

ÖZGÜN MAKALE

**2010 Sonrası Popüler
Komedi Filmlerinde
Kadın Mekân Etkileşimi:
“Etilerin Savaşı” (2020)
Filmi Üzerine Bir İnceleme¹**

**Female–Space Interaction
in Post-2010 Popular
Comedy Films:
An Analysis of the Film
“Etilerin Savaşı”**



DİLAN ENGİN*

NERGİZ KARADAŞ TOKTAŞ**

Öz

Sinema, birey ve toplumun anlam dünyasının, üretim ilişkilerinin ve politik-kültürel reflekslerin yansıtıldığı, dönüştürüldüğü ve yeniden üretil-diğı bir sanat formu olarak kabul edilmektedir. Sinemasal anlatının temel bileşenlerinden biri olan mekân, yalnızca fiziksel bir yer olarak değıl,

toplumsal ilişkilerle şekillenen, bu ilişkiler doğrul-tusunda anlam kazanan ve toplumsal yapıyı dönüş-türme potansiyeli taşıyan bir unsur olarak değer-lendirilmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında ise mekân, kadın ve erkek arasındaki gerilimli iliş-kinin sahnelendiğı bir alan olarak dramatik kurguda merkezi bir işlev üstlenmektedir. Bu bağlamda çalışma, sinemanın toplumla kurduğı karşılıklı etki-leşim çerçevesinde, toplumsal cinsiyet normlarının mekân aracılığıyla aktarılma biçimlerini temel araç-tırma problemi olarak ele almaktadır. Çalışmanın örneklemini oluşturan ve geniş izleyici kitlelerine ulaşması nedeniyle seçilen “Etilerin Savaşı” (Onur Bilgetay, 2020) adlı film, amaçlı örnekleme yoluyla belirlenmiş ve Umberto Eco’nun mimariye yönelik göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde, sosyolojik film eleştirisi yöntemiyle analiz edilmiştir. Yürütölen çözümlenmeler sonucunda, filmde karakter inşasının ve dramatik çatışmanın kurgulanmasında mekâna merkezi bir konum verildiğı, toplumsal cinsiyete ilişkin kültürel kodların ise bu mekânlar aracılığıyla somutlaştırıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Sinema, Türkiye Sineması, Kadın, Mekân

¹ Makale başvuru tarihi: 10.08.2025. Makale kabul tarihi: 11.11.2025

Bu makale, Dilan Engin tarafından 2024 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anasanat Dalı’nda Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş danışmanlığında tamamlanan “2010 Sonrası Popüler Komedi Filmlerinde Kadın-Mekân Etkileşimi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Bu çalışma Van YYÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından SYL-2022-10015 No’lu proje kapsamında desteklenmiştir.

* Yüksek lisans öğrencisi, dilano507@hotmail.com Orcid Id: 0000-0003-2905-1840

** Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakóltesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, nergizkaradas@yyu.edu.tr Orcid id: 0000-0002-8910-8039

Abstract

Cinema is regarded as an art form in which the meaning systems of individuals and society, production relations, and political-cultural reflexes are reflected, transformed, and reproduced. One of the fundamental components of cinematic narrative, space is considered not merely as a physical location but as an element shaped by social relations, imbued with meaning through these relations, and possessing the potential to transform social structures. In the context of gender, space assumes a central function in dramatic construction as a site where the tense relationship between women and men is staged. Accordingly, this study addresses, as its primary research problem, the ways in which gender norms are conveyed through space within the framework of the reciprocal interaction between cinema and society. The film “*Etilerin Savaşı*” (“Sisters in Law”, Onur Bilgetay, 2020), selected through purposive sampling due to its wide audience reach, was analyzed using Umberto Eco’s semiotic approach to architecture in conjunction with the sociological film criticism method. The findings reveal that space is accorded a central role in the construction of characters and dramatic conflict, and that cultural codes relating to gender are materialized through these spatial representations.

Keywords: Gender, Cinema, Turkish cinema, Woman, Space

Giriş

Biyolojik bir olgu olan cinsiyet, bireyin kadın ve erkek olma durumunu belirlemektedir. Toplumsal yaşam söz konusu olduğunda cinsiyet, sadece biyolojik bir örgütlenme üzerinden değil sosyolojik, psikolojik, kültürel birçok değişkenle şekillenmekte ve ortaya çıkan toplumsal cinsiyet kavramı kadınlık ve erkeklik arasındaki eşitsiz bölünmeye işaret etmektedir. Zira ataerkil düzen kadınlık ve erkeklik arasındaki biyolojik farklılıkların toplumsal yaşam içerisinde kadınlar için dezavantajlı bir seyre dönmesine sebep olmaktadır. Ataerkil düzende erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliği kitle iletişim araçları, bilimin erkek örgütlenmesi, moda, hukuk, eğitim vb. birçok yapı sayesinde yeniden üretilmektedir. Toplumsal cinsiyet eleştirilerinde ise “kadınlık” ve “erkeklik” adına oluşan prototipler üzerinden toplumsal, kültürel kodlar deşifre edilmeye çalışılmaktadır. Bu çerçevede ataerkil düzene karşı kadın mücadelesi ve feminizmin birçok itirazı bulunmakta, bu itirazlardan birini de mekânın cinsiyetçi organizasyonu oluşturmaktadır.

Mekânın ürettiği anlam, kültürden kültüre farklılık gösterse de mekân örgütlenmeleri insanın temel ihtiyaçları üzerine inşa edilen toplumsal düşünüş pratikleri ile etkileşim halindedir. Dolayısıyla mekânlar sadece tali yollardan değil aynı zamanda anlamın oluşumuna kaynaklık eden asli bir noktadan kavramsallaşmakta ve toplumsal

temsiller üzerinden birçok alanda analizi de olanaklı kılmaktadır. Örneğin mekânların toplumsal cinsiyet ilişkilerinin üretildiği ve eşitsizliklerin deşifre edilebildiği bir alan olduğunu ileri süren feminist coğrafyacılar, kentsel alanda kadınların görünürlüğüne, faaliyetlerinin ve deneyimlerinin ataerkil ve kapitalist örgütlenmeler içinde anlaşılması üzerine çalışmalar yürütmekte, kadınların kent yaşamında daha az kaynağa ulaştıklarını ve mekânsal sınırlamalar ile karşı karşıya kaldıklarını ortaya koymaktadırlar (Mackenzie, 2002, s.258). Böylelikle yapılan çalışmalar sonucunda mekânların sadece basit ve nesnel gerçeklik üretmediklerini, insanların deneyimleri ile etkileşim halinde iken benlik ve kimlikle ilişkilenebildiklerini de söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet çerçevesinde kadın ve erkeğin mekân deneyimleri de farklılaşmaktadır. Kadınların mekân ile ilişkisi, mekân içinde konumlanması birçok noktada toplumsal cinsiyet kalıplarından etkilenmekte ve bu kalıpları yeniden üretmektedir. Buna bir kıraathane (eril mekân) ile bir kına gecesi (dişil mekân) örnek olarak vermek mümkündür (Cemil Schick, 2016, s.96). Bu bağlamda kamusal alan, özel alan kavramlarının cinsiyetçi bir bölümlenmeye sahip olduğu söylenebilir. Ruken Öztürk *Sinemada Kadın Olmak* adlı kitabında bu ayrımı şöyle dile getirmektedir: “Kamu alanı toplumsal ilişkilerin, değerlerin, savaşımın gerçekleştiği bir yaşam alanı iken, özel alan kişinin ailesiyle, yakın çevresiyle, özel işleri ve seçimleriyle betimlenen bir

alandır. Kısaca özel alanın cinsiyeti de ‘kadın’dır.” (Öztürk, 2000, s.63). Kadın ile erkek arasındaki mekânsal ayrımın tarihsel bir zemine dayandığı görülmektedir. Toplamların tarihsel dönüşüm sürecinde, toplumsal iş bölümüyle birlikte mekân kullanımında da cinsiyete dayalı farklılaşmalar ortaya çıkmıştır. Tarım toplumuna geçişle birlikte kadın ve erkek arasında belirgin bir iş bölümü oluşmuş, sanayi devrimiyle birlikte ise üretim faaliyetleri hane dışına taşınarak çalışma alanı ile ev, birbirinden ayrılmıştır. Bu durumun, kadını ev içiyle sınırlayan, erkeği ise kamusal alanda özgürleştiren bir yapıyı beraberinde getirdiği belirtilmektedir (Gedik, 2019). Bu çerçevede mekânın, toplumsal cinsiyet temsillerinin üretiminde merkezi bir rol oynadığı söylenebilir. Bununla birlikte mekâna atfedilen anlamın kültürel bağlamda şekillendiği ve farklı toplumsal gruplar tarafından farklı biçimlerde algılandığı belirtilmektedir (Kartarı, 2006). Lefebvre (2014) ise mekânın, sosyolojik, ekonomik, politik, coğrafi ve kültürel açılardan çeşitlenebileceğini belirterek, onun çok katmanlı doğasına dikkat çekmektedir. Bu tarihsel yapılanmanın sinema gibi temsillerin üretildiği kültürel alanlara yansımaları kaçınılmazdır. Dolayısıyla mekânın toplumsal olarak örgütlenmesinde cinsiyetçi ayrımların sinema aracılığıyla açığa çıkarılması, toplumsal cinsiyet çalışmalarına katkı sağlayacaktır. Mevcut literatürde sinema ve mekân ilişkisine odaklanan çalışmaların çoğunda, bu ilişkinin toplumsal cinsiyet boyutunun yeterince

değerlendirilmediği gözlemlenmiştir. Bu alandaki örnekler arasında; Kılınç'ın (2018) mekân kullanımını inceleyen yüksek lisans tezi, Özer'in (2013) sinemasal anlamın oluşumunda mekânın rolünü ele alan doktora çalışması, Adiloğlu'nun (2001) Türkiye sinemasını mekân üzerinden çözümleyen tezi, Özdemir'in (2016) kadın yönetmenlerin ana akım dışı filmlerinde mekân temsillerini irdelediği doktora tezi ve Ekinci'nin (2014) popüler filmlerde kadınlık temsillerini ele aldığı çalışması sayılabilir. Bu çalışmaların çoğunda ya mekân cinsiyetten bağımsız ele alınmış ya da odak bağımsız sinema üretimlerine yönelmiştir. Bu çalışmada ise, 2010 sonrası popüler Türkiye sinemasında toplumsal cinsiyet normlarının mekân üzerinden analiz edilmesiyle, literatüre özgün bir katkı sunulması amaçlanmaktadır. Böylece çalışma, sinemada toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisine dair araştırmalara yeni bir referans noktası oluşturacaktır.

Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi

Mekân, yalnızca sınırları belirlenmiş bir fiziksel alan olarak değil, toplumsal ilişkilerle örülmüş bir organizasyon olarak da kavramsallaştırılmaktadır. Türk Dil Kurumu² tarafından yer, ev, yurt ve uzay biçiminde tanımlanan kavramın kökeninin Arapça 'kevn' sözcüğüne dayandığı belirtilmektedir. Özpinar'ın Lefebvre'nin *Mekânın Üretimi* kitabına yazdığı sunuşta ifade edildiği üzere bu kök, "bir varlığın bir yerde bulunması" anlamına gelmekte ve mekânın

varlığın belirli bir forma kavuştuğu yer olarak görülmesine imkân tanımaktadır (Lefebvre, 2014, s. 7). Bu bağlamda, mekânın ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan ve anlam yüklenen bir oluş hali olarak ele alındığı söylenebilir.

Mekânın, insanlarla ve nesnelere kurulan ilişkilerin üç boyutlu bir yansıması olduğu da vurgulanmaktadır. Bu çerçevede, mekân örgütlenmesinin yalnızca biçim, malzeme, kütle veya sınır gibi fiziksel özelliklerden ibaret olmadığı; aynı zamanda anlam üretme kapasitesiyle öne çıktığı görülmektedir. Örgütlenme, biçim, ışık, renk ve doku gibi öğeler aracılığıyla sağlanırken; anlamın örgütlenmesi ise daha çok göstergeler, simgeler ve değişken çevresel unsurlarla kurulmakta, bu unsurlar bireyler açısından sözsüz iletişim araçları işlevi görmektedir (Adiloğlu, 2003, s. 70).

Mekânın toplumsal niteliği farklı düşünsel yaklaşımlar aracılığıyla açıklanmıştır. Bachelard tarafından mekânın ortaya çıkışında en temel etkenin barınma içgüdüğü olduğu dile getirilmiş; ancak günümüz koşullarında kimlik, aidiyet, estetik kaygılar ve toplumsal yapıya uyum sağlama gibi gereksinimlerin de belirleyici faktörler haline geldiği belirtilmiştir (Köksal, 2015, s. 12). Bu bağlamda gündelik yaşamda sergilenen bireysel davranışların kimliğin inşasında rol oynadığı ve bu deneyimlerin sembolik, simgesel ve zihinsel düzlemlerde görünür hale geldiği ifade edilmektedir (Alpman, 2019, s. 380). Mekânın, bu simgesellik ve zihinsel inşaların

² [HTTP://sozluk.gov.tr/](http://sozluk.gov.tr/) (07.11.2023)

barınağı olarak işlev gördüğü ve toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı haline geldiği ileri sürülmüştür.

Marksist düşünce doğrultusunda ise toplumsal mekân bir üstyapı olarak tanımlanmış ve üretim sürecinin sermaye, iş bölümü ve üretici güçlerle ilişkisi vurgulanmıştır. Bu çerçevede mülkiyet ilişkileri ve toplumsal hiyerarşi görünür hale gelmekte; toplumsal cinsiyet rollerinden kimlik farklılıklarına, üretim güçlerinin el değiştirmesine kadar çeşitli düzeylerde yeniden üretim sağlanmaktadır. Lefebvre'ye (2014, s. 24-62) göre, kapitalist sistemde biyolojik yeniden üretim ile sosyo-ekonomik üretim birbirinden ayrı düşünülemez ve bu nedenle mekânın politik niteliği ön plana çıkar. Yerleşim sürecinde görülen ayrımcılık, kaynakların eşitsiz dağılımı ve mekânsal farklılaşma bu politik niteliğin somut görünüşleri arasında yer almaktadır. Mekânsal farklılaşma, benzerlikleri ve farklılıkları belirleyen, ayrıştıran ve aynı zamanda bütünleştiren bir süreç olarak değerlendirilmektedir (Alpman, 2019, s. 386).

Mekân ve iktidar ilişkisi bağlamında Doreen Massey, toplumsal mekânların her durumda iktidarın hem ifadesi hem de aracı olduğunu vurgulamıştır. Bu nedenle toplumsal mekân, belirli grupların ve ifade biçimlerinin ürünü olarak görülmüş, aynı zamanda bir mücadele alanı olarak değerlendirilmiştir (Massey, 2016, s. 37). Benzer biçimde, mekânın toplumsal üretiminde sınıfsal çatışmaların ve gündelik yaşam dinamiklerinin sistem tarafından denetim altına alınmaya çalışıldığı da ifade edilmiştir (Akbal Süalp, 2004, s. 80).

Mekânın bir iktidar alanı olarak aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerini yansıtan ve dönüştüren bir yapıya sahip olduğu kabul edilmektedir. Alkan'a (2015, s. 197) göre, cinsiyet ilişkilerinin sosyo-mekânsal yapının değişken doğasıyla karşılıklı bir etkileşim içerisinde olduğu ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden yapılandırılmasında mekânın kritik bir rol oynadığı görülmektedir. Bu çerçevede feminist coğrafyanın 1970'lerde özellikle Birleşik Krallık ve Kuzey Amerika'da gelişmeye başladığı ve kadınların deneyimlerinin mekânla ilişkisi üzerine çalışmalar yürütüldüğü aktarılmıştır (Tuncer, 2012, s. 79). Feminist coğrafyacılar tarafından kadınların daha az mekân işgal ettiği, daha kısıtlı kaynaklara erişebildiği ve mekânsal sınırlamalara daha fazla maruz bırakıldığı ortaya konulmuştur (Mackenzie, 2002, s. 258). Bu nedenle, erkek ve kadın mekânlarının farklı niteliklerle biçimlendirildiği, erkeklerle atfedilen mekânların daha geniş ve kamusal, kadınlara atfedilen mekânların ise daha kapalı ve özel alanlarla sınırlandırıldığı ifade edilmiştir (Özgüç, 1998, s. 61). Feminist coğrafya literatürü, mekânın toplumsal ilişkilerle kurulan ve yeniden üretilen bir yapı olduğunu ortaya koyarken, bu tartışma radikal feminizmin özel/kamusal ayrımına ilişkin vurgularıyla da kesişmektedir. Radikal feminizm, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Amerika'da eylemci kadınlar tarafından geliştirilmiş, erkek egemenliğini toplumsal baskının temel modeli olarak görmüştür. Bu yaklaşım, "özel olan politiktir" önermesiyle birlikte, aile, evlilik ve ev içi roller gibi kişisel

görünen alanların aslında politik iktidar ilişkilerinin taşıyıcısı olduğunu vurgulamaktadır (Donovan, 2015, s. 265-267).

Tarihsel olarak bakıldığında, tarım toplumuna geçişle birlikte toplumsal iş bölümü farklılaşmış; sanayi devrimi ile üretimin hane dışına taşmasıyla kadın ve erkeğin mekânsal hareketliliği daha keskin bir ayrışmaya uğramıştır. Erkekler kamusal alanla, kadınlar ise özel alanla ilişkilendirilmiştir (Gedik, 2019, s. 303). Bu ayrışma, kamusal ve özel alan kavramlarının siyasal ve felsefi düzlemde tartışılmasıyla da desteklenmiştir. Locke, Rousseau ve Hegel gibi düşünürlerin kamusal alanı erkeklere, özel alanı ise kadınlara atfetmesi, günümüzdeki cinsiyetli mekân kurgusunun temel dayanakları arasında yer almaktadır (Çaha, 1998, s. 85). Feminist eleştiri, bu ayrımı sorgulamış ve özel alanın kadınlara, kamusal alanın ise erkeklere özgülenmesine itiraz etmiştir (Cantek, Ulutaş ve Çakmak, 2013, s. 121).

Tasarım alanında kadın, modernist, postmodern ve feminist yaklaşımlar çerçevesinde genellikle iki farklı biçimde ele alınmıştır. Bunlardan ilki, bedensel farklılıklara atıf yapan metaforik yaklaşım; diğeri ise kadın deneyimlerini toplumsal yaşamın yansımaları üzerinden inceleyen pragmatik yaklaşımdır (Gür ve Aşık, 2004, s. 49-50). Metaforik yorumlarda, beden biyolojik özellikleri mekânla özdeşleştirilmiş; kıvrımlı iç mekânların kadınla, yüksek kulelerin ise erkekle ilişkilendirilmesi, toplumlarda kabul görmüş imgesel kalıpların yansımaları olarak değerlendirilmiştir (Rendell, 2000, akt.

Alkan-Korkmaz ve Allmer, 2000, s. 112). Bu bakış, Vitruvius'un mimari düzenlere yüklediği cinsiyetçi göndermelerde de görülmektedir. Dor düzeni, sertlik ve yalınlıkla erkekliliği temsil ederken; Korent düzeni ince hatları, bitkisel süslemeleri ve zarafetiyle kadınsılıkla özdeşleştirilmiştir (Vitruvius, 2005, s. 10). Bu nedenle kamusal ve özel alanların yapısal özelliklerinin metaforik düzlemde cinsiyetlendirilmiş olduğu söylenebilir. Lefebvre de kamusal yapıların dikeyliğini fallik bir otorite göstergesi olarak yorumlamakta ve mekânın iktidarın görsel bir tezahürü haline getirildiğini dile getirmektedir (2014, s. 122).

