



SSAD

Stratejik ve Sosyal Arařtırmalar Dergisi

ISSN 2587-2621

Volume 5 Issue 2, July 2021

sisaddergi@gmail.com

Makale Türü/Article Type: Araştırma/Research

Makale Gönderim Tarihi/Received Date: 30.05.2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted Date: 10.07.2021

DOI: 10.30692/siad.945388

AİLE ARASINDA (2017) FİLMİNDEKİ TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN TEMSİLİ

Representation of Gender Roles in the Film Aile Arasında (2017)

Erdem TÜRKAVCI

Arş. Gör.

İstanbul Gelişim Üniversitesi

İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

ORCID ID: 0000-0001-5264-8552

eturkavci@gelisim.edu.tr

Elif ŞAHİN

Arş. Gör.

İstanbul Gelişim Üniversitesi

İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü

ORCID ID: 0000-0001-6119-9250

esahin@gelisim.edu.tr

Atıf/Citation: Erdem Türkavcı, Elif Şahin (2021), "Aile Arasında (2017) Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.5, S.2 Temmuz 2021 s.423-439.

Öz: Toplumsal cinsiyet kavramının oluşumunda toplum ve kültür dışında kitle iletişim araçlarının da etkisi bulunmaktadır. Sinema alanında üretilen popüler filmler, geniş kitlelere ulaşması nedeniyle toplumsal cinsiyetin inşası ve temsili konusunda araştırmacılara inceleme alanı sunmaktadır. Türk Sineması'nda en çok üretilen ve izlenen türlerin başında gelen komedi filmleri de toplumsal cinsiyet temsiline anlaşılmaması açısından önemli bir örneklem grubudur. Bu bağlamda araştırmaya katkısı olacağı düşünülen, Türk Sineması'nın en çok izlenen on filminden biri olan ve anlatısında farklı cinsel kimliklerden karakterlerin yer aldığı Aile Arasında (2017) isimli komedi filmi örneklem olarak seçilmiştir. Film, 2000 sonrası üretilen yerli komedi filmleri arasından aile ve namus kavramlarına eleştirel yaklaşması ve anlatısını sadece kadın-erkek cinsel kimliği üzerinden kurmayıp LGBTİ cinsel kimliklerine yer vermesiyle öne çıkmaktadır. Çalışmanın amacı, Aile Arasında filmindeki toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline incelenmesidir. Araştırmada yöntem olarak içerik ve anlatı analizi kullanılmıştır. Yapılan çözümleme sürecinde elde edilen bulgular, filmin anlatısında geleneksel-ataerkil aile düzeninin hicvedildiğini ve LGBTİ karşıtı söylemin bulunmadığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet, Cinsel Kimlik, Toplumsal Cinsiyet, Komedi, Türk Komedi Sineması.

Abstract: In the construction of the concept of gender, in addition to society and the culture, mass media also have an impact. Popular films produced in the cinema offer an area of study for researchers on the construction and representation of gender as it reaches large audiences. Comedy films which are the most produced and watched genres in Turkish cinema are also a significant sample group in terms of the understanding of the representation of gender. In this regard, the comedy film called *Aile Arasında* (2017) which is one of the ten most watched films in Turkish cinema and which represents different identities of gender in its narration is chosen as the sample. The film stands out with its critical approach to the concepts of family and honor and its narrative not only based on the gender identity of men and women but also on LGBTI sexual identities. The purpose of this study is to analyze the representation of the gender roles in *Aile Arasında*. Content and narrative analysis are used as the methods in the study. The findings of the study reveal that traditional-patriarchal family order is satirized and there is no anti- LGBTI discourse in the narration of the film.

Keywords: Sex, Sexual Identity, Gender, Comedy, Turkish Comedy Cinema.

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplum ve kültür tarafından kadın-erkek cinsel kimliklerine yüklenen anlam ve beklentileri açıklamaktadır. Buna karşın, toplumun sadece kadın-erkek cinsel kimliklerinden değil; LGBTİ (lezbiyen, gay, biseksüel, trans, interseks) bireylerden de oluştuğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Toplumsal cinsiyetin inşasında toplum ve kültür kadar kitle iletişim araçlarının da etkisi bulunmaktadır. Kitle iletişim araçları, -özellikle kadın cinsel kimliğine ilişkin- toplumsal cinsiyet kalıpyargıların yeniden üretilmesinde ve normalleştirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Eğlence programlarından dizilere, reklamlardan komedilere, çizgi filmlerden haberlere kadar her tür içerikte karşımıza çıkabilen toplumsal cinsiyet kalıpyargıları, eşitsiz cinsiyet ilişkilerini onaylamaktadır (Gedik, 2018, s. 320). Günümüzde sinemanın hala en etkin kitle iletişim araçlarından biri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sinema filmlerinin toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline ilişkin inceleme alanı oluşturduğu görülmektedir. Türk Sineması'nın özellikle 2000 sonrası döneminde yerli komedi filmlerinin büyük seyirci kitlesine ulaşması ise bu filmlerdeki toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline incelenmesini önemli hale getirmektedir. Tür olarak komedi, güldürme ve eğlendirme işlevi dışında eleştirel olma/muhalefet etme özelliğiyle kadın, erkek ve LGBTİ cinsel kimliklerine ilişkin kalıpyargıları hicvetme özelliğine/gücüne sahiptir. Buna karşın Türk Sineması'nda bu özelliğiyle öne çıkan yerli komedi film sayısı azdır. Yerli komedi filmlerini toplumsal cinsiyet bağlamında inceleyen sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Ancak yapılan literatür taramasında *Aile Arasında* filmini toplumsal cinsiyet bağlamında inceleyen bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bağlamda araştırmanın ortaya çıkmasında etkili olan itici güç, literatürdeki boşluğa katkı sağlamaktır.

Çalışmada 2017 yılında gösterime giren ve Türk Sineması'nda en çok izlenen on filminden biri olan (Box Office, 2021) *Aile Arasında* isimli komedi filmi örneklem olarak seçilmiştir¹. Film, yerli komedi filmleri arasından aile ve namus kavramlarına eleştirel yaklaşması ve anlatısını sadece kadın-erkek cinsel kimliği üzerinden kurmayıp LGBTİ cinsel kimliklerine yer vermesiyle öne çıktığı için toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi açısından önem arz etmektedir. Çalışmanın amacı, *Aile Arasında* filmindeki toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline incelenmesidir. Çalışma; giriş, amaç ve yöntem, literatür, bulgular ile tartışma ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Amaç ve yöntem bölümünde araştırma evreni ve örnekleme belirtildikten sonra çalışmanın yöntemini oluşturan içerik ve anlatı analiziyle yanıtı aranan araştırma soruları belirtilmektedir. Literatür bölümünde, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan toplumsal cinsiyet kavramı ile toplumsal cinsiyetin toplumsallaşma süreci hakkında bilgi verildikten sonra toplumsal cinsiyet bağlamında yerli komedi sineması tartışılmaktadır.

¹ *Aile Arasında* (2017) filminin yapımcılığını BKM, yönetmenliğini Ozan Açıktan, senaristliğini Gülse Birsel üstlenmiş; film toplamda 5.289.051 kişi tarafından izlenerek Türk Sineması'nın en çok izlenen 9. filmi olmuştur (Box Office, 2021)

Bulgular bölümünde ise *Aile Arasında* filmi içerik ve anlatı analizi yöntemiyle incelenmekte; elde edilen bulgular ise tartışma ve sonuç bölümünde tartışılmaktadır.

Amaç ve Kapsam

Araştırmada içerik ve anlatı analizi yöntemi bir arada kullanılmıştır. İçerik analizi, kodlama yoluyla verilerin altında yatan kavramları ve bu kavramlar arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmayı amaçlayan tümevarımcı bir yaklaşımdır. İçerik analiziyle elde edilen kodların belirli kategori altında sınırlandırılması ve sınıflandırılması sonucunda temalar oluşmaktadır (Sığırı, 2018, s. 280). Anlatı ise Yaren'in ifadesiyle hikâyelerin nasıl anlatıldığı ve hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. Anlatılar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden-sonuç ilişkisi ve seyircinin konumu kavramları üzerinden inşa edilir (2016, s. 167). Uştuk, anlatı analizinin karmaşık insan deneyimini tanımlama ve yorumlama konusunda kullanılabileceğini ifade ederken yöntemin günlük hayattaki edimlerimizin altında yatan anlamını ortaya çıkarma konusunda sunduğu olanağa vurgu yapar (2016, s. 62). Anlatı analizi yöntemiyle yanıtı aranan başlıca sorular şunlardır: Anlatıdaki kahramanlar kim; anlatıda ne yapıyor, hangi davranışlarda bulunuyor; neden yapıyor; sonuçları neler? (Sandıkçıoğlu, 2014, s. 56).

