

Kadınlık ve Erkekliğin Değişmeyen Halleri: Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet

Elif Akçalı*
İrem İnceoğlu*

Bu makalede dizilerdeki kadın ve erkek temsillerinin kısıtlılığını kapsamlı bir örneklem içinde ortaya çıkaran en güncel araştırmalardan biri olan TÜSİAD desteğiyle gerçekleştirilmiş Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması'ndan (2018) yola çıkılarak araştırmanın ortaya koyduğu içerik analizine dayalı sonuçların metin analizi ile derinleştirilmesi amaçlanmıştır. Kadın ve erkek karakterlerin fiziksel ve duygusal özellikleri, üstlendikleri roller, ve yer aldıkları sahneler açısından kalıplaşmış toplumsal cinsiyet algılarını pekiştiren şekilde temsil edildiklerini ortaya çıkaran veriler televizyon ekranlarında indirgemeci ve özcü bir yaklaşım olduğunun kanıtıdır. Araştırma, ekranlardaki temsillerin çerçevesini belirlemek açısından iyi bir başlangıç olsa da, bu temsillerin feminist bir okumasını yapmak için verilerin metin analizi ile desteklenmesi gerekmektedir. Zira nicel veriler sahne içlerindeki görüntüye dair biçimsel özellikleri ya da mizansenin detaylarını kapsamamaktadır. Bu makalede bu araştırma içindeki dizilerden seçilmiş örnek sahnelerin analizleri aracılığıyla ekranlardaki "erkeklik" ve "kadınlık" anlayışının daha derinlikli bir okumasının yapılması hedeflenmektedir. Nicel veriler nitel yorumlar ile desteklenerek televizyon dizilerindeki kadınlığa ve erkekliğe yüklenen olumlu ve olumsuz anlamlar feminist bir bakış açısından tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Feminist televizyon eleştirisi; toplumsal cinsiyet; ekran temsilleri; Türkiye'de televizyon dizileri

Unvarying States of Womanhood And Manhood: Gender in Television Series

Drawing its data from the findings of the research titled Gender Equality in Television Series (2018), which is one of the most up-to-date studies that reveals via a comprehensive sample the limitations of representations of men and women on screen, this article aims to rethink and re-evaluate the research's results through textual analysis. The data reveals that the ways in which characters are represented reinforce stereotypical gender perceptions in terms of their physical and emotional characteristics, roles they take, and the scenes they take place, and it can be read as evidence of a reductionist and essentialist approach towards gender on television screens. While the research is a good start in framing screen representations, the data needs to be supplemented with textual analysis to make a feminist reading of these representations. Quantitative data neither includes the formal features of the image inside the scenes nor the details of the scene. This article aims to make an in-depth reading of the terms "masculinity" and "femininity" as produced for the screen through the analysis of the sample scenes selected from the series in this study. The understanding of masculinity and femininity on television will be discussed from a feminist perspective by supporting quantitative data with qualitative interpretations.

Keywords: Feminist television criticism; gender; screen representations; television series in Turkey

Giriş

TÜSİAD¹ Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Çalışma Grubu desteğiyle 2018 yılında gerçekleştirilmiş olan Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması² (TDTCEA) ekranlardaki kadın ve erkek temsillerinin kısıtlılığını kapsamlı bir örneklem içinde ortaya çıkaran en güncel araştırmalardan bir tanesi olarak gösterilebilir. Araştırma kapsamında reyting oranları göz önünde bulundurularak 6 ulusal kanaldan toplam 12 dizi içerik

* Dr. Öğr. Üyesi, Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0002-7372-7468, elif.akcali@khas.edu.tr, Yazı Gönderim Tarihi: 14.09.2020, Yazı Kabul Tarihi: 24.11.2020

*Doç. Dr., Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0002-2430-5517, irem.inceoğlu@khas.edu.tr, Yazı Gönderim Tarihi: 14.09.2020, Yazı Kabul Tarihi: 24.11.2020

analizine dahil edilmiş, seçilen bölümlerdeki birtakım sahnelerin sayısı ile ana ve yardımcı karakterlerin özellikleri incelenmiştir. Toplanan verilerin analizi sonucunda da kadınlar ve erkeklerin her ne kadar rol dağılımı ve ekranda görünürlük açısından dengeli oranları olsa da, fiziksel ve duygusal özellikleri, üstlendikleri roller, ve yer aldıkları sahneler açısından kalıplaşmış toplumsal cinsiyet algılarını pekiştiren şekilde temsil edildikleri ortaya çıkmıştır. Bu veriler televizyon ekranlarının toplumsal cinsiyet açısından çeşitliliğe yer verilmediğinin ve erkek ve kadın rollerinin indirgemeci ve özcü bir yaklaşım ile yaratıldığının kanıtıdır. Araştırma ekranlardaki temsillerin çerçevesini belirlemek açısından iyi bir başlangıç olsa da, bu temsillerin feminist bir okumasını yapmak için verilerin metin analizi ile desteklenmesi gerekmektedir. Zira nicel veriler sahne içlerindeki görüntüye dair biçimsel özellikleri ya da mizansenin detaylarını kapsamamaktadır. Bu makalede bu araştırma içinde yer alan ve türlerine göre seçilen altı diziden örnek sahnelerin detaylı analizleri aracılığı ile araştırmada kullanılan “erkeklik” ve “kadınlık” terimlerinin daha derinlikli bir okumasının yapılması hedeflenmektedir. Nicel veriler nitel yorumlar ile desteklenerek televizyondaki erkeklik ve kadınlik anlayışı feminist bir bakış açısından tartışılacaktır. Bu aşamada kadınlik ve erkeklik kalıp yargılarının ve bunlara yüklenen olumlu ve olumsuz anlamların dizilerdeki sahnelerde nasıl anlatıya dahil edildiği araştırılacaktır. Böylece, TDTCEA ile sayısal olarak tespit edilmiş, ancak araştırma yöntemi açısından eksik kalan metin analizi ile aslında niteliklerinden bağımsız olarak görülen kadınlik ve erkeklik temsillerine dair daha derinlikli ve tamamlayıcı bir yorum sağlanması amaçlanmaktadır.

