir taraftan ‘seksi’ olma mecburiyeti, diğer taraftan cinsel gereksinmelerin ısrarla reddedilmesi. Bu ikisi bir araya gelerek, arzu edilir olmayı, erkeklerin arzu ettiği nesne haline gelmeyi merkez alan bir kimlik oluştururlar” (1995: 197). Efsun’un sevdiği erkeği “elde edebilmek” amacıyla cinselliğinin ön plana çıkmasını kabul etmesi ve bu doğrultuda hareket etmesi feminist bakış açısıyla bakıldığında filmin sorunlu yanlarından biridir. Coward’ın da başka bir bağlamda belirttiği gibi “[g]erçek sorun, sanki kadınların kullanabileceği tek güç cinsel güçmüş gibi, kadınların kendilerinin de cinsel cazibeyi kadın gücünün nihai kaynağı olarak gören miti kolayca kabullenmelerinde yatıyor” (1995: 184). Erkeğin ideal eşi olabilmek adına kadını sınavlardan geçiren ve kadını belli kalıplara sokan bu anlayış romantik komedilerin mutlu sonları ve aşıkların birleşmesi ile meşrulaştırılmaktadır. Kadınların doğru formlara girdikleri ve doğru davranışları öğrendikleri zaman sonunda mutlaka ödüllendirileceklerini söyleyen bu anlatı formu, “ideal kadınlık” biçimleri yarattığı gibi “ideal erkeklik”i de belirlemektedir. Bu bağlamda yakışıklı, zengin, yurt dışında eğitim görmüş ve karizmatik olarak sunulan filmin ana erkek karakteri Sinan kadınların hayallerini süsleyen ideal bir erkektir.

Romantik komedi filmlerinin sonlarında yer alan statükonun devamı (evlilik) muhafazakâr değerleri benimsediğini işaret eder (Gilmour 1998: 26). Wilding'in de belirttiği gibi, kadınlarla daha güçlü bir ilişki içinde görünmesine rağmen romantik komediler, kadınlar için son derece dezavantajlıdır. Kadınların itaatini sağlamada, kendilerini baskı altına almada ve var olan güçlü yapının korunmasında etkili bir araç olarak kullanılmaktadır (Wilding 2003: 382). Gilmour' a göre bu filmlerin yaratıcılığı kurduğu zıtlıklarda yatar. Bu bağlamda bu filmler aile ve evliliğin modern, post viktoryen, Viktoryen kavramlarına/eğilimlerine başvururken/çağırırken bile toplumsal cinsiyetin radikal yer değişikliklerini kullanır (Gilmour 1998: 26).

4.1. Kocan Kadar Konuş Filminde “Evlilik” Algısı

Filmin temel konusu 30 yaşına gelmiş bir kadının hala evlenememiş olması ve bu durumu bir an önce çözüme kavuşturma isteğidir. Efsun'un ailesi bu sorunu çözmek için olaya el koymuş, en uygun damat adayının belirlenmesinin ardından, Sinan'ı nikah masasına oturtmak için planlar ve taktikler geliştirilmeye başlanmıştır. Aşağıda ifadelerine yer verilen katılımcılar (6) filmde ve genel olarak toplumda evliliğin zorunluluk olarak görüldüğüne değinmişler ve evlenmeden mutluluğun olamayacağı vurgusuna dikkat çekmişlerdir. Aile kurmanın şartı olarak sunulan evlilik kurumu günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır:

K1

Film bize sadece kadın-erkek ilişkisini anlatıyor gibi görünse de aslında bir bakıma kadınların yaşı geçmeden evlenmesi gerektiğini ve erkeksiz kadının bir hiç olduğu mesajını da veriyor. Böylece asıl kadın kahramanımız toplum baskısına yenilip hemen evlenmeye karar veriyor ve olaylar gelişiyor.

K2

Film bu toprağın kadınlarının daha çocukken nasıl koca bulmaya programlandıklarını anlatıyor. Milletimiz genel olarak “kadınların belli bir yaşa kadar evlenmeleri gerektiğini, belli bir yaştan sonra ise ‘evde kaldıkları’ düşüncesinde olduğunu göstermektedir.