Bu araştırmanın temel sorusu, toplumsal cinsiyet rollerinin temsili bağlamında yerli komedi filmleri evrenine uygun görülerek örneklem seçilen *Aile Arasında* filminde toplumsal cinsiyet rollerinin temsilinin nasıl inşa edildiğidir. Bunun ortaya konması için de içerik ve anlatı analizi yöntemiyle şu alt sorulara yanıt aranmıştır: Anlatıda yer alan kadın, erkek ve LGBTİ kahraman sayısı nedir? Bu kahramanların konumu/önemi nedir; anlatının birincil, ikincil, üçüncül kahramanlarından hangisidir? Kahramanlar anlatıda karakter, tip, stereotip temsillerden hangisi olarak kurgulanmaktadır? Kahramanların mesleği nedir; kahramanlar kamusal alanda mı yoksa özel alanda mı konumlanmaktadır? Kadın, erkek ve LGBTİ kahramanlar anlatıda nasıl temsil edilmektedir? Anlatıda toplumsal cinsiyet rollerine eleştiri getirilmekte midir? Anlatıda LGBTİ karşıtı söylem ya da ataerkillik yeniden üretilmekte midir yoksa eleştirilmekte midir? Anlatının mesajı/teması nedir? Anlatıda seyirci nasıl konumlandırılmaktadır?

Araştırmada karakter, tip ya da stereotip temsilin varlığına yanıt aranması, anlatıdaki toplumsal cinsiyet rollerinin temsilinin ortaya konulma amacıyla ilişkilidir. Anlatılarda kahramanlar; karakter, tip ya da stereotip şeklinde kurgulanmaktadır. Sinema filmlerinde bu ayırım seyircinin bilinçlenmesi ile yapımcı, senarist ve yönetmenlerin seyirciyi baz alarak hareket etmesi sonucunda doğmuştur (Bayrak, 2014, s. 106-120). Karakterler çok boyutlu; tipler ise tek boyutludur. Karakter, kişiliğin başkaları tarafından sosyal, toplumsal ve etik olarak değerlendirilen görünüşleri anlamına gelirken (Bayrak, 2014, s. 106) tip; 'İnsanları genellemesine yansıtın, kendine özgü kişiliği olmayan, daha çok bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi' anlamına gelmektedir (And, Nutku ve Taner, 1966, s. 107). Olumlu-olumsuz bütün özellikleriyle birlikte kurgulanan karakter, anlatı içerisinde sürekli bir değişim ve gelişim göstermesine karşın tip, anlatı boyunca aynı kalır ve belirli özellikleri korunur (Aslan, 2007, s. 38-39). Stereotip ise kavramı sosyal bilimlerde kuramsal açıdan ilk kez ele alan Walter Lippmann'a göre, insanların diğer insanlar ve topluluklar hakkında kişisel farklılıkları göz ardı etmesi sonucunda ortaya çıkan, basite indirgenmiş yaygın düşünce ve inançları; kalıpyargılarıdır (1998, s. 80-85). Bilgin'in ifadesiyle stereotip, önyargıları besleyen ve koruyan bir özelliğe sahiptir. Bu açıdan stereotip; din, ırk, etnik köken, cinsiyet vb. özelliklere karşı beslenen toplumsal önyargılarla da ilişkilendirilmektedir (Bilgin, 2003, s. 367-368).

Sinema filmlerinde stereotip temsiller kahramanlardan olay örgüsü ve figürlere kadar pek çok unsurda mevcuttur (İmançer, 2010, s. 89). Stereotiplerin sinemada en yaygın biçimde kullanımı kadın, LGBTİ ve sonrasında erkek cinsel kimliklerine yöneliktir. Stereotip olarak kurgulanan kahramanlar, mevcut toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını en dolaysız bir biçimde yeniden üretmektedir. Bu açıdan araştırmada kadın, erkek ve LGBTİ kahramanların anlatıda hangi yapıda (karakter, tip ve stereotip) kurgulandığı ve konumlarının/öneminin ne olduğunun sorulması,

anlatıdaki toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline ortaya konulması açısından önem arz etmektedir.

Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Tarihsel süreçte tüm toplumlar, kadın ve erkek cinsel kimliğiyle ilgili belirli sınırlar çizmiştir. Kadın ve erkeklere yüklenen görev ve roller ise toplumların içinde bulunduğu dönemin yapısına göre şekillenmiş veya değişiklik göstermiştir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyet kavramından farklı olarak cinsiyet hiyerarşisini de açıklayan bir kavramdır (Kandiyoti, 1997, s. 169). Toplumsal cinsiyet kavramında cinsiyet kavramı bulunduğu için öncelikle kavramın açıklanması gerekmektedir.

İlk kez Robert Stoller tarafından kullanılan ancak sosyolojiye Ann Oakley tarafından kazandırılıp popüler olması sağlanan toplumsal cinsiyet kavramı, kültürel ve psikolojik bir kavramdır (Parsa ve Akçora, 2017, s. 18). İngilizce’de “sex” olarak kullanılan cinsiyet, kadın veya erkek olmanın biyolojik tarafını açıklayan demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, kavramın anlamına uygundur (Dökmen, 2009, s. 19-20). Bu bağlamda, cinsiyet kavramından yola çıkarak cinsiyet kimliği ve cinsel kimlik kavramları arasındaki farktan bahsedilmelidir. Cinsiyet kimliği, bireyin kendisini kişilik ve davranış olarak belirli bir cinsiyette hissetmesi ve o hisse uygun davranmasıdır. Cinsel kimlik ise daha çok bireyin cinsel yönelimini açıklamak üzere heteroseksüellik, homoseksüellik, transseksüellik, biseksüellik ya da aseksüellik şeklinde tanımlanmaktadır (Dökmen, 2009, s. 27).

Günümüzde cinsiyet kavramı için biyolojik farklılıklardan yola çıkılarak basit bir kadın-erkek tanımlamasından farklı tanımlamalar yapılmaktadır. Zira, erkeklik ve kadınlık kavramlarına yüklenen anlamlar, toplum tarafından kabul görmüş rollerin içine sıkıştığı için cinsiyetin biyolojik yönünü açıklayan yaklaşım, yerini toplumsal cinsiyet yaklaşımına bırakmıştır. Zira kadın ve erkek artık sadece toplumsal paradigmanın kendileri için belirlediği davranışları yerine getirmekle sorumlu tutulmaktadır (Caner, 2004, s. 40-42).

İngilizce’de “gender” anlamına gelen kavram, Türkçe’de toplumsal cinsiyet kavramı olarak kullanılmaktadır. İngilizce’de “sex”in karşılığı olan cinsiyet kavramı, insanları erkek veya kadın yapan biyolojik özelliklere atıfta bulunmak için kullanılırken “gender” kavramına karşılık gelen toplumsal cinsiyet kavramı ise bu biyolojik farklılıkların nasıl yorumlandığını ve sosyal pratiklere dönüştürüldüğünü ifade etmektedir (Lupton, Short ve Whip, 1992, s. 23). Cinsiyeti toplumsal bir oluşum olarak ifade eden Kessler ve McKenna, toplumsal cinsiyeti erkeklik ve kadınlığın psikolojik, sosyal ve kültürel yönleri şeklinde açıklamaktadır (1978, s. 7). Başka bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet sosyal yaşam ve kültürle karşılaşan kadın ve erkeklerin sosyalleşme sürecinde edindikleri özellikler anlamına gelmektedir. Wharthon ise toplumsal cinsiyeti bir sosyal pratikler sistemi olarak görmekte; bu sistemin cinsiyet ayrımlarını yarattığını, sürdürdüğünü ve bu ayrımlar temelinde eşitsizlik ilişkilerinin ortaya çıktığını ifade etmektedir (2005, s. 7). Dökmen’e göre de toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ya da erkek olmaya toplum ve kültür tarafından yüklenen anlam ve beklentileri ifade ettiği için kültürel bir yapıyı karşılar ancak kavram, genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de barındırmaktadır (2009, s. 20).

Connell’e göre, toplumsal cinsiyet psikolojisinde en hâkim anlayış, birer grup olarak kadın ve erkeklerin farklı kişilik özelliklerine sahip olduğunun varsayımıdır. Kadın ve erkekler; yaradılış, düşünüş biçimleri, karakter ile kişilik yapıları, yetenek ve dış görünüşleri açısından birbirlerinden farklıdır. Connell, kadın ve erkek arasındaki ayrımı belirten bu durumu, cinsel karakter kavramıyla ele almaktadır (1998, s. 225). Biyolojik cinsiyetimiz, Yalova’nın ifadesiyle genellikle değişmeyen bir nitelik olarak kalırken toplumsal cinsiyet öğretisine dayalı toplumsal cinsiyet kalıpları, içinde yaşanan toplumun gelişmişlik düzeyine, toplum felsefesinin dünyayı algılayış biçimine, zaman ve mekâna göre değişiklik göstermektedir (2002, s. 16). Benzer bir şekilde Saraç da toplumsal cinsiyetin zaman, kültür ve aileye göre değişkenlik gösterebileceğini belirterek cinsiyetin doğal bir özellik iken toplumsal cinsiyetin insan icadı bir kavram olduğunun altını çizerek (2013, s. 27). Connell, toplumsal cinsiyet rejimleri ve toplumsal cinsiyet düzeninin kısaca aile, devlet, kurumlar ve sokak tarafından şekillendiğini açıklamaktadır (1998, s. 165-181). Connell’in

ifadesiyle; “Günlük yaşamımızın büyük bir bölümünü, bir bütün olarak toplumla ilişkide yayılmak veya bire bir ilişkiye sarılmak yerine ev, işyeri veya otobüs kuyruğu gibi ortamlarda geçiririz.” (1986, s. 165).