Pragmatik yaklaşımlar ise kadını "öteki kullanıcı grubu" olarak değerlendirmiş ve kadınların mekânsal algılarında, taleplerinde ya da bilişsel süreçlerinde erkeklerden farklılık olup olmadığı sorusuna odaklanmıştır. Bu bağlamda kadınların deneyimlerinden süzülen verilerin tasarıma aktarılması gerektiği vurgulanmıştır (Gür ve Aşık, 2004, s. 53). Özel alanın tanımlanışında ise farklı yaklaşımlar bulunmakla birlikte, ortak noktanın kadın etkinliklerinin ve ev-içi yaşamın ön plana çıkarılması olduğu görülmektedir (Alkan, 2000, s. 79). Kadınlara atfedilen ev mekânı, politik ve ekonomik ilişkilerin dışında, doğal bir alan olarak ele alınmış; böylece mekân çalışmalarında toplumsal cinsiyetin çoğu kez göz ardı edildiği anlaşılmaktadır (Alkan, 2000, s. 93).

Bu bakış açısına paralel olarak Bora (2005), kadınlığın kültürel bağlam ve demografik farklılıklardan bağımsız olarak "ev" üzerinden tanımlandığını ve yeniden üretildiğini belirtmektedir. Kapi-

talist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte ev ve işyeri arasındaki ayırım derinleşmiş, ev ekonominin dışına itilerek tüketici bir yer konumuna indirgenmiştir (Bora, 2005, s. 21/ 59). Böylece barınma eyleminin sonucu olarak ortaya çıkan ev, salt bir yapı değil, toplumsal ilişkilerle örülmüş yaşayan bir organizma olarak ele alınmaya başlanmıştır. Ev, aile ve toplumsal hafıza ile kimlik, aidiyet ve mahremiyet gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş; bireyin deneyimleri ve duyguları aracılığıyla anlam kazanmıştır (Halbwachs, 2017, s. 160; Bachelard, 1996, s. 32).

Lawrence'ın (1987) ev kavramına ilişkin çok katmanlı yaklaşımı, evin hem bireysel deneyimlerin hem de toplumsal hafızanın inşa edildiği bir mekân olduğunu ortaya koymaktadır (akt. Öztürk, 2009, s. 39). Bu bağlamda ev, kimlik, aidiyet, güvenlik ve mahremiyet gibi olumlu çağrışımlarla tanımlansa da (Akdemir Ersoy, 2002, s. 43), ataerkil düzenin etkisiyle kadınlar için aynı zamanda sınırlandırıcı ve tartışmalı bir alan niteliği de taşımaktadır. Dolayısıyla ev, bir yandan gündelik hayatın duygusal ve kültürel izlerini barındırırken, diğer yandan toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden ürettiği bir düzenek olarak işlev görmektedir. Bu ikili doğa, mekânın yalnızca mimari değil, aynı zamanda sembolik, ideolojik ve temsili bir alan olarak kavranmasına yol açmıştır. Tam da bu noktada, mekânın sinemada nasıl üretildiği ve temsil edildiği sorusu önem kazanmaktadır. Çünkü sinema, ev ve kamusal alan gibi mekânları yalnızca betimlemekle kalmaz; aynı zamanda bu mekânlara yüklenen anlamları

yeniden kurar, dönüştürür ve seyircinin kolektif hafızasına aktarır.

Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Sinema

Toplumsal cinsiyet kavramının ele alınışında, dilin bir üretim alanı olduğu düşünülerek kavramların hangi tarihsel bağlamda ve hangi ihtiyaçlara yanıt olarak ortaya çıktığı, ayrıca neyi dışarıda bıraktığı önemli hale gelir. Başlangıçta biyolojik bir ayırım olarak kullanılan "cinsiyet" terimi, toplumsal yaşamın karmaşık ilişkiler ağı içinde "toplumsal cinsiyet" kavramına evrilmiştir. Bu kavramsal genişleme, bireyin yalnızca anatomik özellikleriyle değil, toplumsal normlar, roller ve beklentiler doğrultusunda tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir.

Heteronormatif anlayışta cinsiyet, bireyin doğuştan sahip olduğu biyolojik farklılıklara dayalı olarak kadın ya da erkek şeklinde kategorize edilmesini ifade ederken, toplumsal cinsiyet, kültür tarafından inşa edilen kadınlık ve erkeklik temsillerini kapsamaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak kültürel kodların birey üzerindeki etkisini içermektedir (Dökmen, 2009, s.20). Kavramı sosyal bilimler literatürüne kazandıran Ann Oakley, 1972 yılında yayımladığı çalışmasında kadınlık ve erkeklik arasındaki toplumsal eşitsizlikleri vurgulamış, biyolojik farklılıkların ötesinde, cinsiyet rollerinin toplum tarafından üretildiğini ifade etmiştir. Benzer şekilde Marshall (1999, s.98), toplumsal cinsiyetin kadın ya da erkek olmanın ötesinde, kültürel olarak şekillenen

sembolik anlamları ve klişeleri barındırdığını belirtmiştir.

Toplumsal cinsiyet, belirli tarihsel ve kültürel bağlamlarda şekillenen cinsel kimliklerle ilgili rol, değer ve beklentileri içeren, kurgusal ve dönüşebilir bir yapıdır (Arat, 2020, s.1). Bu kavram, biyolojik farklılıklardan ziyade toplumsal ilişkilerle biçimlenmektedir. Savran'a göre, toplumsal cinsiyet hem eşitsiz toplumsal düzenin adı hem de bu düzene dâhil grupların davranışsal özelliklerini tanımlayan bir kategoridir (Savran, 2004, s.235). Toplumsal cinsiyet, kadınların erkek egemen sistem içinde bedenleriyle birlikte yaşadığı toplumsal deneyimleri tanımlamaktadır. Kadınlıkla ilişkilendirilen şefkat ve sabır gibi nitelikler ile erkeklige yüklenen güç ve dayanıklılık beklentileri, biyolojik değil ideolojik temellidir ve bu çerçevede toplumsal eşitsizlikler, biyolojik farklılıklar üzerinden meşrulaştırılmaktadır (Sancar, 2014, s.23-24). Scott (2010, s.113) ise toplumsal cinsiyetin, kadın araştırmalarında kuramsal bir dönüşüm başlattığını vurgulamaktadır. Disiplinler arası çalışmalarda kavram, ekonomide iş bölümü, siyasette katılım, psikolojide benliğin oluşumu gibi farklı bağlamlarda ele alınmaktadır (Bora, 2005, s. 40).

Toplumsal yaşamın cinsiyet temelli örgütlenmesi, sosyolojik, psikolojik, kültürel, iktisadi ve ideolojik birçok boyut taşımaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin bireylerce içselleştirilmesi, yeniden üretilmesi ve dönüşmesinde bu rollerin nasıl tanımlandığı önemlidir. Tan'a (1979, s.158) göre rol, bireyin toplumsal konumuna göre

beklenen ya da sergilediği davranış örüntülerinin bütününe ifade etmektedir. Connell (2017, s.84), rol teorisinin temel bileşenlerini, birey ile toplumsal konumu arasında yapılan ayırım, konuma özgü davranışlar, bu davranışlara ilişkin beklenti ve normların varlığı, normların toplumsal çevrece denetlenmesi ve bu sürecin yaptırımlarla sürdürülmesi şeklinde özetlemektedir.

Kadın ve erkek arasındaki rol farklılıklarını açıklamak amacıyla çeşitli kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Biyolojik kuram, bu farkı üreme yetisine dayandırarak, kadını ev içi sorumluluklara, erkeği ise dış koşullarla mücadeleye uygun görür (Chaffins & Forbes, 1995, s.382). Bu yaklaşım, Freud'un "anatomi kaderdir" görüşüyle benzeşerek "biyoloji kaderdir" anlayışını yeniden üretmektedir. Dökmen'in (2009, s.52) belirttiği gibi, biyolojik determinizm çoğu zaman erkek üstünlüğünü varsayar ve kadınların toplumsal katılımını sınırlandırma riskini taşır. Dolayısıyla biyolojik temelli açıklamalar, toplumsal eşitliğe yönelik eleştirel sorgulamaları dışarıda bırakabilir.

Sosyal öğrenme kuramı, ailelerin çocuklarına cinsiyet temelli farklı tutumlar sergilediğini ve bu farklılıkların, çocukların toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmeleri sürecinde belirleyici olduğunu ileri sürer. Bu kurama göre çevre, çocukların cinsiyet rollerini öğrenmesi açısından önemli bir etkileşim alanı sunmakta, aynı cinsiyete sahip bireylerin davranışları, çocuklar tarafından daha kolay taklit edilmektedir (Anselmi & Law, 1998, s.249).

Bandura (1997) ise, sosyal öğrenme sürecinde özellikle edimsel koşullama ve model alma davranışlarını ön plana çıkarmaktadır. Edimsel koşullama sürecinde, cinsiyete uygun davranışların ödüllendirilmesi, bu davranışların tekrar edilme olasılığını artırırken; uygunsuz davranışlar ise cezalandırılarak bastırılır. Model alma ise bireyin gözlemlediği figürlerin (örneğin anne, baba, öğretmen) davranışlarını içselleştirerek uygun koşullarda yeniden üretmesine dayanmaktadır. Bu süreçte birey, model alınan kişinin hangi davranışlara ödül veya ceza aldığını gözlemleyerek öğrenmesini pekiştirmektedir (Dökmen, 2009, s.60). Öte yandan, bilişsel gelişim kuramı çocuğun çevreden aldığı ödüllerden ziyade, kendini belirli bir cinsiyet kimliğiyle özdeşleştirmesini temel alır. Kohlberg'e göre çocuklar, gelişimsel olarak olgunlaştıkça kadın ya da erkek olarak kendilerini tanımlar ve bu tanımla tutarlı davranış biçimleri geliştirirler. Bu yaklaşımda, toplumsal cinsiyet rollerine uyum bireysel bilişsel yapıların sonucu olarak değerlendirilir (akt. Dökmen, 2009, s.65).