E1

Evliliğin gerekli ve iyi bir kurum olduğuna dikkat çekilmiştir. Bekarlık zaaf olarak gösterilmiştir. Evlilik kutsallaştırılmıştır, bekarlık kadın için ümitsizliktir. Ancak baş karakter buna karşı çıkıp evliliğin ancak romantik aşk ile olacağı kanısına bürünmüştür. Baş karakter için evlilikte mutlu olma romantik aşk ile mümkündür aksi takdirde bekar kalmak en mantıklı düşüncedir.

E2

Filmde günümüz Türkiye'sini görürüz. Bir kadın eğitiminden önce kısmet bulup evlenmelidir. Aksi takdirde kendisini de geliştirse çok önemli mevkilere de gelse "evde kalmış, koca bulamadı" laflarını yemekten kurtulamaz.

K3

Filmde çok yaygın ve tehlikeli bir algı var; 30'lu yaşlara gelmiş bir kadının evlenmiş olmak ya da evlenmek zorunda olduğunu, yoksa toplumda belirli bir yere sahip olmadığı düşüncesi. Bu yaşlara gelmiş bir kadın hala bekarsa hemen "evde kalmış" etiketi yapıştırılması Türk toplumunun kalıplaşmış davranışlarındanır.

Filmde evliliğin zorunluluğu konusundaki ısrarlı tutum kadar dikkat çeken bir başka unsur da bu baskının cinsiyetler arasındaki eşitsizliğidir. Katılımcıların pek çoğu bu noktayı ifade etmiş ve toplumun geneli tarafından kabul gören kadınlık-erkeklik algılarını belirtmişlerdir.

K4

Burada dikkat çeken nokta, sadece tek bir cinse bu sorumluluğun yüklenmesidir. Erkeğin 'evde kalması' gibi bir durum söz konusu olmamaktadır.

K5

Kadınlar 30 yaşına geldiğinde evde kalmış gözüyle bakılır. Erkeklerde ise böyle bir durum söz konusu değildir.

E3

30'una basmış bir Türk kızının üzerindeki evlilik baskısı açıkça anlatılırken aynı zamanda yakın yaş gurubundaki bir erkeğin rahatlığı da gözler önüne serilmiştir.

E4

Evlilik normal anlamda birbirini seven iki insanın hayatlarını birleştirmesi anlamına gelirken evlilikte geç kalan kadın için ise evlenememek büyük bir sorun haline gelmiştir.

E5

Kadın hemen evlenmek ailesini mutlu etmek isterken, erkek bu yönde düşünüyor veya erken olduğunu düşünüyor.

K6

Bekarlık kavramı erkek için normal bulunmakta ancak kadın erkeksiz var olmayacağı için bekar kalmamak ve evlenmek zorundadır.

K7

Kadınlar etrafın sürekli baskısına maruz kaldıkları için evliliği büyük bir zorunlulukmuş gibi görüyorlar.

Ön plana çıkan bir başka vurgu ise kadınların ne kadar eğitilmiş ne kadar kariyer sahibi olursa olsun toplumda kocaları kadar var olabileceği yönündedir.

E6

Efsun'un filmde ki "Kocan varsa varsın" sözü kadınların tek başına bir şey olmadığını vurgular yani cinsiyet ayrımcılığının yaşandığını vurgulamaktadır.

K8

Efsun'un yaşadığı böyle bir arada kalma halidir. Kadınlar için "koca"nın güç ve statü göstergesi vazifesi görmesi, evlilik ve bekarlık arasında oluşturulan uçurumlar toplumların asla vazgeçemeyeceği ve oradan beslendiği bir damar haline gelmiştir.

E7

Evlüysen her şey yolunda ama değilsen hele bir de geç kaldıysan bütün sorunlar sende toplanıyor. Sözüün özü, kocan varsa varsın, yoksa da geçmiş olsun. Hele ki bir de 30'una gelip de bekâr kaldıysan bu dünyada yatacak yerin yok!