Toplumsal cinsiyet, cinse dayalı ayrımların aslında toplumsal olduğunu ifade eden Amerikalı feministler tarafından da ele alınmıştır. Kavram, cins veya cinsel farklılık gibi kavramların kullanımında ima edilen biyolojik determinizmin reddini ifade ederken aynı zamanda dişillığın normatif tanımlarının ilişkisel yönünü de vurgulamıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda, birbirlerine göre tanımlanan kadın ve erkekler, ayrı ayrı çalışma konusu olamaz. Zira, erkeği anlamak için kadına, kadını anlamak için de erkeğe bakılmalıdır. Scott, Amerikalı feministlerin amacının, toplumsal cinsiyet gruplarının tarihsel süreçteki önemini anlamak olduğunu belirtir. Amerikalı feministler, cins rollerinin farklı toplum ve dönemlerdeki kapsamını keşfetmeye, bunun ne anlama geldiğini açıklamaya ve toplumsal düzenin devamlılığında veya değişiminde nasıl işlev gördüklerini ortaya koymaya çalışır (Scott, 2007, s. 3-4). Tarihsel süreçte toplumsal yaşama geçilip ticaret ve özel mülkiyet ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte iş bölümü düzenlenmeye başlamıştır. Bu süreçte ataerkil sistemin etkisiyle kadın-erkek ve kamusal-özel alan ayrımları üretilirken cinsiyetçi iş bölümü de bu ayrımların üzerine kurulur. Ev içi ve aile, özel alan; ev dışındaki siyaset, çalışma yaşamı, bilim ve sanat üretiminin yapıldığı alan ise kamusal alan olarak tanımlanmaktadır. Bu sistemde, kadınlar özel alanla sınırlandırılırken erkekler hem bireysel hem de toplumsal gelişimlerini sağlayabildikleri kamusal alanda etkin olan öznelerdir (Kolay, 2012, s. 25-26). Öyle ki kadınlar, tarihin büyük bir bölümünde ev içinde yemek pişirme, temizlik yapma, çamaşır/bulaşık yıkama, ütü yapma gibi işlerle uğraşmış ve çocuk, yaşlı, hasta veya engelli bakımını üstlenmiştir. Kadınların, yaygın bir biçimde iş yaşamına girmeye başlamaları 2. Dünya Savaşı sonrasında denk gelmektedir. Ancak bu durum kadınların ev ve ev halkı bakımı konusundaki sorumluluklarını ortadan kaldırmadığı gibi iş yükünün de çoğalmasına neden olmuştur. Teknolojik gelişmeler, kadınların ev işlerine ayırdığı zamanda düşüş sağlamasına karşın aile içi rollerde değişme olmadığı için kadınlar, ev içinde ücretsiz çalışmaya devam etmiştir (Kolay, 2012, s. 25). Başka bir ifadeyle kadınlar, toplumsallaşmanın bir çıktısı olarak günümüzde hem başarılı bir kariyer hem de “evli ve çocuklu” olmakla görevlendirilmiştir.

Toplumsal Cinsiyetin Toplumsallaşma Süreci

Toplumsallaşma, kişinin içinde bulunduğu grubun normlarını, değerlerini, tutumlarını ve karakteristik dilini edinmesi yönündeki etkileşim sürecini tanımlayan bir kavramdır (Coştu, 2009, s. 119). Giddens, insanların toplumsal cinsiyet gerçeğiyle çocukluk döneminde karşılaştığını söyler. Giddens’a göre çocuklar, kendilerini erkek ya da kız olarak tanımadan önce daha en başında anne ve babaları aracılığıyla çevrelerinden çeşitli işaretler alırlar. Öyle ki iki yaşına gelen bir çocuk, toplumsal cinsiyetin ne olduğuna ilişkin bilgi edinmeye, kendilerinin ve etrafındaki kişilerin cinsiyetinin ne olduğunu anlamaya başlar. Ancak Giddens’ın ifadesiyle “... çocuklar, beş ya da altı yaşa gelene kadar, kişinin toplumsal cinsiyetinin değişmediğini, herkesin bir toplumsal cinsiyeti olduğunu ve kızlar ile erkekler arasındaki cinsiyet farklılıklarının anatomik temelli olduğunu bilmezler” (2012, s. 209). Connell’e göre de yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti vardır ancak çocuk, henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyümeye başladığında cinsiyetine uygun kurallar ve davranış modelleriyle karşılaşır. Aile, medya, arkadaş grubu, okul gibi toplumsallaştırma etkenleri, çocuğun kural ve davranış modellerini sahipleneceği ortamları hazırlar. Connell’in aktarımıyla “... bunun sonucunda, normalde belirli bir cinsiyetin toplumsal beklentileriyle örtüşen bir toplumsal cinsiyet kimliği ortaya çıkar” (1998, s. 255). Connell’e göre cinsel ideolojide, toplumsal pratiğin yapısı doğallaştırma yoluyla çökertilir. Connell, cinsiyete dayalı iş bölümlerinin ve cinsel yönelimlere ilişkin inşa edilen görüşlerin de bu şekilde ortaya çıktığını şu sözleriyle ifade eder: “Çocuk bakımındaki iş bölümüne ilişkin tartışmalarda kadınların anneliğe ve çocuklara yönelik doğal arzusu sorgulanmaksızın kabul edilmektedir. ... Heteroseksüel çekim, daima doğal bir şey olarak yorumlanır -zıtların birbirini çekmesi- ve toplumsal olarak yasaklanmış ilişkiler, özellikle de eşcinsellik, ‘doğal olmayan’ bir şey olarak yorumlanır” (1998, s. 321).

Benzer şekilde Dökmen de toplumsallaşma sürecinde toplumsal cinsiyet farklılıklarının ortaya çıktığını ifade eder. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, kız ve erkek çocuklarının kendi kültürleri tarafından cinsiyetleri için uygun bulunan duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki farklılıklar olarak ifade edilir:

“Kadınların daha duyarlı, ilgili ve bakım verici vb. olarak algılanmaları; ev kadını, öğretmen, hemşire vb. olmalarının beklenmesi, ama erkeklerin bağımsız, atılan, kuvvetli vb. algılanmaları; asker, mühendis, tüccar vb. olmalarının beklenmesi toplumsal cinsiyet farklılıklarıdır. (...) Bunlar gerçek olmayan farklılıklardır; âdeta toplumun kendi kalıplarını bireye dayatması sonucu oluşurlar” (Dökmen, 2007, s. 24-25).

Hoominfar’ın ifadesiyle bütün toplumların kadın ve erkeklere yüklediği birtakım roller ve karşılığını almak istediği beklentileri bulunmaktadır. Bu roller ve beklentiler, toplumsal cinsiyet stereotipleri şeklinde de adlandırılabilir. Cinsiyet stereotipleri, kadın ve erkeklerin doğaları gereği farklı tutum, özellik ve yeteneklere sahip olduğu düşüncesini barındırmaktadır. Hoominfar’a göre bu stereotipler içerisinde örneğin, kadınların erkeklere kıyasla daha kibar, sempatik veya daha savunmasız olduğu görüşü hâkimken erkelerin de kadınlara kıyasla daha güçlü, saldırgan ve bağımsız olduğu görüşü hâkimdir. Bu stereotipler, çalışma ortamlarında ve sosyal ağlarda kadın ve erkekleri birbirinden ayırmak için toplum tarafından yaygın bir biçimde kullanılabilir. Hoominfar için toplumsal cinsiyetin toplumsallaşması, cinsiyet farklılığına bağlı olarak, toplumdaki sosyal rolleri sağlamak için ortaya çıkan ve hayat boyu devam eden bir süreçtir. Bu süreçte aile, akran grupları, okul dışında kitle iletişim araçları da toplumsal cinsiyetin toplumsallaşması konusunda en önemli şekillendiricilerden biridir (Hoominfar, 2019, s. 3-8).

Kitle iletişim araçları ve bu araçlardan yayılan iletiler, aykırı örneklerine rastlanmakla birlikte genellikle egemen toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretmektedir (Kuruoğlu, 2014). Geniş kitlelere ulaşması açısından sinema da toplumsal cinsiyetin toplumsallaşması ve toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının yeniden üretilmesinde en etkili kitle iletişim araçlarından biridir. Tüm dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sineması’nda da komedi filmlerinin sinemanın ortaya çıktığı dönemden bu yana popülerliğini koruduğu düşünüldüğünde, yerli komedi filmlerinin toplumsal cinsiyet rollerini temsil etme biçimi ile bunun araştırılması önemli hale gelmektedir.

Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Yerli Komedi Sineması

Manzum ya da mensur tiyatro oyunu olarak Antik Çağ’dan günümüze dek sahnelenen komedi, her türlü mizahi malzemeyi konu edinir (Eşiğül, 2002, s. 43). Komedinin bedensel tepkisini oluşturan açık işlevini keyif verme ve eğlendirme, eleştiri ve hoşgörü oluştururken gizli işlevini ise başkaldırı, protesto ve tahrip etme, yarar veya zarar verme, sosyalleşme, hayata tutunma, fiziksel iyileştirme, gerilimi azaltma, başarılı savunma mekanizması olma, sorunlarla başa çıkma, savunma ve saldırı, toplumsal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, dikkat çekme, itiraz, kabullenme oluşturmaktadır (Öğüt Eker, 2014, s. 30). Komedi, *“İnsanın başkalarının budalalıklarına gülme zaafını yansıtırken bir yandan da kendi yaşamında aynı yanlışları yapmamasını sağlamakla yükümlüdür”* (Öğüt Eker, 2014, s. 71). Komedinin gerek bireysel gerekse toplumsal açıdan temelde iki ana işlevinin olduğunu söylemek mümkündür: Eğlendirmek ve eleştirmek/muhalefet etmek.