Toplumsal cinsiyet şeması kuramı, Sandra Lipsitz Bem tarafından geliştirilen ve bilişsel gelişim ile sosyal öğrenme kuramlarının temel ilkelerini birleştiren bir yaklaşımdır. Bu kurama göre çocuklar, toplumsal etkileşim yoluyla cinsiyet temelli bir şema geliştirir ve bu şema, bireyin yeni bilgileri cinsiyete dair ön kabullerle değerlendirmesine olanak tanır. Bem'in görüşüne göre çocuklar yalnızca kadınlık ve erkeklik tanımlarını öğrenmekle kalmaz, aynı zamanda edindikleri bilgileri bu çerçevede kodla-

mayı ve organize etmeyi de öğrenirler (akt. Dökmen, 2009, s. 69). Örneğin, fiziksel güç erkek çocuklara, fiziksel çekicilik ise kız çocuklara uygun davranış biçimleri olarak şemada yer bulur (Güldü & Kart, 2009, s.106). Sosyal rol kuramı ise, kadın ve erkek arasındaki davranışsal farklılıkların biyolojik değil, toplumsal rollerden kaynaklandığını öne sürer. Eagly, Wood ve Diekman'a göre bireylerin üstlendiği rollerin farklılaşması, davranış biçimlerinde de farklılık yaratır (2000, s.127). Bu yaklaşıma göre kadın ve erkek, toplumsal beklentilere uyum sağlamak amacıyla farklı psikolojik özellikler geliştirir (Dökmen, 2009, s.84).

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlık ve erkeklik etrafında şekillenen kültürel beklentileri tanımlar. Bu roller yalnızca bireysel davranışları değil, aynı zamanda toplumsal yapının dönüşümünü de etkiler. Kadın ve erkeğin farklı sorumluluklarla yükümlü kılınması, "kadın işi" ya da "erkek mekânı" gibi ayrımların oluşmasına neden olur. Bu ikili yapı, toplumsal kurumlar ve gündelik ilişkiler aracılığıyla yeniden üretilir. Alkan (2012, s.5), toplumsal cinsiyetin zaman ve mekâna bağlı biçimde değiştiğini, bu bağlamda mekânsal ayrışmaların belirleyici olduğunu vurgular. Kamusal ve özel alan ayrımı da bu bağlamda cinsiyet temelli eşitsizlikleri görünür kılan temel göstergelerden biri olarak değerlendirilir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadın ve erkeğin güç, statü, hak ve fırsatlar bakımından eşit olmadığı bir düzeni işaret eder. Lorber'e göre toplumsal cinsiyet, ekonomi, ideoloji, aile ve politika gibi

kurumsal yapılara içkin biçimde günlük yaşamın düzenlenmesinde belirleyici bir rol oynar (akt. Stanley & Wise, 1996, s.127). Toplumsal cinsiyet rolleri tarihsel bağlamda değişse de hiyerarşik bir yapıyı korur. Bu bağlamda feminist kuramcılar, erkek egemen yapılara karşı kadınların toplumsal konumunu ve bu konumun dönüşümünü analiz eder. Toplumsal cinsiyetin tarihsel olarak şekillendiği bu yapı, kimi zaman mevcut toplumsal pratikleri yansıtsa da çoğunlukla bu yapıya karşı itirazı barındırır.

Sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği önemli bir temsil mecrasıdır. Karakterler, toplumsal normları yansıtacak biçimde kurgulanır ve bu temsiller aracılığıyla kültürel değerler yeniden inşa edilir. Ryan ve Kellner, temsillerin kültürden devralındığını ve benlik oluşumunda etkili olduğunu belirtir (2010). Sinemada kadın karakterler genellikle duygusal, erkek karakterler ise güçlü ve otoriter biçimde temsil edilir. Bu temsiller, toplumsal cinsiyet normlarını pekiştirici ya da eleştirel biçimde sunabilir. Butler'a (2019) göre toplumsal cinsiyet özsel değil, tekrara dayalı bir performanstır, dolayısıyla eleştiriye ve dönüşüme açıktır. Sinemanın çok katmanlı deneyim alanı sunduğunu belirten Akbal Süalp (2004) ise, izleyici ile anlatı arasındaki etkileşimin çerçeve dışı ilişkilerle zenginleştiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda sinema, sadece bir anlatı formu değil, aynı zamanda toplumsal mekânın ve cinsiyet temsillerinin dönüştürüldüğü güçlü bir araç olarak görülmektedir. Smelik de sinemayı, toplumsal

cinsiyet farklılıklarının temsil edildiği kültürel bir pratik olarak tanımlamaktadır (2008, s.1). Dolayısıyla sinema, bazen toplumsal yapıyı yeniden üretirken, bazen de eleştirel bir düzlem sunarak dönüşüme alan açabilir. Popüler sinema ise genellikle egemen değerleri yansıtmakta, toplumun genel anlayışına uygun temalarla kurgulanan bu filmler, tanıdık ve hızlı kavranabilir içeriklerle estetik bir haz sunmaktadır.

Popüler kültür, geniş kitleler tarafından benimsenen ve gündelik yaşamın bir parçası haline gelen kültürel pratikleri ifade etmektedir. Fiske'ye göre bu kültür, kapitalist sistemin sunduğu kaynaklarla gündelik yaşam arasındaki kesitte üretilmektedir (1999, s.159). Batmaz'a göre ise popüler kültür, yalnızca eğlence sunmakla kalmaz, aynı zamanda ideolojik olarak bir yaşam tarzının yeniden üretimini sağlamaktadır (1991, s. 163). Aydoğan ise popüler kültürü hem egemen sınıfın hegemonyasını hem de ona karşı direnci görünür kılan bir alan olarak tanımlamaktadır (2000, s. 593). Bu bağlamda sinema, geleneksel değerlerin dolaşıma sokulduğu ve estetik hazla pekiştirildiği bir anlatı biçimi olarak öne çıkmaktadır. Abisel'in belirttiği üzere, Aristoteles'in katarsis kavramı bağlamında izleyicide duygusal boşalma sağlayan anlatılar, modern sinema için bir "mutluluk iksiri" işlevi görmektedir (1995, s.7). Popüler sinema ise, geniş kitlelere hitap edebilmek için eğlence odaklı, duygusal ve hızlı tüketilebilir yapılarla öne çıkmaktadır. Klasik anlatı yapıları, popüler kültürün temel bileşenleri arasında

yer alır. Oluk Ersümer'e göre klasik anlatılar, aşk, kıskançlık, bireysellik gibi temalarla ve karşıtlıklar etrafında şekillenen anlatılarla toplumun kolektif normlarına dayanır (2013, s. 85). Bu yapı sayesinde filmler, sorgulanmadan kabul gören seyirlik ürünlere dönüşmektedir.

Sinemanın tarihsel süreçte en çok ilgi gören türlerinden biri olan komedi ise toplumsal yapılarla biçimlenen, dönemsel ihtiyaçlara yanıt veren bir türdür. Nutku'ya göre komedi; karakter, söz, durum gibi öğelere dayalı alt türlere ayrılabilir ve bu yönüyle esnek bir yapı sunar (2001). Dramatik yapı açısından tragedyanın karşısında yer alan komedi, karakterle özdeşlik kurmadan izleyiciye daha akılcı bir izleme deneyimi sunmaktadır. Bu bağlamda mizah öğeleri, dönemin kültürel bağlamına göre anlam kazanmakta ve dönüşebilmektedir. Bu kuramsal arka plan doğrultusunda, çalışmada çözümlemesi yapılacak olan film, toplumsal cinsiyet rolleri, popüler kültür ve sinema ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır.

Yöntem

Geniş kitlelerce izlenen popüler komedi filmleri, geçmiş zamandan devraldığı anlatı geleneği ile toplumsal düşünüş ve zihniyet yapısının analiz edilmesi açısından önemli bir argüman sağlamaktadır. Toplumla karşılıklı etkileşim halindeki sinemanın toplumsal cinsiyet normlarını mekân üzerinden aktarıp aktarmadığı bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Kadın ve mekân etkileşiminin çok boyutlu yapısını toplumsal cinsiyet perspektifinden

ele alan bu çalışmayla toplumsal cinsiyet rollerinin sinemasal mekânlar aracılığıyla ne şekilde üretildiğinin, temsil edildiğinin veya nasıl pekiştirildiğinin ortaya konması amaçlanmaktadır. Çalışmanın evrenini, Türkiye sinemasında 2010 sonrası çekilmiş, ana karakterleri kadın olan popüler filmler oluşturur. Çalışmanın örneklemini ise bu filmler arasından amaçlı örneklem ile seçilen *Etilerin Savaşı* adlı film oluşturmaktadır. Bu film, ana eksenin kadın temsililerine dayanması, mekânların kurucu unsur olması, geniş kitlelerce izlenmesi, senaristin kadın (Gupse Özay) olması gibi kriterler gözetilerek seçilmiştir. Çözümlemede, Umberto Eco'nun *A Theory of Semiotics* (1976) çalışmasında ayrıntılandığı 'denotation' (düz anlam) ve 'connotation' (yan anlam) ayrımı temel alınmıştır. Eco'ya göre düz anlam, göstergenin en temel ve işlevsel karşılığıdır; yan anlam ise bu karşılığın kültürel ve ideolojik çağrışımlarla yüklediği ikinci düzlemdir (Eco, 1976). Mimari/sinemasal mekânlarda bu ikili işleyiş hem işlevsel kullanımları hem de kültürel kodları birlikte görünür kılmaktadır. Nitekim pencereler, kapılar, yerleşim ve biçimsel düzen yalnızca kullanım işlevlerine değil, yaşam tarzı ve aidiyete dair çağrışımlara da işaret etmektedir. (Erkman, 1987). Bu çerçevede filmde mutfak, oturma odası, ev eşiği/kapı önü, kayınvalide evi ve dijital mekân (Instagram) gibi düğüm noktaları seçilmiş, her biri önce düz anlam düzeyinde (işlev, kullanım, mizansen içindeki konum) çözümlenmiş, ardından yan anlam düzeyinde (statü, görünürlük, rekabet, ev içi emek ve benzeri kültürel kodlar)

betimsel analiz tekniğiyle yorumlanmıştır. Betimsel analizde temel amaç, araştırmadan elde edilen bulguların düzenli bir biçimde sınıflandırılması ve okuyucuya sistematik olarak aktarılmasıdır. Bu çerçevede veriler önce açık ve anlaşılır şekilde sunulmakta, ardından ayrıntılandırılarak yorumlanmakta ve neden-sonuç ilişkileri bağlamında değerlendirilerek belirli sonuçlara ulaşılmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2005, s. 224). Çalışmada, mekânın taşıdığı gösterge değerini ortaya koymak amacıyla, göstergebilimsel yaklaşım sosyolojik film eleştirisiyle birlikte değerlendirilmektedir. Sosyolojik film eleştirisi ise, filmleri üretildikleri dönemin toplumsal koşulları bağlamında değerlendirerek, onları kültürel ve ideolojik yansımalar taşıyan ürünler olarak ele almaktadır (Özden, 2020).