Kuşkusuz toplumsal cinsiyet tartışmaları sadece kadınlığı ve erkekliği içermemelidir. Bu noktada Türkiye televizyonlarında açıklıkla temsil edilen hiçbir LGBTİ+ karakter olmamasını hatırlatmak gereklidir. Bu eksiklik ekranda toplumsal cinsiyet temsillerini tartışırken belki de doğrudan ve hızlıca gözlemlenebilir ilk nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Dizi anlatılarında kendini LGBTİ+ birey olarak tanımlayan karakter olmamasının yanı sıra, TDTCEA raporundaki bulgulardan da anlaşılabilir gibi, kadınlik ve erkeklik kavramları da cinsiyet ayrımının keskinliği ile net olarak birbirinden ayrılan, özcü, geleneksel ve esnek olmayan, iç içe geçemeyen kavramlar olarak ortaya çıkar. Özetle, bu verilere göre, biyolojik farklılıklar, dişil ve eril diye kabul edilmiş (ve sosyal olarak oluştuğu tartışılmayan) birtakım duygular, değerler ve roller ile birlikte kadınlik ve erkeklik tanımlarını oluşturur. Bu tanımları derinlemesine incelemek için temsilleri sayısal veriler ile sınırlamayıp, anlatı ve biçimin olanakları ile sahne görüntülerin edinebileceği farklı katmanları da çalışmak gerekir. Bu noktadan hareketle televizyon dizilerindeki temsiller post-yapısal bir feminist yaklaşım ile ele alınarak dizilerden seçilmiş sahneler metin analizi ile desteklenerek yorumlanacaktır. Kaplan’ın tanımı ile post-yapısalcı feminizm “dişil ve eril arasındaki ayrılmanın metafiziksel veya biyolojik olduğunu reddeder ve cinsel farklılık kategorilerinin aşılmasını hedefler”³ (1992: 261). McRobbie ise post-yapısal yapıçözümün kadın kelimesinin tanımını değiştirmesi ile değişen bu feminizmi postfeminizm terimi içinde düşünür (1994). Lotz postfeminizm terimini kullandığı farklı şekilleri inceleyip kategorize ettiği makalesinde Ann Brooks’tan alıntı yapar:

“Postfeminizm feminizm içindeki tartışmaların eşitlik ekseninden farklılık eksenine doğru odaklanmasındaki kavramsal değişimle ilgilidir” (Lotz içinde 2001: 113). Bu alıntıdan yola çıkarak Lotz güncel televizyonu incelerken postfeminist bir yaklaşımın kuramsal olarak metin okumalarına yardımcı olacağını aktarır ve televizyon anlatılarına dair postfeminizme özel birtakım nitelikler belirler. Buna göre “kadınların güçle ilgili kurduğu ilişkilerin çeşitliliğini gösteren” (2001: 115), “değişik feminist çözümlerin betimlemesine yer veren veya dolaylı da olsa aktivist organizasyonlara atıfta bulunan” (116), “cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti ikili kategorilerinin yapısını bozan” (116) ve “kadınların ve feministlerin güncel mücadelelerini öne süren ve inceleyen” (116) anlatılar feminist olarak tanımlanabilir. Bu noktalara bakılması metnin içindeki temsillerin nasıl olduğundan öte, metnin bu temsillere karşı toplumsal cinsiyet anlayışı açısından kendini nasıl konumlandığını ortaya çıkarabilir. Bu makalede de Lotz’un özellikle üçüncü nitelik olarak öne sürdüğü madde üzerinden cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kategorilerinin farkı aranacaktır.

Post-yapısal yaklaşım toplumsal cinsiyeti sosyal bağlam içinde yapılandırılmış bir kavram olarak ele alır. Kadınlik ve erkeklik televizyon ekranlarında fiziksel, sosyal ve duygusal olarak birbirlerinden bağımsız ve keskin sınırlar içinde tanımlanmış temsiller olarak ortaya çıkıyor olsa da, bu temsilleri üreten kişi ve kurumlar olduğunu ve güncel bağlamdan ayrı bir şekilde değerlendirilemeyeceğini biliyoruz. Buna ek olarak, ekran temsilleri ne tek pozisyondan algılanırlar, ne de bu temsillerin gerçeğin bir yansıması olduğu kesin bir kabul olabilir. Kuşkusuz bu temsiller Türkiye’deki televizyon üretiminin aktörlerinin kalıplaşmış kadınlik ve erkeklik tanımlarını yeniden üretirken pekiştirdiğinin birer kanıtıdır. Ancak temsilleri hali hazırda içerdikleri kısıtlılıklar ile düşünerek değil, ekranların daha fazla çeşitliliğe yer vermesine izin verecek şekilde değerlendirmek doğru olur. Başka bir deyişle, geleneksel olarak erkekliğe atfedilen sıfatları ve rolleri kadınlik

için de talep etmek, örneğin kadınları daha fazla şirket yöneticisi pozisyonunda görmek istemek sorununun odağını toplumsal cinsiyet anlayışının darlığından ikiye keskin bir şekilde ayrılmış erkeklik ve kadınlığın eşitlenmesine taşır; bu ayrımın değişmesine yaramaz. Kaplan'ın Diana Meehan'ın içerik analizi çalışması (1983) için yazdığı gibi, böyle bir pozisyon "kadının fallus ile tanımlanmış olmasının yerini kadının fallus ile özdeşleşmesinin alması gerektiğini ima eder" (1992: 257). Burada sorun zaten kadınlığın erkeklik ile tanımlanmış olmasıdır; bunun için çözüm de kadınlığın erkekliğe benzemesi değildir. Hatta hiçbir toplumsal cinsiyet tanımı ataerkilliğin değerleri, normları ya da varoluş biçimleri ile ifade edilmemelidir.

Bu bakış açısı ile makalede toplumsal cinsiyet temsillerinin üretim veya algı mekanizmalarının karmaşıklığı göz ardı edilmeden dizi anlatılarındaki keskin toplumsal cinsiyet anlayışının ne kadar şekil değiştirdiği ve/ya rollerin birbiri içine ne kadar geçebildiği metin analizi yardımı ile sorgulanacaktır. Kadınlığın ve erkekliğin tanımlandığı sahnelerdeki mizansenin ve diyalogların derinlemesine incelemesi bahsi geçen tanımların esneklikleri ve geçişkenliklerini tartışmak için bir araç olacaktır. Bu okumayı yaparken TDTCEA kapsamında "erkeklik atfedilen" ve "kadınlık atfedilen" durumları göz önüne alarak bir çalışma yapılmış ve makale için seçilen her sahnenin özellikle kalıplaşmış kadınlık ve erkeklik özelliklerinin tartışıldığı, bu özelliklerin olumlu veya olumsuz olarak kullanıldığı sahneler olmasına dikkat edilmiştir. Böyle bir okuma dizilerde sayılar ile de ifade edilmiş olan keskin kadınlık ve erkeklik algılarının esneklik paylarının olup olmadığının sorgulanabilmesine hizmet edecektir. Başka bir deyişle karakterleri sadece anlatı içindeki neredeyse sabit olan fiziksel, sosyal ve duygusal özellikleri ile değil, aynı karakterlerin sahne içinde nasıl bir yer tuttukları, diğer karakterlerle hangi konuyu nasıl konuştukları gibi unsurlar çerçevesinde incelemek metnin kendi anlatısına, konularına ve karakterlerine nasıl baktığını ortaya çıkaracaktır.