K9

21. yüzyılda bile belli bir yaşa gelmiş kadının evlilik baskılarından kurtulamadığını görüyoruz [...] Karakterimizin yükselmek ya da önemsenmek için bir erkeğe ihtiyacı yokken, çevresindeki insanlar (ona) eğer bir kocası olursa mutlu olacağını, hayata devam edebilmesi için illa elinden bir erkeğin tutması gerektiğini, bu yaşa gelip hala yalnız olmasının dünyanın en kötü şeyiymiş gibi empoze etmektedirler [...] bekar kadınların -başardıkları her şeye rağmen- bir kocası olmazsa acınası bir hayat geçirecekleri düşüncesinin aşılandığını gösteriyor.

K10

Kadın doğduğu andan itibaren evliliğe programlanmış [...] Kadın küçük yaşlardan beri evliliğini hayal etmeli hep gelin olmak istemeli aksi bir kadın tuhaf karşılanıyor, karşılanır. Aynı yaşlarda bir erkek evde kalmış olmuyor. Çünkü erkek her yaşta evlenebilir. (!) Erkekler için bekarlık daha iyiymiş gibi zannediliyor.

E8

Filmde kocası, erkek arkadaşı, sevgilisi olmayan kadınlar toplum içinde dışlanmış, ezik hor gösterilmeye çalışılmış.

E9

Kadın iş hayatında da evlilik örnekleri ve baskısı ile karşılaşarak sanki bütün hayatı bu evliliğe bağlı algısı verilmektedir.

E10

[...] sanki kadınların evlenmek için var olduğu hatta hayatlarında misyonun evlenmek olduğuna değinilmiş. Yani kadının hayatımızdaki yeri benim fikrime

göre aşağılanmıştır [...] evlendiğinde ailesi yahut çevresindeki kadınların ona olan tutumu değişiyor lakin bu tutumun kocasının işi veya ismiyle doğru orantılı olduğu gözümüze çarpıyor.

E11

Yani çevresi için kocası varsa kadın da vardır. Lakin kocası yoksa kadın geri plandadır durumu ortaya çıkar. Bu noktada kadının sadece evli ise önemli olduğu sorusunu ortaya çıkarır.

K11

Bir kadın ne kadar başarılı olursa olsun bir erkek ile hayatını birleştirmek zorunda. Eğer bu olmazsa kadının kusurları olduğu düşünülüyor.

Genel olarak bakıldığında heteroseksüel aşkların anlatıldığı romantik komedilerin sonunda evlilik ya da tek eşli süren uzun ilişkiler mutlak bir gereklilik olarak gösterilmekte ve bu durum adeta bir ödül olarak sunulmaktadır. Evlilik aracılığıyla kurulan aile, toplumsal ve kültürel dokunun en temel ilmeği olarak görülmekte ve tüm popüler filmlerde olduğu gibi romantik komedilerde de yüceltilmesi kaçınılmaz hale gelmektedir. *Kocan Kadar Konuş* filmi de bu açıdan türün özelliklerini taşımakta ve evlilik vurgusu film boyunca devam etmektedir.

4.2. Kadın ve Erkeğin Temsili

Sinema filmleri, kullandığı simgeler ve kültürel figürler ile izleyicinin kişisel deneyimlerini, bilgilerini ve hayal gücünü etkileşime geçirerek bir dünya kurmaktadır. Bir yandan içinden çıktığı toplumu yansıtırken, diğer yandan da ele aldığı konular, işaret ettiği sorunlar, bu sorunlara önerdiği çözüm yolları ile toplumu etkilemektedir. Bu nedenle sinemanın kullandığı erkek ve kadın temsilleri, konulara getirdiği bakış açısıyla toplumsal cinsiyetin kazanılmasında da bir araç olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında *Kocan Kadar Konuş* filmindeki kadın ve erkek temsilleri bir kat daha önem kazanmakta ve toplum içinde biçilen rollerin yansımaları dikkatle değerlendirilmesi gereken bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Filmde evlilik kadınlar açısından mutlu olmanın bir önkoşulu olarak görülürken ve böylelikle evlilik kadın için olmazsa olmaz olarak sunulurken kadının evlenebilmesi için de bazı koşulları sağlıyor olması gerekir. Katılımcılar bu noktayı da vurgulamışlardır.