Eltilerin Savaşı Filminin Kadın

Mekân Etkileşimi Bağlamında Çözümlemesi

Eltilerin Savaşı, popüler komedi türü içinde yer almakta ve kadınlar arası rekabeti merkezine alan bir anlatı sunmaktadır. Aynı aileye peş peşe gelin gelen Sultan (Gupse Özay) ve Gizem'in (Merve Dizdar) karşılıklı dairelerde süren ilişkisi üzerinden ilerleyen film, toplumsal cinsiyet rolleri ile mekân ilişkisine dair çeşitli ipuçları barındırmaktadır. Bu bağlamda çalışma, filmdeki kadın-mekân etkileşimini; toplumsal cinsiyet rolleri, mekânsal kurgu ve karakterlerin mekânlar arası dolaşımı üzerinden değerlendirmektedir. Çözümleme sürecinde, Eco'nun mimariye yönelik göstergebilimsel yakla-

şımı kuramsal dayanak olarak kullanılmaktadır. Analiz, anlatının merkezindeki Sultan ve Gizem'in yaşamsal alanlarına odaklanmakta; özellikle ev içi mekânlar ile karşılaştıkları sosyal alanlar çözümleme nesnesi olarak ele alınmaktadır.

Filmde olay örgüsünün geliştiği ve anlatının ilerlemesine olanak sağlayan mekânlar, kurucu bir unsur olarak yapılandırılmıştır. Bu çerçevede, özellikle özel alanın parçası olan evlerin anlatı içeriğindeki işlevi dikkat çekicidir. Gizem'in Rize'deki aile evi, geleneksel ve orta gelirli bir yapıyı yansıtırken; Fatih'in ailesine ait İstanbul'daki apartman, kendi arsaları üzerine inşa edilmiş bir yapı olarak daha kentli ve yerleşik bir yaşam biçimini temsil etmektedir. Aynı apartmanda yer alan dairelerden Sultan'ın evi daha gösterişli ve detaylı bir biçimde tasarlanmışken, Gizem'in evi daha sade ve mütevazı bir görünüme sahiptir. Ailenin en üstünde konumlanan kaynananın dubleks evi ise fiziksel olarak da hiyerarşiyi yansıtan bir yerleşim düzenine sahiptir. Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, evler düz anlamda barınma işlevi taşıırken; yan anlam düzeyinde sosyal statü, ekonomik güç ve aile içi hiyerarşiyle ilişkilendirilmiştir. Karakterlerin yaşadıkları mekânlar, sosyal konumlarına uygun biçimde düzenlenmiş ve bu düzenleme aracılığıyla karakterler arası farklılıklar mekânsal temsillerle ifade edilmiştir. Kadın karakterler arasındaki rekabet, büyük ölçüde evlerin konumu, mimarisi ve iç tasarımında somutlaşmaktadır. Bu bağlamda film, kadın kimliğini mekânsal tercihlerle ilişkilendirerek

sunmakta; evlerin fiziksel özellikleri üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri ile mekân arasında hiyerarşik bir yapı kurmaktadır.

Filmin ana karakterlerinden Gizem, otuzlu yaşlarının başında, çocuk gelişimi eğitimi almış, sade ve ölçülü bir yaşam biçimini benimseyen bir kadın olarak kurgulanmıştır. Bu karakter özelliği, özellikle yeni kurulan evdeki eşya tercihlerinde açıkça görülmektedir. Yatak odasında örgü bir örtü serili yatak, sade bir dolap, tekli koltuk ve komodinin yer almaktadır. Salon ise koltuk takımı, yemek masası ve televizyon gibi temel mobilyalarla işlevsel bir biçimde düzenlenmiştir. Evdeki eşyaların yalnızca ihtiyaca yönelik olması ve estetik tercihin sadelikten yana kullanılması, Gizem'in mekânı gösteriştense uzak, işlevsel bir yaşam alanı olarak benimsediğini göstermektedir. Bu sade estetik yaklaşım, karakterin kıyafet tercihlerine de yansımaktadır. Filmin başlarında Gizem, yalın bir giyim tarzıyla sunulmakta, kariyerine odaklanmak isteyen ve aile içi ilişkilerde dengeli bir tutum sergileyen bir profil çizmektedir. Bu yönüyle karakter hem kişisel mekân kullanımında hem de sosyal ilişkilerde temkinli ve ölçülü bir kadın temsili olarak konumlandırılmıştır.

Otuzlu yaşlarının sonunda olan Sultan, filmde gösterişe ve dış görünüme önem veren bir ev kadını olarak temsil edilmektedir. Evliliğinde geleneksel aile yapısına bağlı kaldığı ve toplumsal normlara uygun bir eş ve gelin profili çizdiği gözlemlenmektedir. Karakterin yaşadığı ev, bu geleneksel ve gösterişli yaşam tarzına uygun olarak detaylı biçimde

tasarlanmıştır. Mekânsal düzenlemeler, onun estetik anlayışını ve sosyal statüye verdiği önemi yansıtır biçimde kurgulanmıştır. Salon alanında altın varaklı koltuklar, geniş yemek masası, yaldızlı avizeler ve farklı boyutlardaki düğün fotoğraflarına yer verilmiştir. Yatak odasında ise gösterişli yatak başlığı, camlı dolaplar ve püsküllü lambalar aracılığıyla benzer bir estetik anlayışı sürdürülmektedir. Karakterin kendisini evin her ayrıntısıyla özdeşleştirdiği ve ev içi düzenin bir parçası olarak konumlandığı görülmektedir. Bu bağlamda Sultan, geleneksel “gelin” kimliğine sıkı sıkıya bağlı bir figür olarak yapılandırılmıştır. Kişisel bakımına verdiği önem ve evin dekoratif nitelikleri, kadının aile içindeki konumunu ve toplumsal kabullere dayalı rollerini görünür kılmaktadır. Güzelliğini kaybetme kaygısıyla çocuk doğurmaktan kaçındığı, ancak ilerleyen sahnelerde annesinin kendisini doğururken vefat ettiğini öğrenmesiyle bu tutumunun arka planının dramatik bir deneyime dayandığı anlaşılmaktadır. Tüm bu unsurlar, Sultan'ın film boyunca rekabetçi ve hırslı bir karakter olarak inşa edildiğini ve bu yönüyle toplumsal cinsiyet temsillerinden birini üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Geleneksel ve modern değerler arasında çatışmalı bir yapı sunan “Etilerin Savaşı”, modern olanın geleneksel kalıplar içerisinde nasıl biçimlendirildiğini de gözler önüne sermektedir. Bu durum, özellikle Gizem'in isteme töreni sahnesinde belirginleşmektedir. Otantik unsurlar taşıyan salon, çember biçiminde oturtulan aile bireyleriyle mekânsal

olarak düzenlenmiştir. Erkeklerin tekli koltuklarda, evin ve sözün sahibi konumunda yerleştirilmesi, bu nesnenin yalnızca işlevsel değil, otoriteyi temsil eden bir gösterge olarak da kullanıldığını göstermektedir. İsteme töreni, baba evinden koca evine geçişin simgesel bir icazet ritüeline dönüştürülmesiyle, kadınların bir erkek figüründen diğerine devredilen bir “nesne” gibi konumlandırıldığını ima eder. Kadının aile içindeki konumu, kamusal görünürlüğüne rağmen, geleneksel hiyerarşik düzen içinde yeniden tanımlanmakta, baba himayesinden eş otoritesine uzanan döngüsel bir geçişle süreklilik kazanmaktadır. Bu bağlamda kadın kimliği, çoğu zaman geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda biçimlendirilir. Berger (1995), erkeklerin eyleyen, kadınların ise seyredilen pozisyonda sunulduğunu; kadının yalnızca başkaları tarafından değil, kendisi tarafından da seyirlik bir nesne olarak algılandığını ifade etmektedir. Bu durumun, yalnızca toplumsal ilişkileri değil, kadının kendiyle kurduğu ilişkiyi de belirlediği vurgulanmaktadır (Berger, 1995, s.47). Benzer şekilde Butler (2019, s. 9-10), bireyin üzerindeki iktidar baskısıyla edilgen hâle getirildiğini, bu iktidarın koşullarını farkında olmadan içselleştirdiğini belirtir. Kadının ataerkil düzene bu denli bağımlı hâle gelmesi, yalnızca dışsal bir zorunluluğun değil, içselleştirilmiş bir kabullenişin sonucudur. Bu yapının nasıl sürdürüldüğünü açıklamak üzere Kandiyoti, “ataerkil pazarlık” kavramını öne sürer. Ona göre, kadınlar ataerkil aile yapısı içerisinde genç yaşta itaatkâr bir konumda yer alırken,

ilerleyen yaşlarda gelinler üzerindeki otoriteleri aracılığıyla bu yapıya uyum sağlarlar. Bu döngüsel güç ilişkisi, ataerkil düzenin kadınlar tarafından da benimsenmesine zemin hazırlar (Kandiyoti, 1988, s. 279).