Televizyon ve feminist eleştiri

Televizyondaki kadın temsilleri ile ilgili kültürel çalışmalar disiplininin de katkılarıyla 1970'lerden bu yana birçok araştırma yapılmış olup sözü geçen çalışmalarda bu makale için yol gösterici birçok tartışma mevcuttur.⁴ Bu makalede incelenen diziler "soap opera" olarak ele alındığından özellikle de bu tip dizilerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri ile ilgili yapılmış feminist çalışmaları hatırlamak faydalı olacaktır. Bu çerçevede öncelikle "soap opera" teriminin kapsamını ve hangi nedenlerden Türkiye dizilerinin bu kategoride incelenebileceğini açıklamak, sonra da feminist televizyon çalışmalarının ışığında bu dizilerin nasıl bir yaklaşım ile değerlendirileceğini aktarmak gerekmektedir.

Türkiye'de prime-time diye bilinen ve televizyon ekranlarının en çok izlenen akşam saatleri olarak tanımlanabilecek zaman aralığında gösterilen dizilerin çoğunun 80lerde "arkası yarım" veya "pembe dizi" diye de adlandırılan, çoğunlukla kadın seyirciye yönelik, hikayenin bölümler içinde çözümlenmediği, aksine her bölümün bitiş ve başlangıcının doruk noktasında bırakıldığı "soap opera (televizyon melodramı)"⁵ biçimine yakın olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle feminist televizyon eleştirisi literatüründe büyük bir yer tutan televizyon melodramı çalışmaları bu araştırmanın konusu olan dizilerin değerlendirilmesi için yardımcı olabilir. Türkiye'deki televizyon melodramlarının dünyadaki örneklerinden en belirgin farklarından birisi gündüz kuşağı yerine akşam saatlerinde gösterilmesidir. Başka bir deyişle, özellikle kadınların iş hayatında kıyasla daha az yer aldığı ve kadın hareketlerinin yeni filizlenmeye başladığı 60'lı ve 70'li yıllarda çıkan ilk örneklerindeki gibi "ev kadınları" için üretilmiş diziler olduklarını söylemek doğru olmaz. Ancak TDTCEA sonuçlarının da gösterdiği gibi toplumsal cinsiyeti iki tipe bölen ve muhtemelen bu iki tipte seyirci olduğunu varsayan bir üretim anlayışı olduğu belirgindir. Buna ek olarak televizyon melodramlarının merkez aldığı ataerkil düzenin hakimiyetini pekiştiren kahramanlar, konular ve temalar aracılığı ile kalıplaşmış erkeklik ya da kadınlık kurmacalarını öne çıkarmak için yaratılmışlardır. Lopate'nin (1977) Amerika'daki gündüz kuşağında gösterilen dizilerle ilgili yazdığı gibi Türkiye dizileri de çoğunluğun "geleneksel" olarak kabul ettiği, neredeyse mitleşmiş bazı kavramları, rolleri ve değerleri işlemektedir. Lopate Amerikan örnekleri için bu mitlerden bir tanesinin "aşk, anlayış, merhamet, saygı ve cinsellik için tek kaynağın aile olduğunu" (74) öne sürer. Bunun ötesinde Lopate kadınların çoğunun ev kadını, erkeklerin çoğunun ise ekonomik olarak ailenin başını çeken bireyler olduğuna, sembolik enste kadar varabilecek akrabalıktaki yakınlık, sıcaklık ve sevgi ilişkilerinin gerekliliğine, ve aile ve akrabalık ilişkilerinin dışında kalan bireylerin dışlandığına dair bir takım gözlemler yapar. Lopate'ye göre "cinsel ilgi ailenin içindeki karakterleri bir arada tutan olumlu güç ise, korku ve ailenin yıkılma olasılıkları da olumsuz güçlerdir" (77). Başka bir deyişle duygusal yakınlık gösteren insanlar kendilerini muhakkak aile ilişkileri içinde bulurlar; bu dizi anlatılarının merkezini aile kurumu oluşturur, ona karşı olan tüm tehdit unsurları ise ana çatışmaların yazılması için kullanılır. Denge ailenin muhafazası ile sağlanır; anlatılar bu muhafaza

eylemini meşru kılmak için de cinsel ve duygusal tatminin, sevginin ve güvenin aileden kaynaklandığı fikrini pekiştirirler. Her ne kadar Lopate'nin tartıştığı diziler gibi gündüz kuşağı için yapılan ve özellikle ev kadınlarını seyircisi olarak varsayan bir üretim yaklaşımı Türkiye dizileri için söylenemese de, yukarıda özetlenen ve geleneksel ataerkil toplum yapısının belirleyici kurumlarından olan aile ve onun beraberinde getirdiği bir takım değerler ve normlar Türkiye'de akşam ekranlarında gösterilen diziler için de geçerlidir. Bu manada bu dizileri de birer televizyon melodramı olarak değerlendirmek yanlış değildir.

Bu noktada melodram türü ile ilgili sinema ve televizyon çalışmalarını hatırlamak da faydalı olabilir. TDTCEA içinde ele alınan on iki dizinin sadece bir tanesi komedi türündedir; geri kalanı da aksiyon, savaş ve dram unsurları içermektedir. Ancak hemen hepsini özellikle yukarıda açıklanan tema ortaklıkları açısından melodram şemsiyesi altında çalışmakta sakınca yoktur. Duyguları hedef alarak ahlak ve erdem anlayışını sorgulayan anlatı yapılarına sahip olan melodram türündeki eserler bu sorgulamayı ataerkil düzenin değerlerini ve gerekliliklerini olumlayarak yaparlar. Kadınlık ve erkeklik bu düzenin kabul görmüş normlarına göre tanımlanır ve anlatılır da bu düzene tehdit oluşturan unsurları temel çatışmalar olarak benimser. Melodram özellikle sinema tarihinde aşırılık kelimesi ile beraber düşünülmüştür; bu aşırılık duygulardan mizansen detaylarına, renk skalasından anlatı içindeki dramatik olaylara kadar bu türü tanımlayabilir. Melodramın tarihsel olarak kadınlara hitap eden bir tür olarak üretildiği çalışılmış olsa da melodramın yukarıda da bahsedilen duygu ve aşırılık üzerine yoğunlaşan özellikleri ile Western ya da macera gibi türlerin de melodramatik özellikler benimsediklerini öne süren çalışmalar da mevcuttur.⁶ Tüm bu bilgiler ışığında Türkiye'deki dizileri melodram türünün içinde ele almak yanlış olmaz. Dahası, melodram her ne kadar ataerkil düzenin kurumlarının sürekliliğini muhafaza eden anlatılar içerse de, türe özgü aşırılıktan dolayı sahne mizansenleri, diyalog ve diğer biçimsel özellikler ile kendi kendini eleştiren eserlere dönen örnekleri de barındırır. Bu çok katmanlı, hatta zaman zaman kendisiyle çelişen yapısı itibarıyla hakkında çalışılırken içerik analizi ile ulaşılabilecek rakamsal verilerden öteye gidilip metin analizi yapılması gereken türlerden biridir.