E12

(Efsun) Toplumda kadına biçilen ne kadar rol varsa hepsini üstlenmeye çalışmaktadır. Yemek yapan kadın, bakımlı kadın, tam bir ev hanımı ve anne adayı.

K10

Bir kadının eş bulabilmek için de erkeğin dikkatini çekebilecek dış güzellikte, fazla fikri olmayan, kendi düşüncelerini bir erkek için basitçe bir kenara fırlatıp, erkeği elinde tutmak için çeşitli oyunlarla yapmacık rollerle kendisini kabul ettirmesi gerektiğini anlatıyorlar.

E13

Kadın da daha dekolteli ve seksi bir giyim tarzına yönelirse erkekleri etkiler ve seçim yapması daha kolaylaşır. Çünkü talibi çoğalacak ve en uygun adayı bulmak daha kolay olacaktır.

K12

Bakımsız kadınların ilgi görmeyeceği algısı yapışmış üstümüze çıkarmak ne mümkün. Kadın adeta erkekler için hazırlanmış süslü bir ambalaj, bir et parçasıdır.

K11

Kadın sevdiği adamı etkilemek için görüntüsünden başlayıp düşünce, hal ve hareketlerine kadar bir değişime gitmekte.

K13

[...] Efsun'un günlük hayatının dışındaki kıyafetleri giymiş ve makyaj yapmış bir biçimde ailesinin karşısına çıkması [...] Efsun artık Efsun değil, dayatma bir düzenin kadını olmuştur. Ve pek tabii ki bir çok erkeğin görmek istediği "meta kadın" haline gelmiştir.

E14

Kadının dış görünümünün ne kadar önemli olduğu kadının giyimiyle fiziğiyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bakımsızsan kendine önem vermezsen kimse sana önem vermez. Sen kendine değer verirsen herkes sana değer verir izlenimi verilmiştir.

E11

Kadın ne kadar erkeğe yakın davranırsa, ilgi gösterirse erkeğin o kadar elde tutulacağı düşünülür. Yani ilişkileri kadınların koruduğu belirtilmek istenmiştir [...] Erkek uzun boylu, yakışıklı olmalı ki ilgi duyulmalı, kadının da güzel, bakımlı olması gerekiyor.

E15

Kadının ne düşündüğünden ve ne istediğinden çok erkek kadından ne ister ve nasıl bir kadın ister soruları önemli olmuştur.

E16

30 yaşındaki Efsun'un 20 yaşındaki kuzeninin bile evleniyor olması üzerindeki aile baskısını artırmış ve Efsun'u baştan sona değiştirme kararı alan ailenin hanımları, onu entelektüel görünüşünden çıkarıp "güzel, bakımlı, trip atan, erkeğin avucunda değilmiş gibi görünmek için kendini ağırdan satan, kendilerine göre gerçek (!) kadın" imajına sokmuşlardır.

E17

Erkek çoğu şeyde özgür, kadın sadece anne, aşçı, hizmetçi, çocuk doğurmakla görevli bir kimseymiş gibi algılanır. (...) erkek topluma göre yakışıklı ve zengin olmak zorundadır. Zenginlik ağır basar tabi ki. Kadın ise erkeği baştan çıkaracak kadar vamp olmak zorundadır. Her nedense kadın erkeğe kendini sunmak için olduğuna inanır...

K14

(...) erkek olmak ve kadın olmanın ne denli sınırlarının çizildiğine değinildiğini görüyoruz. Mesela erkek kadından kısa boylu olmamalı. (...) Kadın işveli, cilveli olmalı, makyaj yapmalı, yüksek topuklular giymeli, hesabının ödenmesine ses çıkarmamalı. İlişkide bir kuş gibi olmalı. "Yalnız eldeki kuş gibi değil teldeki kuş" (7) gibi. Yani her zaman kaçıp gidecek gibi. Ayriyeten her daim trip atabilmeli. Aslında etrafımıza baktığımız zaman neredeyse tüm kadınların bu taktikler uyguladığını görüyoruz. Bu taktikler gelenekselleşmiş bir şekilde aramızda dönüp duruyor.