Komedi filmlerinde bu işlev bir takım komedi türleri üzerinden oluşturulmaktadır. Bu türlerden biri olan hiciv, insan davranışlarındaki aksaklıkları sosyal, toplumsal, geleneksel ya da politik kusurları abartma, küçümseme, iğneleme ya da absürtleştirme yoluyla ele alan bir türdür (Kosacı, 2012, s. 6). Hiciv yazarının amacı toplumsal hayattaki çarpıklıkları, kötü işleyişi, kurum ve kuruluşlardaki aksaklıkları, yöneticilerin haksızlıklarını, genel ahlaka aykırı tavır ve davranışlarını yermek, alaya almaktır (Taş, 2007, s. 5). Yerli komedi sineması tarihinde, ticari yönü ağır basan komedi filmlerinin ağırlıkta olması nedeniyle başlı başına hiciv türünde olan film

sayısı azdır (Türkavcı, 2018, s. 187). Böylelikle, anlatısında toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını hicveden film örneklerine de az rastlanmaktadır.

Yerli komedi filmleri toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında, konuya uygun filmler Türk Sineması'nın başlangıç yıllarına kadar gitmektedir. Özgüç, yerli bir filmde ilk kez travesti bir rolün yer almasını Muhsin Ertuğrul'un 1923 yapımı filmi *Leblebici Horhor* (1923) ile açıklayarak yerli komedi filmlerinde kılık değiştirme üzerinden kurulan komedi anlayışına atıfta bulunur (1988, s. 39). *Leblebici Horhor* ile başlayan bu komedi anlayışının yerli komedi sineması tarihinde farklı şekillerde günümüze dek sürekliliğini koruduğu görülmektedir. Esatoğlu bu anlayışı, Türk Sinemasında Güldürü Unsuru Olarak Transvestizm isimli çalışmasında aykırılık kuramıyla *Fıstık Gibi Maşallah* (1964), *Şabaniye* (1984) ve *Plajda* (2008) filmleri üzerinden incelemektedir. Ataerkil toplumlarda erkeklerin kadın kıyafeti giymesinin toplumsal giyinme pratikleri açısından aykırılık olarak adlandırıldığını ifade eden yazar, incelediği filmlerde bu durumun komedi unsuru olarak kullanıldığını ifade etmektedir (Esatoğlu, 2010, s. 87).

Kabadayı, sinema filmlerinde anlatıların erkek gözünden kurgulandığını, kadın ve LGBTİ kahramanların anlatılarda eril arzular doğrultusunda konumlandırıldığını ifade etmektedir (2013, s. 241). Sinema filmlerinin erkek hegemonyasının yanında duran, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden üreten bir yapıya sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda kadın ve LGBTİ cinsel kimliklerinin komedi filmlerindeki temsilinin incelenmesi de ayrıca önem kazanmaktadır. Türk Sineması'nın "karanlık yılları" veya "yitik yılları" olarak adlandırılan ve 1974-1979 yılları arasında ortaya çıkan seks komedileri, toplumsal cinsiyet rollerinin yerli komedi sinemasındaki temsili açısından en çarpıcı örneği oluşturmaktadır. Öyle ki bu dönem içerisinde çekilen 195 filmin 131 tanesi seks komedisi ya da seks filmidir (Evren, 2014, s. 307). Özgüç, bu filmlerde kadın kimliğinin sömürüldüğünü, psikolojik ya da toplumsal bağlantıları olmadığı için "... kadın kadına sevişme sahneleri, bu sömürünün en kaba örnekleridir" ifadesiyle açıklamaktadır (1988, s. 109).

Sinemada kadın kimliğine dair toplumsal cinsiyet kalıpyargıların en belirgin bir biçimde üretildiği komedi film türünü, romantik komediler oluşturmaktadır. Orta ve Ekici, Filmlerle Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik Ve Kadının Konumu isimli çalışmasında konuyu "*Anlatısında heteroseksüel aşklara yer veren romantik komediler kadının evliliğini bir başarı olarak göstermekte ve romantik aşk sonrası gelen evlilikle kurulan aile birliğini yüceltmektedir*" ifadesiyle açıklamaktadır (2017, s. 316). Orta, Değiştiren ve Dönüştüren Aşk: Romantik Komedi Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Aşk İlişkisi (2014) isimli çalışmasında ise *Romantik Komedi: Aşk Tadında* (2010) ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmlerini incelemekte; filmlerdeki kadın ve erkek kahramanların modern görünümüne karşın tutum ve davranışlar açısından kadın-erkek rollerine dair beklentileri yerine getirdiğini, filmde geleneksel kodların işlerliğinin devam ettirildiğini ve kadın özgürlüğünün sadece görünüşte olduğunu ifade etmektedir (2013, s. 59). Bayram, Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller isimli çalışmasında 26 adet yerli romantik komedi filmini incelemekte; filmlerin söylem alanlarından birinin ataerkil otorite olduğunu ifade etmektedir (2002, s. 36).

Sinema filmlerinde Gedik'in ifadesiyle "... sürekli tekrar edilerek benimsetilen, normalleştirilen ve verili kabul edilen erkeklik ve kadınlık halleri" görülmektedir (2018, s. 318). Komedi filmleri, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kalıpyargıları yeniden üretmek yerine yapısında barındırdığı eleştirel olma/muhalefet etme özelliğiyle buna karşı bir anlayış ekebilme gücüne sahiptir. Buna karşın toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden üreten yaklaşım içerisinde, özellikle LGBTİ cinsel kimlikleri "kadınlık" ya da "erkeklik" in dışında adlandırıldığı için bu kimliklerin birçok filmin anlatısında öteki olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Yayla, Türk Sinemasında Lgbt Kimliklerin Farklı Temsilleri isimli çalışmasında yerli komedilerin ağırlıklı olarak LGBTİ cinsel kimliklerine karşı -özellikle trans bireylere- var olan fobiye yeniden ürettiğini ifade etmektedir (2019, s. 70-77). Çetinkaya ise mizahi üsluplarla öteki olarak konumlandırılan erkek kahramanların sadece cinsel kimlik ve cinsel tercihler üzerinden değil aynı zamanda icra ettikleri meslek ya da iş, fiziksel görünüm, bilgi ve yetenek ve davranış biçimleri üzerinden de öteki olarak konumlandırıldığını söylemektedir (2018, s. 76).

Literatüre bakıldığında, yerli komedi filmlerini toplumsal cinsiyet bağlamında incelemiş çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Yapılan az sayıdaki çalışmalardan Akdoğan'ın Bir Roman Uyarlaması Olarak Tersine Dünya Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Güldürüsü Üzerine Bir İnceleme isimli makalesi dikkat çekmektedir. Yazar, filmin erkek izleyicileri kadınlarla duygudaşlık kurmaya yönelttiğini, kadınların toplumsal, siyasal ve kültürel alandaki ataerkil zihniyete bağımlılığını erkeklerle kadınları yer değiştirerek hicvettiğini ve böylelikle toplumsal cinsiyetin iktidar mekanizmalarını sorunsallaştırdığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, filmin toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilişkili olarak gündelik yaşamda kadınların iç içe olduğu önyargılar, tacizler ve aşağılamalara ilişkin eleştiri getirmesine karşın izleyiciye bunlarla uzlaşma yolunu önerdiğini vurgulamaktadır (Akdoğan, 2017, s. 202). Toplumsal Cinsiyet Kuramları Bağlamında “Banker Bilo” Filminin İncelenmesi isimli makalede ise Kafa, filmde namus vurgusunun sık sık yinelenildiğini ve Bilo'nun anlatı sonunda zengin olup düşmanı Maho'nun karısıyla birlikte olmaya başlamasıyla kadının ekonomik gücün karşısında yer değiştiren bir nesne olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir (2020, s. 437).

Sonuç olarak, yerli komedi filmleri toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde filmlerin ağırlıklı olarak kadın, erkek ve LGBTİ cinsel kimliklerine dair kalıpyargıları yeniden üreten söylemler bütününe sahip olduğunu, LGBTİ kimlikleri ötekileştirerek komedi malzemesi ettiğini ve erkeğin kamusal alandaki gücünü; kadının ise özel alandaki sıkışmışlığını yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır.