Türkiye televizyonlarındaki dizilerin televizyon melodramı türüne yapısal olarak yaklaştığı bir nokta ise anlatıdaki zaman kullanımı ile öne çıkan ritim, tempo ve tekrar gibi konulardır.⁷ Televizyon melodramlarında zamanın çok yavaş aktığını not eden Lopate (1979) gibi Mattelart (1986) da feminen bir zaman kavramından bahseder. Bu türdeki dizilerde zaman bazen neredeyse gerçek zamana yakın, hatta ondan daha da fazla bir yavaşlıkta akar. Bölüm sonlarında bölüm içindeki çatışma daha da büyük; bir sonraki bölümün hikayesini merak ettirecek şekilde yeni düğümler atılır. Öte yandan mekanlar da genelde iç mekanlar, hatta ağırlıklı olarak evlerdir. Lopate (1979) aile bireylerini kapsayan eve ve aileye ait iç mekanları televizyon melodramları için tanımlayıcı yerler olarak belirler. Aynı özelliğin Türkiye televizyonu ekranlarında gösterilen diziler için de geçerli olduğu söylenebilir. Diyalogların uzunluğu ve anlatının diyalog odaklı olması bu tür için kaydedilmiş bir başka özelliktir. Ekranın başından kalkılmasına izin veren bu yapı, sadece izleyerek değil, (evde izlendiği göz önünde bulundurularak, başka bir odadan) dinleyerek de takibi mümkün kılar. Modleski'ye göre televizyon melodramlarının önemli bir özelliğini de bir karakterin "yorumunun dallanıp budaklanmasına izin veren, insanların müsrifçe konuşmasına ve dinlemesine izin veren" (1979:19) bir zaman anlayışı olduğudur. Aynı zamanda anlatının kesintiye uğraması, durması veya odağın başka bir olaya yönlendirilmesi de yapısal araçlardandır. Modleski, "Beş dakikalık bir sekans kurmaca dünyasının içinden ve dışından onlarca kesintiye uğrar" (18), diye yazar ve heyecanlı bir sahne ortasında bir sonraki sahneye geçilmesinde, gerekse reklamlara girişlerde kesintili bir yapıyı tarif eder. İçeriğinden ve türünden bağımsız olarak sahnelerinde Türkiye dizilerinde de benzer bir yapı izlendiği açıktır. Yukarıda sıralanan örnekler ışığında televizyon melodramı türü Türkiye ekranlarında yayınlanan diziler için kategorik bir terim olarak düşünülebilir.

Yerli dizilerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri konusunda Türkiye'de de yapılmış çeşitli akademik çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalar özellikle son yirmi yılda ivme kazanmakla birlikte araştırma evrenleriyle paralellik göstererek benzer sonuçlara varmışlardır. Örneğin, araştırmaların genelinde dizilerde görünür olan kadın karakterlerin temsil biçimleri, türler değişse de belirli kalıplar içinde sunulmaktadır. Bu çalışmalara göre, sıklıkla belirli "kadın" tiplerini yazılmakta, bu normatif kadınlik durumları dışına çıkan tipler de dizilerin ilerleyen bölümlerinde normiçileştirilerek kalıp tiplere dönüşmektedirler (Gül-Ünlü ve Aslan 2016). Türkiye televizyonlarında 1970'lerden beri diziler tür, anlatı, süre gibi yönlerden değişim göstermiş, bunula birlikte karakterler ve hikayeler de belli dönemlerde toplumsal yapıyla paralel olarak farklılaşmıştır. Belli dönemlerde karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet açısından görece özgürleştirici anlatılara rağmen baskın söylemlerin bu özgürlükçü karakterleri ahlakçı anlatı doğrultusunda evcilleştirmiş olduğu ve toplumsal cinsiyet temsillerinin yine geleneksel cinsiyetçi anlatıyla uyumlaştırıldığı saptanmıştır (Özsoy, 2015).

Genel olarak medyada toplumsal cinsiyet temsili üzerine yapılan araştırmaların ortaklaştıkları noktalardan birinin kadın karakterlerin, erkek karakterlere kıyasla toplumsal bağlamda bağımsızlaşamayan, engellerle karşılaştığında mücadelecisi olmayan, zayıf, motivasyonu düşük, kolayca ikna edilebilen, uzlaşmacı ve fedakâr bireyler olarak yer bulduğu olduğunu söyleyebiliriz (Çelenk ve Timisi, 2000; Uğur-Tanrıöver, 2008; Özsoy, 2015). Örneğin, 1990'larda gerçekleştirilen ve dizilerdeki kadın imgesine ilişkin o zamana kadarki en kapsamlı çalışmalardan birinde Çelenk ve Timisi örneklem olarak seçtikleri beş diziyeye bakarak kadın karakterlerin %66'sının 18-30 yaş aralığında olduğunu, buna karşılık %24'ünün orta yaşlı ve %10'unun yaşlı olarak sınıflandırıldığını tespit etmişlerdir. Belirtilen çalışmanın analizinde söz konusu dizilerde yer alan kadın karakterlerin eğitim düzeylerine dair açık bir bilgi bulunmadığı ve bununla birlikte bu karakterlerin profesyonel yaşamlarına dair de detaylı bir anlatı yer almamaktadır. Ancak kadınların medeni durumları karakterlerin tanımlanmasında önemli yer tutmaktadır. Yakın zamanda yürütülen başka bir araştırmada ise Özmen toplam 9 popüler dizide yer alan kadın ve erkek karakterlerin sayısına bakarak ve seçilen dizilerde %62 erkek karaktere karşılık %32 kadın karakter olduğunu belirtmiştir. Daha yakın tarihli başka bir araştırmada ise Özmen (2005) popüler dizilerde yer alan karakterlerin sayısını cinsiyete göre ayırtmış ve Ekin 2004'te yayında olan 9 dizide toplam karakterlerin oranına bakarak bunların %62'sini erkek ve %38'ini kadın karakterlerin oluşturduğunu saptamıştır. Sayısal olarak hatırı sayılır bu farkın yanı sıra zaten sayıca fazla olan erkek karakterlerin hikâyesinin merkezindeki ana karakterler olması bakımından da görünürlüklerinin kadın karakterlere oranla 2 kat fazla olduğu analiz edilmiştir. Ancak bu çalışmada Özmen, öncülü çalışmadan farklı olarak, çalışan kadın karakterlerin sayısının artmış olduğunu ve kadınları erkeklere kıyasla olumlu karakterler olarak sunulduğu sonucuna da varmıştır (Özmen 2005:258-259).