Katılımcıların da belirttiği gibi toplumda kadından beklenenler belli sınırlar içinde çizilmiştir. Fiziksel görünümü ile yanındaki erkeğe yakışması beklenmekte aynı zamanda iyi eğitilmiş olması da istenmektedir. Dışarıda hangi işte çalışırsa çalışsın ne kadar ağır bir iş yükü olursa olsun ev içinde de "görevlerini" yerine getirmesi istenmektedir. İyi yemek yapmalı, düzenli olmalı, çocuklarına iyi bakacak bir anne ya da anne adayı olabilmelidir.

Türkiye'de romantik komedi türünün, pek çok diğer tür gibi, yoğun olarak çekildiği Yeşilçam döneminde hikayelerde sıklıkla yer alan detay kadın karakterlerin yaşadığı fiziksel değişim dönüşüm sürecidir. Erkeğin beğeneceği birer arzu nesnesine dönüşmek için fiziksel olarak çeşitli değişimler geçirmek zorunda kalan kadın karakter örneği bu filmde de karşımıza çıkmakta ancak kadından artık sadece fiziksel bir değişim geçirmesi beklenmemektedir. Erkeğin yanında taşıyabileceği arzu nesnesi olmanın yanı sıra aynı zamanda ideal bir ev kadını ve anne olması da istenmektedir. Kadının yükü azalmak yerine artarak devam etmekte ve meşru hale getirilmektedir. Aşağıdaki katılımcının da belirttiği gibi kadın ideal kocayı hak edebilmelidir.

E18

Kadın karakter dış görünüşünü değiştirerek izleyicinin gözünde erkek karakteri hak edecek hale gelmiştir.

Filmde katılımcıların vurguladığı bir başka nokta Efsun karakterinin roman okuma deneyimi ile ilgilidir. Bu çıkarım yukarıda belirtilen belli başlı noktalarla da bağlantılıdır: Kişisel bir deneyim olan ve bireyin/kadının kendini gerçekleştirdiği alanlardan biri olan roman okuma edimi “değersizleştirilmekte” ve sanki evliliğin önündeki engellerden biriymiş gibi sunulmaktadır.

E9

Kadının eğitim durumu tam belirtilmezken çok kitap okuduğu için ilişkilerinde başarısız olduğu algısı var.

E19

Kadının çok okuması sanki kötü bir şeymiş gibi gösteriliyor. Yani okumak değil koca bulmak daha önemliymiş gibi.

K10

Okuyan, çok düşünen, güçlü bir kadın olan Efsun’u aksine yalnız, mutsuz, zavalı gibi hissettiriyorlar.

E20

Efsun hayatını okumak üzere kurmuştur. Hatta ailesinden bu yüzden tepkiler almaktadır. Kitaplara verdiği önemi ve zamanı kendisine ayırmadığı için evde kaldığı gibi eleştirilere maruz kalmıştır.

E21

(Kadınlar) Eğer okumazlarsa erken yaşta evlenirler algısı vardır. Çok kitap okuma ikili ilişkide başarısızlığı getirir fikri vardır.

K15

Efsun mesleği olan bir kadın, tüm zamanını kitap okuyarak geçirmektedir. Bu yüzden ailesindeki kadınlar onu ev işleri görmediği, bilmediği için azarlayıp dururlar.