Aile Arasında Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili

Aile Arasında, evlenme planı yapan Zeynep ile Emirhan'ın aileleri arasında geçen macera üzerinedir. Zeynep; Tarlabası'ndaki bir pavyonda vokalistik yapan annesi Solmaz, Solmaz'ın çalıştığı pavyonda assolist olan Behiye ve Solmaz'ın güzellik uzmanı arkadaşı Leyla ile birlikte Cihangir'de yaşar. Emirhan ise Haşm-et restoran zincirinin sahibi olan babası Haşmet, ev hanımı annesi Mükerrrem, ağabeyi Kahraman, yengesi Gülümser ve dedesiyle birlikte Adana'da yaşar. Zeynep, alkolik babası Neco (Necdet) ile arası iyi olmadığı ve ondan utandığı için sevgilisi Emirhan'a Neco'nun düğünlerde klarnet çalan bir müzisyen olduğunu söylemez. Hailhazırda Solmaz'ı yirmili yaşlarda bir kız için terk eden Neco, Solmaz'la yirmi bir yıldır evlilik dışı sorunlu bir ilişki sürer. Bu yüzden Zeynep ve Solmaz, Cihangir'e kız istemeye gelecek olan Adanalı aileye karşı mahcup olmamak için yeni kiracıları Fikret'i, Zeynep'in emniyet müdürü babası şeklinde tanıtır. Cihangirli aile; Solmaz'ı ev hanımı, Leyla'yı Solmaz'ın kız kardeşi, trans olduğunu gizledikleri Behiye'yi Fikret'in ablası olarak tanıtır. Fikret ise gerçekte kayınbiraderiyle avize dükkânı işletmektedir. Evine haciz geldikten sonra karısı Mihriban tarafından evden kovulduğu ve boşanma davası açıldığı için Solmaz'ın evini kiralamıştır. Fikret, sadece aile arasında yapılacağını düşündüğü için küçük bir kız isteme ve nikâh töreni sırasında Zeynep'in babası rolünü oynamayı kabul eder. Ancak Adanalı aile büyük bir düğün yapmak ister. Düğünde tesadüf eseri orkestrada bulunan Neco ve gerçekleri itiraf etmek için düğünü basmaya giden Mihriban düğünde arbede çıkararak Cihangirli “toplama aile” nin yalanlarını söyler. Arbede sırasında, Neco'ya mikrofon ayaklığıyla saldıran Behiye'nin trans olduğu, bilmeyen Adanalı aile tarafından anlaşılır. Haşmet, ortaya çıkan gerçeklerin namus anlayışına ters olduğu için düğünün iptal olduğunu söylediği esnada düğünü basan Muharrem, Emirhan'ın aslında Haşmet'in değil; kendisinin oğlu olduğunu itiraf eder. Çıkan olaylar sonucunda Solmaz ile Fikret'in arası bozulur. Gerçekler ortaya çıktıktan bir süre sonra, Haşmet ve Emirhan'ın Cihangir'de Zeynep, Solmaz, Leyla ve Behiye ile birlikte aynı masada bir gece geçirdiği; başka bir ifadeyle iki ailenin birbirini kabul ettiği görülür. Anlatı, gece sonunda Fikret'in Solmaz'a geri dönüp evlilik teklifi etmesi ve Solmaz'ın teklifi kabul etmesiyle sonlanır.

Aile Arasında filminde yer alan kahramanların anlatı içerisindeki konumuna; başka bir ifadeyle önemine bakıldığında, anlatıyı oluşturan ya da anlatıyı oluşturmada yardımcı rol olarak kurgulanan birincil, ikincil ve üçüncül kahramanlardan oluşmak üzere toplamda 14 kahramanın

yer aldığı görülmektedir². Bu kahramanların anlatı içerisindeki konumuna ve cinsel kimliklerine bakıldığında anlatının birincil kahramanlarının 1 kadın (Solmaz) ve 1 erkek (Fikret); ikincil kahramanlarının 2 kadın (Zeynep ve Mükerrerem), 2 erkek (Emirhan ve Haşmet) ve 1 trans (Behiye); üçüncül kahramanların ise 3 kadın (Leyla, Mihriban, Gülümser) ve 4 erkek kahramandan (Kahraman, Neco, Muharrem, Okan) oluştuğu görülmektedir. İçerik analiziyle elde edilen bu veriler Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1: Aile Arasında İsimli Filmde Yer Alan Kahramanların Adı, Anlatıdaki Konumu ve Cinsel Kimlikleri

	Kahramanın Adı	Kahramanın Cinsel Kimliği	Kahramanın Yapısal Özelliği	Kahramanın Anlatıdaki Konumu / Önemi	Kahramanın Mesleği
1.	Fikret	Erkek	Karakter	Birincil	Avize Dükkânı İşletmecisi
2.	Solmaz	Kadın	Karakter	Birincil	Şarkıcı
3.	Zeynep	Kadın	Karakter	İkincil	Öğrenci
4.	Emirhan	Erkek	Karakter	İkincil	Restoran Zinciri Sahibi
5.	Haşmet	Erkek	Karakter	İkincil	Restoran Zinciri Sahibi
6.	Mükerrerem	Kadın	Karakter	İkincil	Ev Hanımı
7.	Behiye	LGBTİ (Trans)	Karakter	İkincil	Şarkıcı
8.	Leyla	Kadın	Tip	Üçüncül	Güzellik-Bakım Elemanı
9.	Mihriban	Kadın	Karakter	Üçüncül	Ev Hanımı
10.	Neco	Erkek	Tip	Üçüncül	Müzişyen
11.	Kahraman	Erkek	Karakter	Üçüncül	Restoran Zinciri Sahibi
12.	Muharrem Aladağ	Erkek	Karakter	Üçüncül	Restoran Zinciri Sahibi
13.	Gülümser	Kadın	Karakter	Üçüncül	Ev Hanımı
14.	Okan	Erkek	Karakter	Üçüncül	Avize Dükkânı İşletmecisi

İçerik analiziyle elde edilen veriler, anlatının birincil ve ikincil kahramanlarının kadın-erkek cinsel kimlikleri bakımından anlatıda eşit oranda temsil edildiğini gösterirken üçüncül kahramanların kadın-erkek cinsel kimlikleri bakımından temsiline bakıldığında, erkek kahraman sayısının kadın kahraman sayısından bir fazla olduğu görülmektedir. Birincil ve ikincil kahramanların anlatıyı oluşturma, değiştirme ve dönüştürme konusunda üçüncül kahramanlara oranla anlatı iç egrisinde daha fazla yer ve önem kapladığı göz önünde bulundurulduğunda, filmin kadın-erkek cinsel kimlikleri bakımından eşitlikçi bir temsile sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte, Behiye isimli trans karakterin anlatının ikincil kahramanı olarak kurgulanması, anlatıda LGBTİ temsiline tek bir rolde sınırlı tutulduğunu göstermektedir. Bu durum, LGBTİ kahramanın anlatıyı oluşturan kahraman olarak değil; anlatının oluşum, değişim

² Anlatı içerisinde bir-iki cümleyle sınırlı görünürlüğü bulunan dede, polis, koruma gibi roller ve figürasyonlar kapsama dâhil edilmemiştir.

ve dönüşümünde yardımcı rol olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Behiye'nin ikincil kahraman olmasına karşın anlatı içerisinde karakter olarak kurgulanması ise anlatının LGBTİ temsili bakımından farkını ortaya koymaktadır.

LGBTİ cinsel kimlikleri, yerli komedi anlatılarında sulu komedi anlayışıyla ağırlıklı olarak stereotip ya da tip olarak kurgulanmaktadır. Özellikle stereotip kahraman kurguları, stereotipin yapısına uygun olarak LGBTİ kimliklere dair ön yargıların beslenmesine ve yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Buna karşın Behiye'nin karakter olarak kurgulanması, anlatıda LGBTİ'ye dair ön yargının veya LGBTİ karşıtı söylemin yeniden üretilmesini engelleyen başlıca etmenlerden birini oluşturmaktadır. Hâlihazırda *Aile Arasında* filminde yer alan 14 kahramandan sadece 2'sinin tip olarak kurgulandığı görülmektedir. Filmdeki kahramanların neredeyse tamamının karakter olarak kurgulanması, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının yeniden üretilmesi bakımından önleyici etmendirdir. Zira kadın, erkek ya da LGBTİ fark etmeksizin bir kahramanın stereotip ya da tip olarak kurgulanması, kahramanların anlatıda tek bir özellikleriyle var olup değişim, dönüşüm ve gelişim yaşamamalarına, cinsel kimliklerinden beklenen rollerin içine sıkışıp önyargıların ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının yeniden üretilmesine neden olmaktadır.

Anlatıda tip olarak kurgulanan kahramanlardan Neco, "bohem lümpen" bir tiptir. Tip, Marks'ın literatüre kazandırdığı lümpen³ kavramını açıklarken kullandığı bohem kavramına uygun olarak, yarınını düşünmeden günü gününe yaşayan, tasasız, derbeder; bohem bir yaşayış tarzı ve sanatsal uğraşı olan bir tiptir. Öyle ki tip, müzisyen olmasına karşın müzisyen ya da sanatçı imajı çizmediği gibi, argo-küfür yüklü lümpen dili, kirli bir görüntü çizen saç, sakalı ve şiddet uygulayan biri olması sonucunda magandaya yakın bir görünüme sahiptir. Buna karşın tipin lümpenliği anlatıda yeniden üretilmemiştir (Türkavcı, 2018, s. 127-128). Kadınlara simgesel şiddet uygulayan erkek prototipini göstergeleyen geleneksel-ataerkil erkek tipin lümpenliğinin yeniden üretilmemesi, hayat arkadaşı Solmaz'a kötü bir eş, kızına kötü bir baba olduğunun anlatıda yoğun ve açık bir şekilde ifade edilmesinden ve tipin anlatı sonunda ödüllendirilmemesinden kaynaklanmaktadır. Anlatının bir diğer tipi Leyla'nın ise anlatıda evlilik meraklısı bir tip olarak kurgulandığı; bu durumun da ironi yoluyla pek çok kez komedi unsuru olarak kullanıldığını görülmektedir. Öyle ki anlatı boyunca sevgilisini hiç görmediğimiz tip, kendisine devamlı sürpriz evlilik teklifi yapılacağını zanneder. Özel alanda varlık göstermek için aşırı hevesli olsa da güzellik-bakım merkezinde çalışmasıyla tip, anlatıda kamusal alandaki varlığıyla da görünür kılınmaktadır.