Bu çalışmaların bıraktığı yerden literatüre yeni bir katkı yapmayı hedefleyen bu makalenin kapsamı şu şekilde özetlenebilir: Türkiye ekranlarında akşam saatlerinde gösterilen dizilerin biçim ve içerik açısından benzerlikleri onları televizyon melodramı olarak adlandırmaya uygundur. Duygusal aşırılık, ailenin kutsanması gibi melodramın belirleyici özelliklerini ve konularını içermelerinin yanı sıra zaman ve mekânın kullanımı ve diyalogun ön planda olması açısından biçimsel olarak da bu türe benzerler. Makalenin kuramsal çerçevesini oluştururken de bu nedenle televizyon melodramına feminist yaklaşımlar içeren çalışmalardan faydalanılmıştır. Aşağıdaki bölümlerde bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi seçilen dizilerin örnek sahneleri metin analizi kullanılarak detaylı olarak incelenecek ve dizilerdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin iki cinsiyet ayrılığında öteye gidip gitmediği sorgulanacak, bu temsillerin geçişkenliği ve esnekliği araştırılacaktır. Bu sahneler, araştırmada beş tanesi seçilmiş olan, dizilerin kendi metinlerinde "kadınlık" ve "erkeklik" tanımlarının ya da benzetmelerinin yapıldığı sahnelerdir. Makaledeki yer kısıtlılığı nedeni ile TDTCEA kapsamında incelenen diziler arasından beş tanesi seçilmiştir. Bunlar *Yeni Gelin*, *Kalbimdeki Deniz*, *Savaşçı*, *Diriliş: Ertuğrul*, ve *Anne*'dir. Dizilerin seçiminde aynı türden olanlardan birer örnek olmasına özen gösterilmiştir. Buna göre *Yeni Gelin* komedi, *Savaşçı* macera, *Diriliş: Ertuğrul* tarihsel dram, *Anne* adaptasyon dram ve *Kalbimdeki Deniz* ise dram ana türlerinin örnekleri olarak seçilmiştir.

Hinlik, fesatlık, mendeburluk: *Yeni Gelin*'de kadınlığa biçilen hobiler

Komedi dizisi *Yeni Gelin*'de komedi unsurları genellikle bir konakta birlikte yaşayan Kalender Ağa, resmi nikahsız eşleri, Ağa'nın oğulları ve onların eşlerinin birbirleriyle yaşadıkları çatışmalar ve çekişmelerden oluşmaktadır. Dizi konusu itibarıyla doğrudan medeni kanun tarafından yasaklanan erkek lehine çok eşliliği normalleştirmekte, daha da ötesinde kadınların birbirleriyle ilişkisini düşmanlık ve rekabet üzerinden kurarak iktidar sahibi erkeğin konumunu pekiştirmektedir. Dizi kadın görünürlüğü açısından (ana ve yan karakterlerin %67'si kadın olduğu için) olumlu bir yerde duruyor olsa da, araştırmada yer alan birçok kritere göre kadınlığın oldukça olumsuz bir kavram olarak yorumlandığı ortadadır. Kadınların fiziksel özelliklerine ilişkin yapılan yorumların %79'unun olumsuz olduğu araştırmanın bulgularından birisidir. Buna ek olarak erkeklere ve kadınlara "kadınlık" atfedilen yorumların iki toplumsal cinsiyet için de yüzde yetmişten fazlası aşağılama amaçlı yapıldığı saptanmıştır. Erkeklik atfedilen yorumların ise her iki toplumsal cinsiyet için de yüzde doksandan fazlası iltifat amaçlıdır. Bu rakamlara bakarak dizinin kadınlık kavramını olumsuz olarak inşa ettiğini söylemek mümkündür. Aşağıda bu dizinin dokuzuncu bölümünden örnek olarak seçtiğimiz anlatılar aracılığıyla dizinin temaları arasında gösterilebilecek olan kadınlar arasındaki rekabet ile erkek üstünlüğüne ek olarak kadınlık tanımının ne şekilde yapıldığına daha detaylı olarak bakılabilir.

Yeni Gelin dizisinde Kalender Ağa'nın üç eşi vardır ve üçü de resmi nikahlı değildir. Dokuzuncu bölümdeki bir sahnede Yeni Gelin Bella'nın annesi (Kamelyalı Kadın) ve babası konağa gelir. Kılık kıyafetleri,

konuşma tarzları ve davranışları ile “modern”, “şehirli”, “batılı” tektipliliği içinde karikatürize edilen bu karakterler konaktaki hayatla zıtlıklar göstermektedir. Hatta asıl çatışma yeni gelinin ait olduğu bu kültür ile konaktaki gelenek ve düzenin bozulmasından çıkar. Bu bölümde de Kamelyalı Kadın, Kalender Ağa'nın üç eşini nikahsız olmalarını sorgulatarak sözde isyana teşvik etmiştir ve bu yüzden Ağa da “karılarına” kızgındır.

Kalender Ağa üç eşinin arasındaki bu anlaşmazlığa çözüm bulmak için onları bir konu hakkında dayanışmaya sevk eder. Oğullardan birinin metresi olan Elmas'ın konaktan uzaklaştırılması üzerine beraberce plan yaparlar. Ağa kadınlara “Yeni göreviniz, hanımlar, tam da ilgi alanınıza giren bir şey. Kağan'ın yanında getirmiş olduğu o çakma imitasyon gelin. Her türlü hinliği, fesatlığı mendeburluğu kullanacaksınız. Bütün cephanenizi bu karının üzerinde harcayacaksınız ve onu bir an önce bu konaktan postalayacaksınız. Anlaşıldı mı?” der. Bunun üzerine kadınlardan biri “Aman Aşam ya, ben bir şey diyeceksin dedim. İş fesatlığa, mendeburluğa kaldıysa Ayşe ile Möhteber Abla hallederler, sen hiç merak etme,” diye cevap verir. Bu iğneleyici laftan sonra diğer iki kadın hoşnutsuzlukla ortalarındakine dirsek atar, ancak Ağa onlara seslenir “Size bir vakitliğine birbirinizle kavga etmeyi yasaklıyorum. Bütün gücünüzü bu karının üzerinde kullanacaksınız” buyurur. Kadınlardan yaşça büyük olan Möhteber ise gülümseyerek “Sen orasını hiç merak etme Aşam, sen yeter ki bizden böyle şeyler iste,” diyerek kadınların asıl işinin başka kadınlara yönelik fitne ve mendeburluk olduğunu doğrular. Ağa bir kez daha emin olmak için “Göreviniz anlaşıldı değil mi hanımlar?” diye sorar. Ayşe gülererek “Ne görevi aşam, biz bunu hobi olarak yapıyoruz zaten,” der. Bu sahnede üç kadının kumalar olarak birbirleriyle iş birliği yapabilmemesinin dışarıdan gelen başka bir kadına yönelik düşmanlık üzerinden mümkün olabildiğini görürüz.