Film içinde dikkat çeken bir diğer önemli unsur da hikâyenin sonudur. Film kapanış itibarıyla bir anlamda açık uçlu olarak bitirilmekte ve bir sonraki filmin geleceğine dair sinyaller vermektedir. İlk filmin hemen ardından *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* ismiyle 2. film 2016 yılında vizyona girmiş 3. filmin ise çekimlerine

başlanmıştır. İncelememize konu olan ilk filmin sonunu ele aldığımızda filmin sonunda Efsun'un her şeyi bir kenara bırakarak kaybettiğini düşündüğü Sinan'a koştığı görülür. Her şeyi açık açık anlatır ve sonunda Sinan'a evlenme teklif eder ve film biter. Filmde kadın karakterin olaylar karşısındaki tutumu ve sonu değerlendirildiğinde katılımcıların iki farklı görüş etrafında toplandığı görülmektedir. Bunlardan ilki filme karşı eleştirel bakış açısını benimseyen gruptur.

K16

(Sinan) Efsun'un eskiden tanıdığı, alışık olduğu haline geri dönmesini "kendisi" olmasını talep ediyor. Ancak bu "kendisi" olma durumunun karakterin zayıf oluşturulmasından kaynaklanan bir açığı var ki o da şu: Eskiden güçlü ve kararlı olan kadının aslında o kadar da kararlı olmadığını ailesinin ve arkadaşlarının yönlendirmesiyle hayatını etkileyecek tutarsız değişimlere yelken açması. Bunun ardından partneri ona öyle alıştı diye tekrar eski haline dönmesi de ayrıca bir zayıflık. Şayet (...) toplumun onu böyle bir yönlendirme ile kontrol altına almak istemesinin çürük bir sistemden geldiğinden bahsetseydi, karakter de film de daha güçlü ve anlamı yüksek bir hal alırdı. Ancak bu haliyle film, Türkiye'de kadının birey olma mücadelesine pek katkıda bulunma iddiasıyla yola çıkmış gibi değil.

K17

Kısaca film merkeze kadını alarak öyküyü mutlu sonla bitirse de, gerçek hayatta çevre tarafından yargılanan, aşağılanan, her durumda eleştirilen ve kalıba sokulmaya çalışılan kadın, mutsuz sonlarla yaşamını sürdürmeye mahkum edilmektedir!...

K18

Kocan Kadar Konuş filminde de kadın eninde sonunda evlenir ve dedikodular-dan böylece kurtulur.

Genel olarak filmi ve sonunu olumlu bulan katılımcılar ise görüşlerini şu şekilde belirtmektedir.

E22

Genel olarak film biraz klasiktir diyebiliriz, Türkiye'deki klasik bir yapıyı ve zihniyeti yansıtmıştır. Filmde, kocan varsa varsın, kocan yoksa yoksun mantığı vardır. (...) Filmde bu zihniyet, yapı güzel, tatlı bir biçimde eleştirilmiş, işlenmiş diyebiliriz. İnsanlara bu zihniyetin değişmesi yönünde fikir sunan ve bu şekilde algılanması gereken bir filmdir diyebiliriz.

K19

Filmin sonunda istediği gibi davranan ve duygularıyla ilişkisini yönlendiren Efsun kazanan taraf olur.

SONUÇ

Son dönem popüler Türk filmlerinden biri olan ve romantik komedi örneği *Kocan Kadar Konuş* filminde kadının konumunu evlilik kurumu çerçevesinde alımlama yöntemiyle ele alan bu çalışmada evlilik ve aile kurumlarından, kadının bu kurumlar içindeki konumundan ve bu kurumlara yönelik Türkiye'deki düzenlemelerden genel olarak bahsettikten sonra romantik komedilerde evliliğin sunumu ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyetten kaynaklı kadına yüklenen görev ve rol tanımlarını değerlendirme açısından kadın ve erkek ilişkilerini temel olarak alan romantik komedi filmleri önemli bir türdür. Değişen toplumsal ve ekonomik koşullar içerisinde türün uyuşmaları kadın ve erkek olmaya dair çeşitli rol modelleri sunar. Bu rol modelleri yaygın toplumsal cinsiyet anlayışı ve bu anlayış kapsamında "kadın" olmaya dair tanımlarla, "kadının" sahip olması gereken niteliklerle örtüşmekte ve evlilik özellikle kadınlar için olmazsa olmaz bir kurum olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda günümüzün romantik komedi filmleri Yeşilçam filmlerinin anlatısından çok da farklılaşmamakta ve günümüz koşullarına göre kimi farklılıklar taşısa da benzer kadınlık modelleri sunmaktadır.