Anlatıda yer alan tüm kadın kahramanların mesleklerine bakıldığında, altı kadın kahramandan sadece Solmaz ve Leyla'nın çalıştığı, Mükerrerem, Mihriban, Gülümser'in ev hanımı olduğu, Zeynep'in ise üniversite öğrencisi olduğu görülmektedir. Kahramanlar anlatıdaki konum ve önemlerine göre değerlendirildiğinde, anlatının birincil ve üçüncül kahramanı Solmaz'la Leyla'nın çalışan; başka bir deyişle kamusal alanda varlık gösteren ve erkeklere bağımlı olmayan kadınlar olması ile anlatının ikincil ve üçüncül kahramanları Mükerrerem, Mihriban ve Gülümser'in ev hanımı olması sonucunda, anlatıda kadın kimliğinin kamusal alandaki temsili konusunda yarı yarıya bir dağılımın olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıda ev hanımı olarak görülen kahramanların gelir durumlarına dair net bir bilgi bulunmadığı için maddi açıdan eşlerine bağımlı olduğu bilgisi çıkarılmaktadır. Buna karşın anlatıdaki tüm erkek kahramanların meslek sahibi olduğu görülmektedir.

Anlatıda Emirhan ve Kahraman'ın yaptığı işe dair net bir bilgi bulunmasa da Adanalı ailede baba mesleğinin erkek evlat tarafından da benimsendiği -başka bir deyişle meslek seçiminde babadan oğula geçen geleneksel değerlerin hâkim olduğu- bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, kahramanlar iş sahibi olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda, anlatıdaki erkek kahramanların kamusal alanda etkin bir şekilde varlık gösteren, ekonomik gücü elinde bulduran güçlü erkekler

³ Lümpen kavramı, Marks'ın *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* (1852) adlı eserinde "lümpen-proletarya" şeklinde toplumsal bir sınıfı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Marks'ın kitaptaki tanımından hareketle bir kahramanın ya da kişinin lümpen olarak adlandırılabilmesi için işsiz, sınıf bilincine sahip olmayan; sınıfsız ve herhangi bir sınıfa dahil olmayı da reddeden ve apolitik biri olması gerekmektedir (Yıldırım Önk ve Türkavcı, 2021, s. 319-320).

olduğu söylenebilmektedir. Anlatıda, yalnızca işlettiği avize dükkânının borcu yüzünden evindeki eşyaları icra edilen Fikret'in iş yaşamı sorunludur ancak yine de karakter, anlatı içerisinde meslek sahibi biri olarak kurgulanmıştır. Öyle ki Adanalı aileye karşı karaktere biçilen emniyet amiri rolü, geleneksel toplumlarda erkeğin ya da “aile reisi” nin iş sahibi, kamusal alanda güçlü olması gerektiği kalıpyargısını hatırlatan bir unsur olarak kurgulanmıştır. Sonuç olarak, anlatıda erkek kahramanların kamusal alandaki varlığı ve gücü, kadın ve LGBTİ kahramanlara oranla daha fazladır.

Anlatının birincil kadın kahramanı Solmaz, gerek kamusal gerekse özel alanda kendini var etmeye çalışan biridir. Pavyonda çalıştığı için kendi deyimiyle “hafif kadın” ya da “hayat kadını” olarak algılanmaktan korkmakta ve bu şekilde itham edildiğinde büyük tepki göstermektedir. Bu korkusuna karşın Solmaz'ın frapan giyim tarzı ise karakterin ironik yönünü oluşturmaktadır. Karakter, yirmi bir yıldır evlilik dışı ve sorunlu bir ilişki yaşadığı için filmin açılış sahnesinde söylediği şarkıda da vurgulandığı üzere “evli, mutlu, çocuklu” bir hayatın hayalini kurmaktadır. Karakter, geleneksel-ataerkil değerleri olan bir toplum tarafından onaylanması için toplama ya da yalandan da olsa bir aileye sahip olmasının yeterli olduğunu düşünmektedir. Karakterin aile ve namus kavramlarına yüklediği anlamın anlatıda birçok sahnede vurgulaması, kadın kimliğinin geleneksel-ataerkil değerleri olan toplum tarafından namuslu yaşamaya ve resmi nikâhsız da olsa aile içerisinde var olmaya dair baskılandığını göstermektedir. Öyle ki karakterin mesleğini gizleyerek Adanalı aileye kendini ev hanımı olarak tanıtmaması da karakterin bu anlayışa karşı geliştirdiği kendini koruma yöntemini oluşturmaktadır.

Kadın kimliğinin erkekler tarafından baskılandığı bir başka durum ise kadın kahramanların dış görünüşleri ve giyim tarzlarıdır. Örneğin Kahraman, Zeynep'i “dövmeli, açık saçık giyinen bir kız” olarak gördüğü için kardeşinin Zeynep'le evlenmesini desteklemez. Solmaz'ı edepsiz ve oynak biri olarak gördüğünü söyleyen Haşmet ise Solmaz, Leyla ve Zeynep'in giyim tarzını fazla “açık” bularak Fikret ve Solmaz'ı uyarır. Ancak Haşmet'in talebi, hafif kadın olmakla suçlandığını düşünen Solmaz'ın kendisine biçilen rolü öfkeyle reddetmesiyle sonuçlanır. Anlatıdaki erkek kahramanların bu davranış ve talepleri, toplumun kadın kimliğine yüklediği ve ondan yerine getirmesini beklediği rol ve görevleri ortaya koymaktadır. Buna karşın kadın kahramanların bu talebi yerine getirmemesi, kadın kimliğine yüklenen rollerin anlatıda yeniden üretilmesinin önüne geçmektedir.

Geleneksel-muhafazakâr değerlere sahip olduğu görülen Adanalı ailenin kadın kahramanlarından Mükerrerem ve Gülümser, anlatıda bu değerlere uygun hareket etmekte ancak bu değerler tarafından baskılanmamaktadır. Halihazırda psikolojik sorunlarından dolayı kırmızı reçeteli ilaç kullanan Gülümser kendi dünyasında yaşamaktadır. Mükerrerem'in geleneksel-ataerkil aile düzeni içerisinde erkek hegemonyasıyla barışık, nüktedan ve alaycı hali eşi ve oğullarına sinirlendiğinde ‘Nereye giderseniz gidin! Kariya gidin, kıza gidin, pavyona gidin! Gidin deşarj olun yeter ki!..’ diyalogu üzerinden sergilenmektedir. Anlatıdaki Mihriban karakteri ise anlayışsız, bencil, huysuz, maddiyatı önceleyen, evine haciz geldiği ve sıkıldığı için eşinden boşanmak isteyen biridir. Bu özelliklerinin de etkisiyle, kadın kahramanlar arasında erkek hegemonyası karşısında anlatıda korkusuz ya da kendisi gibi davranan tek kadın kahraman Mihriban'dır.

Anlatının birincil erkek kahramanı Fikret; duygusal, hassas, takıntılı vb. özellikleriyle anlatıda “çocuksu erkek” olarak kurgulanmıştır. Beyninde yalan çipinin eksik olduğunu söyleyen karakterin Adanalı aile karşısında emniyet amiri rolü yapması ve gerçekte silah dahi tutmayı bilmemesi, karakterin ironik yönünü oluşturmaktadır. Fikret'in bu role girmeyi kabul ederek “maço” davranışlar sergilemeye çalışması kahramanın başka bir deyişle erkek kimliğinin geleneksel-ataerkil değerler tarafından yerine getirmekle görevlendirildiği görev ve rolleri ortaya koymaktadır. Anlatıda bu görev ve rolleri yükleyen taraf ise Adanalı ailedir. Emirhan, anlatıda söylediği şarkıda vurgulandığı üzere “evli, mutlu, çocuklu” hayali olan ve maço görünmeye çalıştıkça komikleşen çocuksu erkek biri iken ağabeyi Kahraman ise babası Haşmet'le benzerlik göstermektedir. Haşmet; mafyöz bir görünüme sahip, silahlı korumalarıyla gezen, dikte ederek konuşan, görgüsüzlük boyutunda maddi gücünü vurgulayan ve kendini ailenin reisi olarak tanımlayan geleneksel-ataerkil biridir. Bu özellikler, anlatı sonunda ters yüz edilmesine karşın anlatı içerisinde de ironi yoluyla komedi malzemesi edildiği için anlatıda yeniden

üretilmemektedir. Öyle ki ailenin reisi olduğu için oğlunun kiminle evleneceğine onun değil, kendisinin karar vereceğini söyleyen karakterin bunu yerine getirememesi bu durumu örneklemektedir.