İlerleyen bir sahnede ise Kalender Ağa salonda Bella'nın annesi ve babası ile otururken üç karısı ayakta önüne dizilirler. Aralarında husumete neden olduğundan Ağa ile nikah kıyma ısrarlarından vazgeçmişler, hepsi nikahsız kalmaya karar vermişlerdir. Onlar için önemli olan eski “dirlik düzenliklerine” kavuşmaktır. Mutfakta bu konuda aralarında ittifak yapmışlardır, zira birine nikah kıyılsa diğerlerinin hakkı yenecektir. En iyisi “daha da nikah lafı etmemektir” ve “nikah mevzusundan kurtulduktan sonra” asıl işlerine bakmaya karar vermişlerdir, ki bu da yukarıda tanımlanan “fitne ve mendeburluk” görevidir. Nikah taleplerinden vaz geçtiklerini Ağa'ya karşısında dizilerek bildirirler. Ağa da “Sizi aldığımdan beri verdiğiniz en mantıklı karar bu,” diyerek onay verir ve elini uzatarak “Öpün de barışalım,” der. Bunun üzerine sırayla ağayı öpen kadınlar memnuniyetle Ağa'nın yanına ve kucasına otururlar.⁸ Kadınların hepsi ama özellikle de en geç ve zayıf olanı Ağa'nın ilgisi için yarışır. Sahnenin sonunda kadınların yemek yapmak için mekânı terk etmesinin ardından Kalender Ağa Kamelyalı Kadın'a tüm “karıların birbirinden tatlı ve heyecanlı” olduğunu söyleyerek cinsel olarak da hepsiyle aktif bir ilişki içinde olduğunu ima eder gibidir.

Bu sahnelerdeki örnekleri değerlendirdiğimizde dizinin işlediği konu ve temalar ile karakter temsilleri açısından araştırma sonuçlarında da gördüğümüz sorunların sahne içerinde nasıl pekiştirildiğini anlayabiliriz. *Yeni Gelin* sadece kadınlığın ve erkekliğin fiziksel, duygusal ve sosyal olarak keskin bir şekilde birbirlerinden ayrılarak temsil edildiği bir dizi değildir; sahne anlatıları ve mizansenleri incelendiğinde de erkekliğin süreklilikle kadınlıktan üstün olarak konumlandırıldığı, kadının dizide ancak erkeğe hizmet ettiğinde, ve onun ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda olumlandığı ortaya çıkar. Dizinin dünyasında erkekler birden fazla kadın üzerinde hak iddia edebilir ve onları ev içinde her türlü fiziksel ve duygusal hizmet için kullanabilir; aynı kurmaca dünyada kadınlar bu düzenden memnundurlar. *Yeni Gelin* için incelenen diziler arasında hem karakter özellikleri hem de anlatı açısından kadına en kısıtlı bir var oluş ve hareket imkânı veren ve kadını erkeğe göre tanımlayan bir örnek olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda belki de *Yeni Gelin* bir geleneksel, ataerkil, heteroseksüel erkek fantezsidir. Girişte değinildiği gibi Lotz'un kategorilerine göre bir değerlendirme yaptığımızda bu metnin herhangi bir cinsiyet veya toplumsal cinsiyet anlayışının ikiliğini kırdığı bir noktaya rastlanmaz. Lopate'nin melodram okumalarında sık sık dile getirdiği gibi cinsel fanteziyi, komedi türünde de olsa, aile ile özdeşleştiren bir yapıya da vardır. Kadınlık ve erkeklik birbirinden biyolojik cinsiyete göre net bir şekilde ayrılmış, ataerkil düzenin ürettiği kalıplar içerisinde temsil edilmektedir.

Eşlik ve eşitlik: *Kalbimdeki Deniz*'deki iyi örnekler

Yeni Gelin'deki evlilik ve eşlik anlayışına ve kadının bu tanımların içinde nerede durabileceğine alternatif olarak *Kalbimdeki Deniz* dizisinden örnek verilebilir. Bu dizi TDTCEA sonuçlarına göre erkek karakterleri kadınlık kullanılarak aşığılama yapılmayan bir örnektir. Bunun ötesinde mekân kullanımı, roller ve görünürlük açıdan da erkek ve kadın karakterler arasında görünür bir benzerlik vardır. Dizinin yirmisekizinci bölümünde peş peşe gelen iki sahne “karı-koca” olmaya dair eşitlikçi bir bakış açısının önemini vurgular. Dizi, araştırma içinde analiz

edilen diziler arasında aşk ilişkisi yaşayabilen yaşlı (65+) karakterler içeren tek dizi olmasından dolayı da dikkat çekicidir.

İlk örnek sahnede bu karakterler üzerinden eş olmanın ne demek olduğu anlatılır. Mehmet nişanlısı Cemile'ye bir yüzük alır; dükkândan çıkıp yürümeye başladıklarında duraksar ve gülümseyerek "Ver bakalım elini hatun," der. Cemile tedirgindir, "Ayıp olmaz, değil mi?" diye sorar. Mehmet ısrarcıdır: "Kime ayıp olacak? El ele vermek ne demek? Güçlerini birleştirip işbirliği yapmak demek. Sen benim eşim olacaksın hatun. Eşlik edeceğiz yani birbirimize bundan sonra hayat yolunda. Birbirimize kol kanat gereceğiz, zırh olacağız birbirimize bundan sonra." Onun bu sözleri Cemile'nin tedirginliğini geçirir, el ele tutuşurlar. "Sen benim ilk eşimsin o vakit," der Cemile, "ilk kez el ele tutuşuyorum da ben, rahmetli bir kere bile tutmadı elimden". Mehmet Cemile'nin gözlerine bakarak devam eder: "Şu elini tutuyorum ya hatun, dünyanın en mutlu adamı hissediyorum kendimi." Cemile duygulanır ve "Ağlatacaksın şimdi beni efendi," der. Mehmet onun sözünü keser: "Sakin ha, o gözleri güldürmeye talibim ben." İki kişi birbirlerine gülümser ve bakışırlar. Sahne hem orta yaş üstü karakterleri bir aşk ilişkisi içinde göstererek kalıplaşmış toplumsal cinsiyet temsillerini ve yaşçı dili yeniden üretmekten sıyrıldığı, hem de erkek ve kadını evlilikte eşit olarak tanımladığı için ilerici örneklerden sayılabilir. Bunun ötesinde, erkek karakterin doğallıkla kadını eş ve eşit kabul etmesinden ve ısrarcı olmasından dolayı da ekrandaki erkek temsillerine alternatif sunar. Kuşkusuz bu sahnede diyalogun öncüsü erkek karakterdir; başka bir deyişle kadına eşitliği açıklayan ve öğreten karakter yine bir erkektir. Her ne kadar kadın ve erkeğin evlilikte eşit olması gerektiğini savunan bir sahne olsa da, kadın diyaloglardaki katılımı ile yine erkek tarafından doğru olan anlatılan, anlatılanı olumlu yapmak zorunda bırakılan ve konuşmada arka planda kalan pozisyonudur. Erkeğin aktif, kadının pasif olduğu bu sahnenin biçimi bu nedenle içeriğe ters düşer.