Bir yayınevinde çalışan ve kitap okumaya düşkün olan Efsun'un ana kadın karakter olduğu *Kocan Kadar Konuş* lise aşkı olan Sinan'la yeniden yollarının kesişmesini ve aralarındaki ilişkiyi konu alır. Türün uyuşmalarını ve geleneksel toplumsal cinsiyet tanımlarını bünyesinde barındıran film Türk Sinema Tarihi dersini alan Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi 2. sınıf öğrencilerine izlettirilmiş ve filmi "toplumsal cinsiyet", "evlilik", "aile" gibi çeşitli kavramlarla değerlendirmeleri istenmiştir. Katılımcılar filmde ve genel olarak toplumda özellikle kadınlar için evliliğin zorunluluk olarak görüldüğüne değinmişler ve kadın kariyer sahibi bile olsa mutluluğun evlilikle gerçekleşebileceğine dikkat çekmişlerdir. Böylelikle toplumda var olan genel kanı gözler önüne serilir. Buna göre filmin adın da anlaşılacağı üzere - *Kocan Kadar Konuş*- kadının kendi kendini gerçekleştirmesinin mesleği üzerinden değil de kocası üzerinden olacağı vurgulanmıştır.

Anlatısında heteroseksüel aşklara yer veren romantik komediler kadının evliliğini bir başarı olarak göstermekte ve romantik aşk sonrası gelen evlilikle kurulan aile birliğini yüceltmektedir. Olmazsa olmaz olarak görülen evlilik birliği içinde yer alması için de kadının bazı koşulları sağlıyor olabilmesi gerekmektedir. Kadın fiziksel açıdan bakımlı ve güzel aynı zamanda da ideal bir ev kadını, iyi bir eş ve anne olmalıdır. Filmde göze çarpan bir diğer önemli durum kadının "(roman) okuyor" olmasının, kendini okuma edimi üzerinden kuruyor olmasının evliliğin önünde bir engel olarak görülmesidir. Sonuç olarak "evlenilecek/evlenilesi" kadının omuzlarındaki yük daha da artmakta ve bu durum meşru olarak sunulmaktadır.

SONNOTLAR

(1) Bu reformların başında 1924 yılında kabul edilen eğitimi tek sistem altında toplayan ve kadınlara erkeklerle eşit eğitim imkânı sağlayan Tevhid-i Tedrisat Kanunu, kadınlara gerek aile içinde gerekse birey olarak eşit haklar sağlayan 1926 yılında kabul edilen Türk Medeni Kanunu, 1930'da yerel, 1934'te genel seçimlerde kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınması sayılabilir (T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı 2016).

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

(3) Yaşanan sosyal ve ekonomik değişimler sonucunda

(4) Aşk Tutulması 370.989, Aşk Geliyorum Demez 242.391, Ya Sonra 849.743, Romantik Komedi-Aşk Tadında 666.238, Romantik Komedi Bekarlığa Veda 1.507.603, Patron Mutlu Son İstiyor 1.415.960, Celal ile Ceren 2.853.772, Kocan Kadar Konuş 1.930.677, Kocan Kadar Konuş: Diriliş 1.332.907, Her Şey Aşktan 354.885 kişi tarafından izlenmiştir. (www.boxofficeturkiye.com).

(5) Bu dönemde televizyon ekranlarında boy gösteren pek çok dizinin (Hayatımın Aşkı, Yüksek Sosyete v.b.) anlatısının da aşk üzerinden kurulması ve kadınlığın benzer şekilde inşa edilmesi bir başka çalışmaya konu olacak denli dikkate değerdir.

(6) Cinsiyeti kadın olan öğrenciler K harfi ile; erkekler E harfi ile 1'den başlayarak kodlanmıştır. Çalışmada öğrencilerin benzer tespitleri olduğu takdirde sadece örnek olarak seçilen birkaçına yer verilmiş ve tekrarlama yapmamaya çalışılmıştır.