Film içerisinde Sultan ve Gizem kaynanalarının yürüncesinde dolanır ve yakın olmak için çabalarlar. Örneğin nişan yüzükleri takılırken Sultan kayınvalidesinin elini sıkıca tutar. Kadınlar arasındaki hiyerarşi; ataerkil düzen tarafından tasarlanmış, geleneksel aile kuralları etrafında şekillenmektedir. Bu noktada kadınlar arası hiyerarşinin evlilik ve çocuk sahibi olmakla derecelendiği bir sistem söz konusudur. Bu konumda kaynana hiyerarşik olarak üstün bir pozisyonda yer alır. Kaynananın gözüne girmek gelinler arası rekabetin bir diğer unsuru haline gelir. Gizem’in eğitilmiş olması ve tarz olarak Sultan’dan farklı olması durumu değiştirmez. Sultan’ın meydan okumasına Gizem de yavaş yavaş cevap verir, Sultan gibi kaynanasını paylaşamaz ve rekabete girer. Kadınlar arası çekişmenin kadınların doğası olarak sunulması ve meydan okumaya cevap vermenin simgesel bir ölüm olduğu imasını taşıyan bu sahneler kültürel bir örüntünün kadına bakışın bir temsilini sunar. Kadın evlendikten sonra kocasının ve onun ailesinin tebaası olur anlayışının filmde yer alan tercihlerle temsil edildiği söylenebilir.

Filmde kadınlık, ev ve özel alan üzerinden tanımlanan bir toplumsal kimlik biçimi olarak sunulmaktadır. Kadın karakterler yalnızca ev içi sorumluluklarla değil, evin estetik organizasyonu

ve sembolik anlamıyla da özdeşleştirilir. Bora (2005, s.21), kadınlığın kültürel ve demografik farklardan bağımsız olarak “ev” ekseninde inşa edildiğini ve bu biçimde yeniden üretildiğini belirtir. Bu çerçevede, evin odaları, eşyaları ve mekânsal düzenlemeleri kadın kimliğinin parçası hâline gelir. Özdemir (2016, s.128) de, kadınların yalnızca evle ilişkilendirilen mekânsal unsurlarla değil, aynı zamanda duygusal ve sosyal ilişki biçimleriyle de temsil edildiğini vurgular. Kadının kamusal alandaki hareketliliği bile çoğu zaman mahalle sınırları gibi özel alanla ilişkili mekânlarla sınırlı kalır. Ev içindeki mekânların cinsiyete göre ayrıştırıldığı, Özdemir’in (2000, s. 68) belirttiği gibi, mutfağın kadınlara, salonun ise erkeklere atfedildiği bir mekânsal örüntü içinde okunmaktadır. Mutfak özel alanın temsiliyken; televizyonun izlendiği, gazete okunan ve tartışmaların yapıldığı salon, ev içindeki “kamusal alan” olarak kurgulanır. Filmde bu ayırım, isteme sahnesinde mutfakta geçen diyaloglarla görünür hâle gelir. Gizem’in kahve hazırlarken arkadaşına eşlik ettiği sahne, mutfağın yalnızca yemek hazırlama işleviyle değil, kadınlar arası duygusal ve sosyal etkileşimin sahnesi olarak kullanıldığını gösterir. Bu bağlamda mutfak, düz anlamıyla işlevsel bir alan iken, yan anlam düzeyinde kadın kimliğinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin görünür kılındığı bir rekabet sahnesine dönüşmektedir. Sultan’ın mutfakta, kocasının hediye ettiği yüzüğü sergileyerek Gizem’i alaya alması ve yaşına gönderme yaparak mekândan ayrılması, mutfağın toplumsal anlamını pekiştir-

mektedir. Erkek karakterlerin bu alanda hiç görünmemesi, mekânın cinsiyetlendirilmiş doğasını da açık biçimde yansıtır. Kadın karakterlerin yalnızca mekânsal değil, ilişkisel düzlemde de özel alanla özdeşleştirildiği görülür. Özdemir (2016, s. 129), duygusal, ailesel ve arkadaşlık temelli evle bağlantılı tüm ilişki biçimlerinin kadınlarla ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Bu temsillerin izleyiciye ev merkezli kadınlık algısını pekiştirecek biçimde sunulduğu anlaşılmaktadır.

Filmde estetik farklılıklar üzerinden kurulan kadınlar arası rekabet, mekân aracılığıyla somutlaştırılır. Gizem’in sade, işlevsel ve minimal tasarımlı evi, Sultan tarafından küçümsenir; makyajsız oluşu eleştirilir ve evi ofise benzetilerek değersizleştirilir. Bu sahnede sadelik, vasatlıkla eşdeğer görülürken; Sultan’ın gösterişli, varaklı ve abartılı salonu, güç ve prestij sembolü olarak sunulur. Özellikle aile yemeği sahnesinde büyük masa, şamdanlar ve mumlarla kurulan görsel atmosfer, iletişimi engelleyecek derecede abartılıdır. Sultan’ın masası düz anlamıyla bir mobilya iken yan anlamıyla gösterişin ve gösteriş üzerinden bir rekabetin mekânı olarak sunulur. Bu sahnede yemek masasının başarısı da kadına ait bir göstergeye dönüşür; kocaların boyları, kadınların taktığı altınlar, evin süslemeleri gibi unsurlar rekabetin göstergeleri olarak kodlanır. Aile bireylerinin bu rekabet karşısında sessiz kalması, durumun olağan ve kültürel olarak meşru görüldüğü izlenimini verir. Sultan’ın salonunda yer alan düğün fotoğraflarının ve objelerin yerleştirilişi, yalnızca birer anı

değil; sosyal görünürlük, tüketim ve itibara dayalı temsillerin sahnesi olarak okunabilir. Yemek sahnesinde, kadınlar arası rekabetin özellikle mutfak üzerinden görünür kılındığı izlenmektedir. Gizem ile Sultan arasında altın rengi mutfak musluğu ve dolap kulpları gibi detaylar, kadınlık ve gösteriş ekseninde bir karşılaştırmaya zemin oluşturur. Düz anlamda yalnızca birer aparat olan bu nesnelere, yan anlam düzeyinde gösterişin ve statü iddiasının sembolü hâline gelir. Sultan'ın mutfağını "Hürrem'in mutfağına" benzetmesi ise, kadınlık rolünün tarihsel ve iktidar bağlantılı temsiliyetlerle kurulmasına işaret eder. Padişah eşi figürünün model alınması, kadının bireysel olarak değil ancak bir erkeğin yanındaki konumuyla anlam kazandığını ima eder. Filmde Sultan karakteri, geleneksel toplum yapısı içinde yerleşik kadınlık imajının taşıyıcısı olarak konumlandırılır. Mutfakta şekillenen bu rekabet, kadınların özel alan içerisinde dayanışma değil, hiyerarşik bir mücadele içerisinde temsil edildiklerini göstermektedir.



Görsel 1. *Etilerin Savaşı* Filmi, Sultan'ın Evi

Özel alanda başlayan kadınlar arası çekişmenin, zamanla kamusal alana taşındığı görülmektedir. Gizem'in iş başvurusu yapacağını öğrenen

Sultan'ın mahalleye asılsız dedikodular yayması (kuaför, kasap, kreş aracılığıyla) bu sürecin başlangıcını oluşturur. Bu bağlamda, Sultan karakteri aracılığıyla temsil edilen ataerkil-popüler zihniyetin, geleneksel normlara uymayan kadına sosyal yaptırımlarla karşılık verdiği söylenebilir. Gizem'e yönelik bu itibarsızlaştırma girişimi, onun Sultan'ın kurduğu rekabet ortamına katılmasına neden olur. Böylelikle Gizem'in kamusal alanda var olma arzusu, özel alana yeniden hapsedilerek sınırlandırılır. Sultan tarafından engellenen iş girişiminin ardından eve dönen Gizem'in yaşadığı kırılma, karakterin dönüşüm sürecini başlatır. Sultan'ın akşam yemeği için tüm aileyi Gizem'e yönlendirmesi, rekabetin yeni bir boyutunu oluşturur. Gizem bu meydan okumaya, evini gösterişli bir şekilde dekore ederek ve yemeğin fotoğraflarını sosyal medyada paylaşarak yanıt verir. Duvara asılan aile fotoğrafları ve büyük yemek masası, düz anlamlarının ötesinde rekabetin ve prestijin sembolleri hâline gelir. Yemeğin dışardan sipariş edildiğini bilen Sultan, Gizem'in açığını ortaya çıkarmak amacıyla mutfağa girer ve sert bir şekilde onu eleştirir. Bu noktada, Gizem'in Sultan'a fiziksel bir müdahalede bulunması (bastığı halıyı çekmesi), karakterin dönüşümünde bir eşik olarak okunabilir. Ancak bu dönüşüm, sistemin ataerkil rekabet ortamına kişisel tepkilerle yanıt verildiği izlenimini yaratır ve yapısal eşitsizliklerin üzerinin örtülmesine neden olur. Devam eden sahnelerde Gizem'in davranışları, Sultan'ınkine benzemeye başlar. Giyimi, sosyal medya kullanımı ve ev içindeki performatif

rolleri bu dönüşümün somut göstergeleridir. Kocasına gösterişli tabaklar hazırlaması ve kaynanasına yemek götürürken Sultan'la aynı tarzda giyinmesi, rekabetin artık içselleştirildiğini gösterir. Bu durum, kadınların özgünlüklerinin bastırılarak ancak hâkim sistemin kurallarına uyarak görünürlük kazandıkları mesajını verir.