Bu sahnenin hemen ardından gelen ve Fikriye ve kocası Turgut arasında geçen sahne de aynı konu üzerindedir; bu genç neslin diyalogunda ise baskın ve sözünü dinleten taraf kadındır. Erkeğin bakış açısından mutfakta yemek yapmakta olan Fikriye'nin bedenini süzen kamera, kadının rahatsız olup "Ne bakıyorsun öyle yiyecek gibi?" diye sormasıyla başlar. Fikriye, "Niye bakmayacağım canım? Karım değil misin?" diyen Turgut ile alay eder bir şekilde cevap verir: "Sen de gün geçtikçe öküzlüyorsun onu ne yapacağız?" Karı kocanın şakayla karışık diyalogları devam eder. Turgut kadının güzelleştiğinden "kanının kaynadığından" bahsederken cinselliğe vurgu yapmaktadır, Fikriye ise onunla hiç ilgilenmemektedir. Turgut'un ona yardım etmek için kavanoz açmayı teklif etmesiyle "Siz olmasanız ne yaparız, aç kalırız," diye dalga geçen Fikriye onun eline yikanıp incecik doğranması için bir demet maydanoz tutuşturur. Erkeklerin evlilik içinde ve ev işlerinde "güç gerektiren" işlerle var olmaları ile inceden alay eden diyaloglardır bunlar. Turgut Fikriye'nin güzelleşmesiyle ilgili yorumlarına devam eder. Fikriye ona "Dermanımı bende arama" deyince de "Karım değil misin? İstediyimi yaparım," kelimelerini sarf eder. Bundan sonra Fikriye Turgut'a "karı" kelimesini açıklamasını ister. "Karı işte... Nikahlım," diye cevap veren Turgut'a aslında "koca" kelimesinin "yüce"den geldiğini ve dağın yücesine yağın karın da "karı" kelimesini temsil ettiğini açıklar. "Karı"nın el üstünde tutulması gerektiğini söyler. Fikriye bu sözleriyle aslında kadının nikahlanarak mülk haline gelmediğini ve erkeğin onun üzerinde tahakküm kuramayacağını anlatmaktadır.

Bir önceki sahne ile de beraber düşünüldüğünde *Kalbimdeki Deniz* dizisinin toplumsal cinsiyet eşitliği temsilleri adına olumlu örnekler içerdiğini söyleyebiliriz. Özellikle de evlilik ile kadının erkeğin mülkiyetine girdiği, erkek için bir cinsel meta ve ev işlerinden sorumlu ücretsiz işgücü olmadığı altının çizildiği sahnelerin bol olduğu bu dizide kadınların kendi hayatlarında söz sahibi olabildiği, bedenleri ve geleceklerini sahiplendikleri ve onlarla eşit ve dayanışmacı ilişki kuran erkeklerin esas kahramanlar olduğu bir anlatıya yer verilmektedir. Bu anlamda dizi eşitliği öne çıkaran, özellikle geleneksel ataerkil rolleri sorgulayan ve bunların cinsiyete dayalı roller olmaktansa toplumsal olarak üretilmiş olduğunun altını çizen bir yapıdadır. Dizinin içerik analizi sonucunda çıkan "iyi" tablo, sahne içlerindeki diyalog ve mizansen ile de pekiştirilmiştir. Modleski'nin televizyon melodramları için yazdığı gibi metnin kadın rollerini ve bakış açılarını olumlu olmasına izin verir. Kuşkusuz dünyada güncel feminizm tartışmaları göz önüne alındığında bu dizinin eski bir feminizm anlayışı olduğunu görebiliriz. Bir önceki örnek olan *Yeni Gelin*'deki kadın ve erkek temsillerine kıyasla oldukça ilerici görünse de, tarihsel olarak *Kalbimdeki Deniz*'in toplumsal cinsiyet anlayışı ikinci dalga feminizme yakın durmaktadır. Dolayısıyla, buradaki karı ve koca kelimelerinin tanımlanmasından da anlaşılabilir gibi, özcü bir kadın ve erkek anlayışı olduğunu ve kadının erkeğe alternatif, ona karşıt, onunla var olabilen bir biçimde temsil edildiğini söyleyebiliriz.

Kavgada söylenmeyecek söz: Savaşçı'da “kız gibi” olmak

Askeri aksiyon türündeki *Savaşçı* dizisinin baş karakterleri bir grup askerdir. Karakterlerin %31'i kadın olduğu halde, görünürlük bazında değerlendirildiğinde bu sayı %28'e düşer; başka bir deyişle erkeklere yazılan sahneler daha fazladır. Kadınların çoğu iç ve özel mekânlarda, iş yapmazken görüntülenmektedir. Kadınlık atfedilen yorumların erkeklere yönlendirilenlerin tamamı aşağılama olarak kodlanmıştır. Dizinin dördüncü bölümünde geçen aşağıda incelenecek olan sahne dizinin kadınlık yakıştırmasının bir erkeğe yapılmasının aşağılık kabul edildiğine örnek teşkil eder. Dizi bu anlamda kadın ve erkeği sadece özcü bir şekilde ikiye ayırmaz, birbirlerine bulaşmasını da “anormal” bulur. Yukarıdaki örneklere benzer bir şekilde bu dizi de biyolojik özelliklerden dolayı farklılık gösteren iki cinsiyeti, temsil ettikleri iki toplumsal cinsiyetin de temeli olarak alır.

Bir grup asker sınırdaki mühimmat sıkıntısı hakkında konuşurken içlerinden birisi (Başçavuş Bayram) diğer astsubaylar ve yüzbaşının önünde düşmanla ilgili küfredir. İlk küfür içeriği eşcinsellik referansı taşır ve biplenmiştir. İkinci küfür ise “ben onların anasını avradını, gelmişini geçmişini...” diye devam ederken yüzbaşının devreye girmesiyle kesilir. Komutanın kendisinin küfretmesi yüzünden araya girdiğini zanneden Başçavuş Bayram bunun “çok önemli bir küfür olmadığını” söyler. Konuşmanın devamında Bayram'ın aslında çok daha sert, “yakası açılmamış” küfürler ettiğini diğer astsubaylardan duyarız. Bayram belli ki taburda küfürleriyle ün salmıştır. Ancak bir noktada Bayram aslında çok terbiyeli olduğunu savunmak için eşinin kendi annesine “Bayram'ı nasıl yetiştirmişsin, kız gibi maşallah,” diye teşekkür ettiğini anlatır. Bunun karşısında bir sessizlik olur. Tüm askerler “kız gibi” tabirinin tüm küfürlerden daha ağır olduğunda ve kavgada bile söylenmeyeceğinde hemfikirdirler. Böylece Bayram'ın itibarı da zedelenmiştir gözlerinde. “O dağ gibi adam, o delikanlı, o babayığit...” komutanlarını artık başka türlü görmektedirler.”