(7) Buradaki vurgu yazarlara aittir. Katılımcının belirttiği bu söz Efsun'a annesinin erkekleri tavlama ve elinde tutmak için nasihat verdiği sırada kullandığı bir benzetmedir. Pek çok katılımcı filmle ilgili yorumlarında bu cümleyi hatırlamış ve kullanmıştır. Tekrar etmemek amacıyla burada sadece bir katılımcının yorumuna yer verilmiştir.

KAYNAKÇA

Abisel N (2005) Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix Yayınları, Ankara.

Ang I (1996) Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World, Psychology Press.

Bayram N (2002) Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

- Coltrane S L and Collins R (2000) *Sociology of Marriage & the Family: Gender, Love and Property*, Belmont, Wadsworth, Kaliforniya.
- Coward R (1995) *Şu Hain Kalplerimiz: Kadınlar Erkeklere Neden Teslim Olurlar?* A. Bora ve A. Emre (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Deleyto C (2003) *Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy*, *Screen*, 44(2), 167-182.
- Derman D (1993) *Jean- Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim Ajans, Ankara.
- Egrik E B (2007) *Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi: "Yeşilçam'da Pygmalion Uyarlamaları Ve Toplumsal Cinsiyet"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Engels (2002) *Aşk, Evlilik ve Aile Üzerine*, Marx & Engels & Lenin Kadın ve Aile. A. Gelen (çev.). Sol, Ankara.
- Gilmour H (1998) *Different, except in a different way: Marriage, Divorce, and Gender in the Hollywood Comedy of Remarriage*, *Journal of Film and Video*, 26-39.
- Güneş F (2011) *Aile, Evlilik, Akrabalık ve Hane*, *Aile Sosyolojisi*, Anadolu Üniversitesi: Eskişehir, 29-48.
- Hall S (2005) *Kodlama, Kodaçımılama, Medya ve İzleyici*, Şahinde Yavuz (der.) Vadi, Ankara, 85-97.
- Henderson B (1978) *Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?*, *Film Quarterly*, 31, 4, 11-23, <http://www.Jstor.Org/Stable/1211803>, erişim tarihi: 04.11.2016.
- Kırel S (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul.
- Kula Demir N (2007) *Elazığ'da Kurtlar Vadisi Dizisinin Alınlanması*, *Sosyal Bilimler Dergisi*, IX(2), 251-266.
- Modleski T (1982) *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi*, Y. Alogan (çev.), Pencere Yayınları, İstanbul.
- Mortimer C (2010) *Romantic Comedy*, Routledge, Londra & New York.
- Mutlu E (1999) *Televizyon ve Toplum*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara.
- Neale S (1992) *The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today*, *Screen*, 33/3, 284-299.
- Radway J (1995) *Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri*, Kadın ve Popüler Kültür, S. İrvan ve M. Binark (der ve çev.), Ark Yayınları, Ankara, 119-146.

Rollet B (2009) *Transatlantic Exchanges and Influences: Décalage Horaire (Jet Lag), Gender and the Romantic Comedy à la Française*. S. Abbott & D. Jermyn (Ed.), *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*, I. B. Tauris & Co, Londra & New York, 146-159.

Ryan M and Kellner D (1997) *Politik Kamera*, E. Özsayar (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Türkiye'de Kadın, Mayıs 2016, Ankara, <http://kadininstatusu.aile.gov.tr/uygulamalar/turkiyede-kadin>, erişim tarihi: 04.11.2016.

Yoo E E and Buzinde C N (2012) *Gazing upon the Kingdom: An Audience Reception Analysis of A Televised Travelogue*, *Annals of Tourism Research*, 39(1), 221-242.

Voytilla S (1999) *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions.

Wilding R (2003) *Romantic Love and 'Getting Married': Narratives of the Wedding in and Out of Cinema Texts*, *Journal of Sociology*, 39(4), 373-389. <http://jos.sagepub.com/content/39/4/373.refs.html>, erişim tarihi: 04.11.2016.