Görsel 2 *Etilerin Savaşı* Filmi, Gizem'in Evi

Kaynananın dubleks ve geniş evi, geleneksel otoritenin mekânsal karşılığı olarak kurgulanır. Ahşap mobilyalar, vintage avizeler ve büyük yemek masası gibi unsurlar, yalnızca estetik tercihler değil; aynı zamanda karakterin geleneksel değerlerle ilişkisini ve aile hiyerarşisindeki konumunu simgeler. Bu ev, kadınlar arası hiyerarşide kaynananın üst konumunu mekân üzerinden de pekiştirir. Bir kahvaltı sahnesinde Gizem, Sultan, kaynana ve bir komşu kadın arasında kadınlık rolleri üzerine gerçekleşen sohbet, toplumsal cinsiyet temelli görev dağılımını açığa çıkarır. Gizem'in kariyer önceliği vurgulanırken, Sultan kadınların hem kişisel bakım hem ev işleriyle yükümlü olduğunu savunur. Komşu kadının tek başına çocuk büyötmeye ve ev tadilatına dair gündelik dertleri dile getirmesi ise, kadına yüklenen çoklu rollerin sıradanlaştırıldığı bir örnek

olarak okunabilir. Bu sahnede kadınlara ilişkin beklentiler, farklı kadınlık biçimlerinin varlığına rağmen "doğal görev" şeklinde sunulur. Kaynananın evini ilk doğuran geline bırakacağını açıklamasıyla birlikte, kadınlar arası rekabet yeni bir evreye taşınır. Çocuk doğurmanın aile içindeki statüyü belirlediği bu yapı, kadının soyun devamı için araçsallaştırıldığı bir örüntüyü gözler önüne serer. Toplumsal rol beklentilerinin bireysel tercihlermiş gibi sunulması ise ataerkil düzenin görünmezleşmesine neden olur. Bu bağlamda film, popüler sinemanın anlatı kalıpları içerisinde ataerkil sistemi yeniden üretir.

Gizem'in çocuk yapma kararında, kişisel motivasyondan ziyade Sultan'ın meydan okuması etkili olur. İki karakterin bu hedef uğruna eşlerini ikna etmeye çalışmaları, kadının bedeninin rekabet nesnesine dönüşümünü gösterir. Hamile kalan ilk kişi olan Gizem, kaynananın gözünde daha ayrıcalıklı bir konuma yükselir; bu da Sultan'ın statü kaybı yaşamasına neden olur. Hamile kalamayan Sultan, çevresindeki tüm kadınları çocukla ilişkilendirmeye başlar ve erkek çocuk doğurmak için çeşitli yöntemler araştırır. Bu sahneler, çocuk sahibi olmanın kadının toplumsal değerini belirlediği düşüncesinin sinematik yansımasıdır. Sultan'ın hamile olduğunu öğrendiği sahnede, futbol maçlarındaki "gol" efektiyle verilen başarı mesajı, kadınlar arası rekabetin eril kodlarla yürütüldüğünü gösterir. Hamileliğin kişisel başarı olarak temsil edilmesi, ataerkil değerlerin kadınlar tarafından içselleştirildiği bir süreci görünür kılar. Bu temsil, kadınların başarıyı ancak

sistemin öngördüğü biçimde elde edebileceği fikrini pekiştirir.

Yeni medya, bireyleri yalnızca birer kullanıcı değil, aynı zamanda gözetim altındaki tüketiciler haline getirir. İktidarın ideolojisi, medya aracılığıyla gündelik yaşama sızarak bireylerin tüketim pratiklerine yön verir. Bu bağlamda, Veblen'in gösteriş tüketimi yaklaşımı, yalnızca seçkin sınıflara özgü olmayıp tüm sosyal katmanlara yayılan bir eğilim olarak değerlendirilir. Ona göre, her toplumsal sınıf, bir üsttekine benzemeye çalışır; bu süreçte, üst sınıfa ait olduğu varsayılan tüketim kalıpları taklit edilerek statüsel bir görünürlük hedeflenir. Dolayısıyla, tüketim pratikleri yalnızca ihtiyaç temelli değil, aynı zamanda imaj temelli bir rekabetin aracıdır (Açıkalın & Erdoğan, 2004, s.11). Kadınların bu ideolojik yapıya nasıl dahil oldukları, özellikle yeni medya pratikleri üzerinden incelenebilir. Önder (2019, s.82-83), ev kadınlarının sosyal medya kullanımlarının ev içi sorumluluklardan bağımsız düşünülemediğini ve toplumsal cinsiyet rollerinin bu dijital alanda yeniden üretildiğini belirtmektedir. Sosyal medya, kadınlar için özgürleşme alanı olmaktan ziyade, ev içi rollerin farklı biçimlerde teşhir edildiği bir platforma dönüşmektedir. Filmde Instagram, bu yapının temsili olarak kurgulanmıştır. Nişan, düğün, doğum ve çocukların cinsiyet partileri gibi etkinlikler, sosyal medya üzerinden görünür kılınarak kadınlar arası rekabetin dijital alana taşındığı gösterilir. Başlangıçta bu platformlara mesafeli duran Gizem'in zamanla Sultan gibi paylaşımlar

yapması, gösterişçi rekabetin kadınlar arasında sistematikleştirene işaret eder. Bu bağlamda, filmde kadınların sosyal medyadaki varlığı yalnızca bireysel tercihler olarak sunulmaz; aksine, ataerkil ve kapitalist sistemin kadınları görünürlük ve takdir arzusuyla nasıl dönüştürdüğü gözlemlenir. Gösterilen rekabetin doğal ve kaçınılmaz olduğuna dair örtük bir kabul vardır. Özellikle düğün hazırlıklarında yalnızca kadınların yer alması, bu törenlerin kadına özgü ritüeller şeklinde kurgulandığını ve geleneksel rolleri pekiştirdiğini gösterir. Sonuç olarak, filmde sosyal medya; ev içi emeğin, tüketim alışkanlıklarının ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir sahneye dönüşür. Bu temsil, eleştirel bir tavır takınmak yerine mevcut düzenin yeniden üretimine hizmet eder.

Tarihsel olarak özel alan kadına, kamusal alan ise erkeğe ait bir alan olarak inşaa edilmiştir (Öztürk, 2000, s. 65). Filmde, ev ve iş arasındaki ayrım ile özel ve kamusal alanlar arasındaki ideolojik bağlantı, ataerkil aile yapısının yeniden üretimini gösterir. Bu bağlamda erkekler, ev dışı alanlarla ilişkilendirilmiş, sessiz ve rasyonel figürler olarak sunulmuş; kadınlar ise ev içiyle sınırlanarak duygusal ve rekabetçi temsillerle çizilmiştir. Erkeklerin bu rekabetten habersizliği, ataerkil yapının görünmezleştirilmesine hizmet ederken, sistemin kadınlar eliyle yürütüldüğü algısını beslemektedir. Kamusal ve özel alanlar arasındaki temas noktalarından biri olan "kapı önü" ara mekân işlevi görmektedir (Özdemir, 2016, s.141). Filmde Sultan'ın evinin kapısı süsleme-

lerle dikkat çekerken, Gizem de zamanla benzer bir süslemeyle kendi kapısını düzenler. Kapı bu haliyle rekabetin bir uzantısına dönüşür. Günaydın deme ritüeli ve eşlerini işe uğurlama sahneleri, iki farklı kadın tipinin temsilidir. Kadınlar arası rekabetin ekonomik yükü erkeğe yüklenirken, film erkekleri bu süreçte edilgen ve mağdur olarak sunar. Fatih ve Selim ekonomik sıkıntıları dile getirdiklerinde, kadınlar arası rekabetin yüküyle yüzleşirler. Bu temsiller, kadınların “doğası gereği” rekabet ettiği algısını beslerken, erkeklerin sistemdeki payını göz ardı eder.

Sultan’ın doğuma giderken Gizem tarafından hastaneye yetiştirilmesi, ilk kez kadın dayanışmasının sinyallerini verir. Sultan’ın annesinin doğum sırasında öldüğü bilgisi, onun davranışlarının travmatik bir temele dayandığını ima eder. Bu bireysel psikoloji vurgusu, ataerkil sistem eleştirisini arka plana iter. Doğum sahnesiyle iki karakter arasındaki rekabetin dayanışmaya evrildiği izlenimi sunulur. Ancak bu barış hali uzun süreli değildir. Bir diğer kardeş olan Yavuz’un nişanlanma haberi ve yeni bir elti karakterinin dahil olmasıyla rekabet döngüsü yeniden başlar. Sonuç olarak film, kadınlar arası çekememezliği doğal bir durum gibi sunarken, erkekleri bu yapının mağdur figürleri olarak resmeder.

Sonuç

Bu çalışmada, 2010 sonrasının popüler Türk komedi filmlerinde kadınların mekânla kurdukları ilişkinin nasıl temsil edildiği, *Etilerin Savaşı* (2020)

filminden incelenmiştir. Analiz, Eco’nun düz (denotatif) ve yan (konotatif) anlam ayrımı temelinde yürütülmüş, filmdeki mekânlar yalnızca işlevsel düzeyleriyle değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel çağrışımlarıyla da ele alınmıştır. Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyetin sinematik temsilinin yalnızca karakterler üzerinden değil, aynı zamanda mekânların kurgulanışı ve kullanımı üzerinden de çok katmanlı bir yapı sunduğunu ortaya koymuştur.

Araştırmanın bulguları, filmde kadın karakterlerin özel alanlara yönlendirildiğini, kamusal alandan dışlandığını ve ev içi rekabetin meşrulaştırıldığını göstermektedir. Bu noktada ev, yalnızca barınma mekânı değil, aynı zamanda kadınlık, annelik, sınıf, statü ve iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği bir göstergeler sistemi olarak kurgulanmıştır. Özellikle mutfak, salon ve kapı önü gibi mekânlar düz anlamda gündelik yaşamın sahneleri iken, yan anlam düzeyinde kadınlar arası rekabetin ve ataerkil düzenin yeniden üretildiği simgesel alanlara dönüşmüştür. Kapı önü, özel ile kamusal alan arasındaki bir eşik olarak, kadınların kamusal alana dair arzularının sınırlandırıldığını görünür kılmıştır.