Anlatıdaki tek LGBTİ karakter olan Behiye'nin, anlatının ikincil kahramanı olmasıyla da ilintili olarak önceki yaşamı hakkında bilgi verilmemektedir. Bununla birlikte Arabacı Koç, Türk Sineması'nda Yan Karakter Olarak Lgbti Temsilleri isimli çalışmasında "... aile hayali kurmamakla birlikte, annesi, babası ya da ailesinin herhangi bir ferdi ile ilgili bilgi verilmemiştir. Yalnız olan Behiye için trans bireylerin genellikle yaşadığı ailesi tarafından reddedilme durumunu yaşamış olabileceği ve gerçek sevgiyi birlikte yaşadığı arkadaşlarında bulmuş olabileceği düşünülebilir." ifadesini kullanmaktadır (2019, s. 120). Anlatıda karakterin cinsel kimliğinin Adanalı aileden gizlenmesinin geleneksel-ataerkil değerlere sahip toplumlarda kadın-erkek dışında kalan cinsel kimliklere olan önyargıyı ortaya koymak ve buna eleştiri getirmek amacıyla kurgulandığı görülmektedir. Karakter, Adanalı aileye sesinin yıllarca sigara içtiği için kalın olduğunu ve gençken atletizmle ilgilendiği için ayaklarının büyük olduğunu söyleyerek kimliğini gizlemek zorunda kalır. Buna karşın anlatı, LGBTİ cinsel kimliklerine dair önyargının ya da bu kimlikleri tanımaya/tanımlamaya dair bilgi eksikliğinin sadece geleneksel-ataerkil değerlere sahip olan birey ve toplumlarda olmadığını da vurgulamaktadır. Öyle ki Fikret anlatıda Behiye'nin hala rolünü oynamasına sıcak bakmayarak 'Hala mala karıştırmayın işi olmaz, avizeciden çakma baba, şarkıcıdan çakma ev hanımı anne, üçüncü türden bayandan da hala olmaz ben desteklemiyorum.' diyerek konuya dair bilgisizliğini gösteren bir tepki göstermektedir. Ancak karakterle kurulan diyalogta görüldüğü üzere, bunun yanlış bir yaklaşım olduğu vurgulanarak seyirciye de nasıl bir ifade kullanması gerektiği konusunda bilgi verilmektedir:

Leyla: Fiko abi üçüncü tür ne marslı mı bu?

Fikret: Yani nasıl kibar söylenir onu bilemedim.

Songül: Trans birey diyeceksin trans birey.

Fikret: Ha birey, trans birey, affedersin Behiye.

Behiye'nin erkek gözünden eril arzular doğrultusunda stereotip bir kahraman olarak değil; karakter olarak kurgulanması, anlatıda LGBTİ rollerine dair önyargının ya da LGBTİ karşıtı söylemin yeniden üretilmesini engellemektedir. Karakterin zaman içerisinde arkadaşlık kurduğu Fikret'le konuşurken kullandığı 'erkek erkeğe konuşalım', 'şimdi erkeğe geçtim' ifadelerinde de vurgulandığı üzere, Behiye cinsel kimliğiyle barışık olduğu için kendisi üzerinden şaka yapabilmektedir. Karakterin bu vb. sahnelerde komedinin gizli işlevlerini ironi yoluyla zekice kullanan bir kahraman olarak kurgulanması olası temsil sorununu engellemektedir. Halihazırda karakterin gizlenen cinsel kimliği anlatı içerisinde ironi yoluyla çoğu kez komedi unsuru olarak kullanılmasına karşın bunun LGBTİ karşıtı bir söylemle "sulu komedi" malzemesi edilmediği görülmektedir. Öyle ki Adanalı erkeklerin karakteri "oturaklı kadın", "erkek gibi kadın", "hükümet gibi kadın" olarak adlandırması, karakterin ve seyircinin Adanalı kahramanlar üzerinde üstünlük kurmasına yol açmaktadır.

Adanalı ailenin Behiye'nin gerçekte trans olduğunu öğrenmesi, anlatının çözüm bölümünde gerçekleşmektedir. Behiye'nin Neco'ya mikrofon ayaklığıyla defalarca vururken maskülen bir görüntü çizmesi, ailenin gerçeği kendiliğinden öğrenmesine sebep olur. Haşmet, Behiye'nin cinsel kimliğini, Solmaz'ın şarkıcı olduğunu ve Fikret'in Zeynep'in babası olmadığını öğrendiğinde 'Bizim geleneğimiz göreneğimiz, düzenimiz başka. Biz mazbut, namuslu bir aileyiz. Sizin gibilerden kız alamayız. Namusumuz olmadan yaşayamayız. Aile kurumu palavra değildir, hele hele sizin sandığımız gibi hiç değildir' şeklinde tepki verirken Solmaz ise Adanalı aileye hayat kadını olmadığını açıklamaya çalışır. Sahne geleneksel-ataerkil değerleri olan birey/toplumların kadın-erkek dışı cinsel kimlikleri kabul etmediğini ve kadın cinsel kimliğinin de namus, aile gibi kavramlarla erkek cinsel kimliği tarafından eril bir söylemle tek taraflı kurgulandığını ve baskılandığını göstermektedir. Buna karşın Haşmet, gelenek-görenek, namus ve aile vurgusu yaptığı esnada düğünü basan düşmanı Muharrem'in itirafıyla Emirhan'ın gerçekte kendisinin değil; Muharrem'in oğlu olduğu gerçeğini öğrenir. Karakterin en hassas olduğu

konunun komedi unsuru olarak kurgulanıp anlatı sonunda gerçeklerle cezalandırılması, ataerkil söylemin ödüllendirilmeyerek hicvedildiğini ve cezalandırıldığını göstermektedir. Hâlihazırda anlatı, aile kavramına dair vermek istediği asıl mesajı, düğünden sonraki sahnelerde ortaya koymaktadır.

Düğün bitiminde Solmaz ile Fikret'in hesaplaşırken Fikret'in 'Öyle sandığın kadar kolay değil aile kurmak. Ben yirmi bir yıl aile kurmak için çaba gösterdim kurabildin mi? Sen kurabildin mi, aile olmak için çaba gösterdin kurabildin mi? Yok öyle şarkıcıdan dışarıdan baba ile bu işler olmuyor, toplama aileyle olmuyor!' diyalogunda açık bir şekilde vurgulandığı üzere, anlatı sonuna doğru aile olmanın ve/veya kurmanın zorluğu vurgulanmaktadır. Bununla birlikte anlatı, son sahneye kadar geleneksel-ataerkil toplumların aile olgusunu kadın-erkek dışındaki cinsel kimlikleri dışarıda bırakarak belirli meslek seçimleri ve kan bağıyla sınırlandırıp baskıladığını hatırlatarak başka bir ifadeyle seyirciye ayna tutarak bu düşünce sistemini de eleştirmektedir. Anlatı sonundaki final tercihi, bu düşünce sisteminin yeniden üretilmesini engellediği gibi, seyirciye bunun tersinin de toplumda var olabileceği yönünde mesaj vermektedir. Öyle ki anlatı sonunda düğün gecesi yaşanan olayların üstünden zaman geçtiği, Emirhan ve Zeynep'in bir arada olduğu, Fikret ile Solmaz'ın aşk yaşamaya başladığı ve Haşmet'in Behiye, Zeynep, Fikret ve Emirhan'la birlikte "toplama ailenin" Cihangir'deki evinde yemek yediği gösterilir. Behiye'nin şarkı söylediği yemekte Haşmet, Behiye'ye 'Ağzınıza sağlık Behiye Hanım çok güzel okudunuz.' ifadesini kullanır.

Sonuç olarak *Aile Arasında* filmi, geleneksel-ataerkil değerler içinde şekillenen, kan bağıyla koşullanan, kadın-erkek dışındaki cinsel kimlikleri dışarıda bırakan aile anlayışını hicvetmekte ve seyirciye sunmayı tercih ettiği sonla da farklı görüşlerden, değer yargılarından, yaşam tarzlarından ve cinsel kimliklerden bireylerin aynı masa etrafında oturup birbirlerinin haklarına saygı gösterebileceğini ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Sinema filmleriyle ilgili genel görüş, anlatıların ağırlıklı olarak erkek gözünden eril arzular doğrultusunda kurgulandığı, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden ürettiği ve eşitsiz cinsiyet ilişkileri onayladığı yönündedir. Söz konusu komedi filmleri olduğunda, komedinin yapısı gereği bu durum tersine işleyebilmektedir. Zira komedi türü, eğlendirme işlevi dışında eleştirel olma/muhalefet etme özelliğine sahip olmasıyla toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden üretmek yerine onları eleştirebilme ve hicvedebilme gücüne sahiptir. Buna karşın yerli komedi sinemasında bu özelliklere sahip komedi film sayısının az olduğu görülmektedir. Türk Sineması'nda özellikle 2000 sonrası dönemde komedi filmleri izlenme rekorları kırmış ancak filmlerin büyük bir çoğunluğu ticari yönü ağır basan eğlencelik bir tüketim nesnesi filmler olmaktan öteye geçememiştir. Bu dönemde üretilen ve büyük kitleler tarafından izlenen yerli komedilerin ağırlıklı olarak içinde bulunduğu sistemi içselleştirmiş erkek kahramanların -üstelik karakter olarak değil tip veya stereotip olarak kurgulanan, karikatürize edilmiş maganda ve/veya lümpen- anlatısını sunmaktadır. Toplumun sadece erkek kimliğinden değil; kadın ve LGBTİ cinsel kimliklerinden de oluştuğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, yerli komedi filmlerinde cinsel kimliklerin görünürlüğü ve temsili açısından eril bir yapılanmanın var olduğu görülmektedir.