Filmde erkek karakterlerin edilgen konumda bırakılması, ataerkil düzenin kadınlar tarafından gönüllü olarak sürdürüldüğü izlenimini güçlendirmiştir. Bu durum, ataerkil ideolojinin sorumluluğunu kadın karakterlere yükleyerek sistemi görünmezleştirmiştir. Ayrıca Instagram gibi dijital alanların kadınlar arası rekabet ve gösterişçi tüketim pratiklerinin sürdürüldüğü mecralara dönüşmesi,

toplumsal cinsiyet kodlarının yeni iletişim araçları aracılığıyla da yeniden üretildiğini göstermiştir.

Komedinin estetik stratejisi, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini bireysel çatışmaların doğal sonucu gibi sunarak ideolojik bir işlev üstlenmiştir. Filmde kadınlar arası çekişmeler, yapısal eşitsizliklerden ziyade bireysel zaafın tezahürü olarak temsil edilmiş, böylelikle ataerkil sistemin sorgulanması engellenmiştir. Rekabetin finalde görünürde dayanışmaya dönüşmesi ise, filmin son sahnesinde yeniden aynı döngüye işaret ederek kadınlar arası çekişmenin sürekliliğini yeniden üretmiştir.

Bu çalışmanın bulguları, *Etilerin Savaşı*'nın yalnızca bireysel çatışmaları konu alan bir komedi filmi olmanın ötesinde, Türkiye'de 2010 sonrasında popüler sinemada öne çıkan bir eğilimi yansıttığını ortaya koymaktadır. Son on yılda üretilen birçok popüler komedide görüldüğü üzere, kadınlık deneyimlerinin ev içi mekânlara sıkıştırılması bu filmde de belirginleşmiş; mutfak, salon, kapı önü ve dijital alanlar kadınların kimliklerini yeniden üreten göstergelere dönüşmüştür. Popüler sinemanın akıcı ve eğlenceli anlatısı, bir yandan ataerkil düzenin gündelik pratiklerini yeniden üretirken, diğer yandan izleyiciye bu pratikleri fark etme olanağı sunmaktadır. Bu ikili işlev, popüler komedilerin kadın ve mekân temsillerindeki en dikkat çekici çelişkilerden birini oluşturmaktadır.

Dolayısıyla *Etilerin Savaşı*, kadın-mekân etkileşimi üzerinden okunduğunda, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal

cinsiyet ideolojilerinin yeniden üretildiği ve meşrulaştırıldığı bir temsil alanı olduğunu göstermektedir.

Bu çözümleme, 2010 sonrası Türk popüler sinemasında kadın-mekân ilişkilerinin nasıl kurulduğunu anlamak açısından önemli ipuçları sunmakta, aynı zamanda sinema alanındaki toplumsal cinsiyet tartışmalarına ve mekân kuramıyla ilişkilendirilen film okumalarına katkı sağlamaktadır. Gelecekte farklı türlerde yapılacak karşılaştırmalı incelemeler ise, popüler sinemada toplumsal cinsiyet ve mekân temsillerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine olanak tanıyacaktır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Acar-Savran, G. (2004). *Beden emek tarih; Diyalektik bir feminizm için*. Kanat Yayınları.
- Açıkalın, S. & Erdoğan, L. (2004) Veblen'ci gösteriş amaçlı tüketim, *Selçuk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, (7): 1-18.
- Adiloğlu, F. (2001). *Türk sineması: Mekân üzerinden bir çözümleme* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alkan, A. (2012). *Şehircilik çalışmalarını zayıf halkası: Cinsiyet*. <https://aytenalkan.wordpress.com/2014/06/04/sehircilik-calismalarinin-zayif-halkasi-cinsiyet/> Erişim Tarihi: 28.11.2023.
- Alkan, A. (2015). Toplumsal cinsiyet ve kent planlanması. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 70(4), 1-28.

- Alkan, A. (2000). "Özel alan-kamusal alan" ayrımının feminist eleştirisi çerçevesinde kentsel mekân. *Kültür ve İletişim*, 3(1), 71-95.
- Alpman, P. S. (2019). Mekân, kimlik, sınıf: Farklar neden bir arada barınmazlar. *İdealkent*, 10(26), 373-401.
- Akbal Süalp, Z. T. (2004) *Zaman mekân: Kuram ve sinema*. Bağlam Yayıncılık.
- Akdemir Ersoy, Z. (2002). *Konut ve ev araştırmalarının karşılıklı analizi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Anselmi, L. D., & Law, L. A. (1998). Gender identity development. In L. D. Anselmi & L. A. Law (Eds.), *Questions of gender: Perspectives and paradoxes* (pp. 247-261). McGraw-Hill.
- Arat, Y. (2020, Şubat 14). Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet eşitliği nedir, ne değildir? *Sarkaç*. <https://sarkac.org/2020/02/toplumsal-cinsiyet-nedir-ne-degildir/> Erişim Tarihi: 10 Şubat 2023
- Aydoğan, D. (2020). Melodram'dan anti-melodram'a; popüler Türk sineması'nda iktidar, arzu ve kaygı söyleminin dönüşümü: Recep İvedik örneği. *SineFilozofî*, Özel sayı, 589-610.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poeti kası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Prentice-Hall.
- Batmaz, V. (1991). Popüler kültür üzerine değişik kuramsal yaklaşımlar. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Dergisi*, 1, 25-38.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bilgetay, O. (Yönetmen), & Özay, G. (Senarist). (2020). *Etilerin savaşı* [Film]. NuLook Production.
- Bora, A. (2005). Kadınların sınıfı: Ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası. İletişim Yayınları.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Cantek, F., Ulutaş, Ç. Ü., & Çakmak, S. (2013). *Kenarın kitabı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çaha, Ö. (1998). İdeolojik kamusalın sivil kamusala dönüşümü. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (5), 76-79. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cemil Schick, I. (2016). Kentsel yaşam ve sürdürülebilirlik. E. Ersönmez Dinçer & A. Can (Ed.), *Mekânın cinsiyeti vardır* (ss. 95-106). Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi, Şehir Yayınları.
- Chaffins, S., & Forbes, M. (1995). The glass ceiling: Are women where they should be? *Education*, 115(3), 380-388.
- Connell, R. W. (2017). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Donovan, J. (2015). *Feminist teori* (A. Bora, M. A. Gevrek & F. Sayılğan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z.Y (2009). *Toplumsal cinsiyet-sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitapevi.
- Eagly, A., Wood, W., & Diekman, A. (2000). Social role theory of sex differences and similarities: A current appraisal. In T. Eckes & H. Trautner (Eds.), *The developmental social psychology of gender* (pp. 123-174). Lawrence Erlbaum.

- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ekinci, A. (2014). *2000 sonrası popüler Türk filmlerinde kadınlığın inşası* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Fiske, J. (1999). *Popüler kültürü anlamak* (S. İrvan, Çev.). Ark Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gedik, E. (2019). Mekânın cinsiyeti: Mekân ve toplumsal cinsiyet. In D. A. Arslan (Ed.), *Sosyal bilimler – Akademik araştırmalar kitap 3* (pp. 1–20). Paradigma Akademi.
- Güldü, Ö., & Kart, M. E. (2009). Toplumsal cinsiyet rolleri ve siyasal tutumlar: Sosyal psikolojik bir değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64(3), 97–116.
- Gür, Ş., & Aşık, Ö. (2004). *Diotima ya da kadınlar*. *Mimarist*, 4(14), 47-53.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza* (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1988). Bargaining with patriarchy. *Gender & Society*, 2(3), 274–290.
- Kartarı, A. (2006). *Farklılıklarla yaşamak*. Ürün Yayınları.
- Kılınç, M. (2018). *2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz Alkan, S., & Allmer, A. (2000). Mekânın DNA'sı: Toplumsal cinsiyetin mekânsal kalıplarının sorgulanması. *Kadın/Woman 2000*, 14(1), 107-133.
- Köksal, C. (2015). *Göstergebilimsel yaklaşımla sinemasal mekân analizi: Otellerde geçen filmler üzerinden mekânsal ve anlamsal çözümlenmeler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Mackenzie, S. (2002). Kentte kadınlar. A. Alkan & B. Duru (Der. ve Çev.), *20. yüzyıl kenti* (ss. 249–283). İmge Yayınevi.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Massey, D. (2016). Radikal demokrasiyi mekân üzerinden yeniden düşünmek. *Cogito*, (84), 36-44. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı: Tiyatroya giriş*. Kabalıcı Yayınları.
- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. Routledge.
- Oluk Ersümer, A. (2013). *Klasik anlatı sineması*. Hayalperest Yayınevi.
- Önder, Ö. (2019). Ev kadınlarının yeni medya kullanım amaçları ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesi üzerine bir araştırma [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, B. G. (2016). *Türk sinemasında kadın yönetmenlerin ana akım dışı filmlerinde kadının mekânda temsili: Özne(s)neleştirilmiş kadınların feminist film kuramı çerçevesinde çözümlenmesi (2000–2012)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özden, Z. (2020). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Yayınevi.

Özer, Y. (2013). *Sinemasal anlamın oluşumunda mekânın etkisi ve 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgüç, N. (1998). *Kadınların coğrafyası*. İstanbul: Çantay Kitabevi.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. Alan Yayıncılık.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Sancar, S. (2014). *Modernleşmenin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.

Scott, J. W. (2010). Toplumsal cinsiyet: Faydalı bir tarihsel analiz kategorisi. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 12.

Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi* (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.

Stanley, L., & Wise, S. (1996). Feminist araştırma sürecinde metot, metodoloji ve epistemoloji. In S. Çakır & N. Akgökçe (Der.), *Farklı feminizmler açısından kadın araştırmalarında yöntem*. Sel Yayıncılık.

Tan, M. (1979). *Kadın: Ekonomik yaşamı ve eğitimi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tuncer, S. (2012). Beşerî coğrafyaya feminist itirazlar. *Fe Dergi*, 4(1), 79-90.

Vitruvius. (2005). *Mimarlık üzerine on kitap* (S. Güven, Çev.). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (5. baskı). Seçkin Yayıncılık.