Son dönemde Türkiye'de toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki tartışmaların geleneksel medya araçlarından daha çok sosyal medya araçları üzerinden konuşulur, tartışılır ve hak aranır olduğu bilinmektedir. Ancak sinemanın günümüzün hala en etkin geleneksel iletişim araçlarından biri olarak eleştirel olma yönündeki gücü ve potansiyeli de göz ardı edilmemelidir. Bununla birlikte, gerek komedi sineması özelinde gerekse Türk Sineması'nın genelinde toplumsal cinsiyet eşitliği konusunu anlatisına taşıyan film örneklerine sık rastlanmamaktadır. Araştırmaya konu olan *Aile Arasında* filminin farkı ise bu noktada ortaya çıkmaktadır. Film, içinde bulunduğu dönemin filmlerinden farklı olarak erkek hegemonyasını, geleneksel-ataerkil değerleri ve bu değerler altında baskılanmış aile ve namus kavramlarını, stereotipleştirilmiş LGBTİ temsillerini; kısacası toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını hicvetmektedir. Film bunu mesleği, cinsel kimliği ya da yaşam

tarzından dolayı farklı, zararlı veya tehlikeli olarak adlandırılan ve sadece Cihangir gibi belirli alanlarda yaşamasına izin verilen yaşamlar ile bu yaşamların karşısında konumlandığı düşünülen/görülen yaşamları anlatısında aynı masa etrafında toplanmasıyla gerçekleştirmektedir. Bununla birlikte *Aile Arasında*'nın komedi başta olmak üzere Türk Sinemasında üretilen diğer filmlerden farkı, filmin kan bağıyla koşullanan, geleneksel-ataerkil değerlerle baskılanan ve itaatkâr öznelere oluşan aile kavramına muhalif yaklaşarak güçlü ve özgür öznelere oluşan yeni bir aile yapısının örneğini sunan bir film olmasıdır. Filmde verilmek istenen mesajın anlatıda açık bir şekilde dile getirilmesi ve altının çizilmesi bunun bilinçli bir tercih doğrultusunda gerçekleştiğini göstermektedir. Halihazırda filmin yazarının (Gülse Birsnel) vermek istediği mesajı didaktik bir biçimde ya da hipodermik bir amaçla vermediği, farklı kimliklerden karakterleri bir araya getirip toplumsal cinsiyet eşitliğini gözeterek anlatıyı kurguladığı görülmektedir. “Sözde ahlak” anlayışına ayna tutan filmin Türk Sineması'nın en çok izlenen on filminden biri olması ise, anlatının seyirci konumlandırması yönünde amacına ulaştığını göstermektedir. Filmin sadece güldürmeyi öncelenebilir yaşam tarzı, dünya görüşü, saygı ve hoşgörü gibi kavramlar üzerinden seyirciyi düşünmeye ve bilinç sahibi olmaya sevk ederek eleştirel bir noktaya konumlandığı görülmektedir. Sonuç olarak *Aile Arasında* filmi, toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirel temsili açısından gerek yerli komedi sineması gerekse Türk Sineması için referans bir filmidir.

KAYNAKÇA

- Açıktan, O. / Birsnel, G. (Yönetmen / Senarist). (2017). *Aile Arasında* [Film]. Türkiye: BKM
- Arabacı-Koç, M. (2019). *Türk Sineması'nda Yan Karakter Olarak Lgbti Temsilleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Okan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aslan, P. (2007). *90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 4(2), ss.105-122. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/138403>)
- Bayram, N. (2002). *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam.
- Caner, E. (2004). *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*. İstanbul: Su.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (C. Soydemir, Trans.). İstanbul: Ayrıntı.
- Coştu, Y. (2009). Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 9(2), ss.117-140. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/daad/issue/4498/61953>)
- Çetinkaya, M. (2018). *2000 Sonrası Türk Komedi Sinemasında “Öteki” Erkekliğin Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi*. Ankara: Erk.

- Evren, B. (2014). Türkiye’de Sinemanın Başlangıcı. Abdurrahman Çelik (Ed.), Sinemada Bir Asır içinde (s. 1-10). İstanbul: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali.
- Eşigül, E. (2002). Cumhuriyet Dönemi Mizahı Üzerinde Değerlendirmeli Bir Bibliyografya Çalışması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gedik, E. (2018). Sekizinci Sanat Sinema ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi. Durmuş Ali Arslan ve Gülten Arslan (Ed.), Kültür, Sanat, Edebiyat Sosyolojisi içinde (s. 319-330). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji. Hüseyin Özel (Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Güven-Akdoğan, Ö. (2017). Bir Roman Uyarlaması Olarak Tersine Dünya Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Güldürüsü Üzerine Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (45), ss.191-205.
<https://iletisimdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/IKAD/article/view/380/353>
- Hoominfar, E. (2019). Gender Socialization. W. Leal Filho, A. Azul, L. Brandli, P. Özuyar, T. Wall (Ed.), Gender Equality içinde (s. 1-10). Sweden: Springer.
- İmançer, D. (2010). Medyayı Anlamak Stereotipler Değerler ve Söylem. Ankara: De Ki.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler. İstanbul: Ayrıntı.
- Kafa, E. (2020). Toplumsal Cinsiyet Kuramları Bağlamında “Banker Bilo” Filminin İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, (3), ss.414-440.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/usbad/issue/55116/708197>
- Kandiyoti, D. (1997). Cariyeler Yurttaşlar Bacılar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler. İstanbul: Metis.
- Kessler, S. J. ve McKenna, W. (1978). Gender: An Ethnomethodological Approach. Chicago & London: The University of Chicago.
- Kolay, H. (2012). Geniş Ufuklar: Toplumsal Cinsiyet Eşitliği. İzmir: İlya.
- Kosacı, S. (2012). Amerikan Filmlerinde Siyasi Hicvin Temsili Ve 1960’lı Yıllardaki Yansımaları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kuruoğlu, H. (2014). Toplumsal Cinsiyet ve Medya. İzmir: Detay.
- Lippmann, W. (1998). Public Opinion. New Brunswick and London: Transaction.
- Lupton, G., Short, M. P. ve Whip, R. (1992). Society and Gender. An Introduction to Sociology. London: Palgrave.

- Orta, N. (2019). Değiştiren ve Dönüştüren Aşk: Romantik Komedilerde Toplumsal Cinsiyet ve Aşk İlişkisi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5(2), ss.35-60. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/43925/540757>)
- Orta, N. ve Ekici, A. (2017). Filmlerle Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik ve Kadının Konumu. *Selçuk İletişim Dergisi*, 10(1), ss.295-319. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/30637/330949>)
- Öğüt Eker, G. (2014). İnsan, Kültür, Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah. Ankara: Grafiker.
- Özgüç, A. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi. İstanbul: Broy.
- Parsa, A. F. ve Akçora, E. (2017). Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu. Aylin Göztaş (Ed.), İletişimde “Serbest” Yazılar içinde (s. 15-41). Konya: Literatürk Academia.
- Sandıkçıoğlu, B. (2014). İkna Kuramları. Mine Oyman (Ed.), İkna Edici İletişim içinde (s. 42-64). Eskişehir: AÖF.
- Saraç, S. (2013). Toplumsal Cinsiyet. Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceyan Ertung ve Aslı Şimşek (Ed.). Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları içinde (s. 27-34). Ankara: Atılım Üniversitesi.
- Scott, J. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. Ali Kılıç (Çev.). İstanbul: Agora.
- Sığırı, Ü. (2018). Nitel Araştırma Yöntemleri. İstanbul: Beta.
- Şenel Esatoğlu, M. (2010). Türk Sinemasında Güldürü Unsuru Olarak Transvestizm. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taner, H., And M. ve Nutku Ö. (1966). Tiyatro Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Taş, C. (2007). Aziz Nesin’in “Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz”, Carl Zuckmayer’in “Köpenick’li Yüzbaşı” Ve Friedrich Dürrenmatt’ın “Büyük Romulus” Adlı Eserlerinde Mizah, Hiciv ve İroni. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Türk Filmleri Seyirci Rekoru - İlk 100 (1989’dan Günümüze). Box Office Türkiye, Erişim Adresi: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri>
- Türkavcı, E. (2018). Son Dönem Yerli Komedi Filmlerinde Bir Mizah Unsuru Olarak Lümpenlik. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uştuk, A. (2016). Aşk Örüntüleri Üzerine Bir Anlatı Analizi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(3), ss.59-70. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbd/issue/35180/390344>).

- Wharton, S. A. (2005). *The Sociology of Gender. An Introduction to Theory and Research*. Malden: Blackwell Publishing.
- Yalova, Y. (2002). *Demokratikleşme Yolunda Toplumsal Cinsiyetin Ana Politikalara Yerleştirilmesi*. Ankara: TBMM Partiler Arası Uyum Komisyonu.
- Yaren, Ö. (2016). *Sinemada Anlatı Kuramı*. Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2* Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar içinde (s. 167-190). İstanbul: Su.
- Yayla, D. (2019). *Türk Sinemasında Lgbt Kimliklerin Farklı Temsilleri (1960-2017)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldıran-Önk, Ü., Türkavcı, E. (2021). Türk Güldürü Sineması'nda Lümpenliğin Değişen Yüzü. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), 316-333. (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/pausbed/issue/59555/656252>)