Sahnenin tonu diziyeye genel olarak hâkim olan aksiyon ve savaş türlerine aykırı olarak komediye kaçır. Fonda çalan müzik ile de pekiştirilmiş komedi unsurları aslında Bayram'ın gerçekten erkekliğinin sorgulanmadığını seyirciye iletmiş olur. Ancak “kız gibi” benzetmesi erkekler arasında hakaretlerin, aşağılamaların en büyüğü olarak alay etmek için kullanılmaya devam eder. Bir eş tarafından “iltifat” olarak söylenen “kız gibi”, erkekler arasında ve bir erkek için kullanıldığında itibar zedeleyici özellikleri kapsar. Bir erkeğin başına gelebilecek en kötü şeyin “kız gibi” olmak olduğu iması belirgindir. *Savaşçı* dizisi sadece karakter özellikleri, hikayeleri ya da görevleri çerçevesinde kadınlar ve erkekleri bölmez, aynı zamanda bu sahnede örnekte olduğu gibi dilde de bu anlayış pekiştirilmiştir. Araştırma sonuçlarında erkeklerin ve kadınların fiziksel özellikleri, üstlendikleri roller ve duygusal yapıları açısından ortaya çıkan keskin ayrılık mizansen ve diyalog ile iyice pekiştirilir. Geçişken ve esnek toplumsal cinsiyet rollerine rastlanmaz. Dizide dişil ve eril ayrımı toplumsal cinsiyet algısını da yönlendirir. Bu dizi toplumsal cinsiyete yaklaşımlar olarak *Yeni Gelin* dizisinden çok farklılık göstermez. Hatta bu iki dizi için de bu terimin üzerine konuşulabilir bir kavram olduğunu bile söylemek doğru olmaz. Zira bu iki metin de kadın ve erkek algısını özcü ve biyolojik bir algı üstünden kurmaktadır.

***Diriliş*'teki yiğit kadınlar**

Türkiye ekranlarından en popüler dizilerden birisi olan *Diriliş: Ertuğrul* temaları itibarıyla yukarıda incelenen *Savaşçı* dizisine benzerlikler gösterir. Hikayeleri bambaşka zamanlarda geçiyor olsa da, savunulması gereken topraklar, ve bu savunmanın getirdiği birlik, beraberlik, fedakarlık, kahramanlık, geleneklere bağlılık gibi kavramlar çerçevesinde olaylar gelişir. Her iki dizide de erkek savaşçılar dizinin asıl kahramanları olsa da, *Diriliş*'te kadın savaşçıların da var olması toplumsal cinsiyet temsillerinde uğraşların dağılımı açısından olumlu bir noktadır. TDTCEA verilerine bakıldığında *Savaşçı* dizisine benzer bir şekilde karakterlerin %42'si kadınlardan oluşsa da, bu rakam görünürlük bazında bakıldığında %31'e iner. Kadınlar için yazılmış sahneler daha kısa zaman teşkil etmektedir. Yine *Savaşçı* dizisindeki gibi bu dizide de kadınlık atfedilen ve erkeklere yapılmış yorumların tamamı aşağılama içerir. Buna karşın erkeklik atfedilen ve kadınlara yapılmış yorumların da tamamı iltifat olarak kodlanmıştır. *Diriliş*'te rakamlara bakmadan, sıradan bir seyirci olarak gözlemlenen ilk şey belki güçlü, kuvvetli savaşçı kadınların varlığıdır; ancak bu rakamlardan da anlaşıldığı gibi “erkek gibi” olan kadınlar bu kurmaca dünyada daha makbuldür. Sahnelerine daha detaylı baktığımızda dizinin kadınları konumlandığı pozisyonu daha iyi anlama şansı elde ederiz.

Dizinin seksen sekizinci bölümünde Aslıhan Hatun'un ağabeyi ve obayı yöneten Aliyar Bey vefat eder. Onun ölmesiyle obanın başına kimin geçeceği konuşulur. Ertuğrul Bey, Aslıhan Hatun'un bu rol için uygun olduğunu ve ağabeyinin de vasiyetinin bu yönde olduğunu belirtir. Bir sahnede, Aslıhan Hatun, evleneceği düşünülen Emir Sadettin'e bu görevden bahsedecektir. Sahnenin başında Emir Sadettin kadına ağabeyi öldüğü

halde dik durduğunu, “yiğit gibi” olduğunu söyler gururla. Erkeklik atfedilen olumlu bir özellik olan “yiğit gibi” ifadesi dizideki birçok kadını niteler şekildedir. Emir Sadettin, Aslıhan Hatun’un obanın başına geçme durumu ile ilgili toy kurulup yeni birisi başa geçene kadar bu görevi üstlenmesinde sakınca görmediğini söyler. Ancak Aslıhan Hatun için evlilikten önce obası gelmektedir, “Toy kurulduktan sonra da obamı yalnız koymayacağım,” der. Bunun karşısında sinirlenen Emir Sadettin “Sen ne dediğini bilir misin Aslıhan?” diye çıkarır. Aslıhan güvendiği iki ağabeyinin birinin şehit, birinin helak olduğunu söyler. Ağabeyinin intikamını alana kadar obasını başsız koymayacaktır. Emir Sadettin bu sözler üzerine ayağa kalkar “Acından ne dediğini bilmez olmuşsun... Sen benim hatunum olmaya, ömrünü bana adamaya söz verdin, bunu sana hatırlatırım,” der. Aslıhan’ın kararının kesin olduğunu belirtmesi üzerine de “Sen kadın başına koskoca obayı çekip çevirebileceğini nasıl düşünürsün?” diye devam eder. Bu defa da, erkeklik atfedilen iltifata ek olarak Aslıhan Hatun’u kadınlığından dolayı aşağılamıştır. Aslıhan boyun eğmez: “Bir vakitler Hayme Ana nasıl çekip çevirdiyse ben de öyle çekip çeviririm... Hem Ertuğrul Bey her daim yanımda olacak”, diye karşı duruşunu sürdürür. Burada dikkat çekici olan şey Aslıhan’ın gücünü iki ağabeyi ve Ertuğrul’a dayandırmasıdır. Kadınlık kendi başına yeterli bir kudret sunmaz ancak “yiğit” gibi olabilen bir kadın bu erkeksi özelliğin yanı sıra ona bu özelliğinden dolayı güvenen iktidar sahibi erkekler tarafından delege edilen bir sıfatla obanın başı olabilir. Bu örnek yine de *Diriliş*’in tanımlar arasında geçişkenliğe izin veren bir toplumsal cinsiyet anlayışı sergilediğini göstermez. Kadınlık ve erkeklik belli başlı sıfatlar içerir; erkeğe benzeyen kadınlar, onlara atfedilen sıfatlarla onların yanında savaşılabirler.

Aynı bölümün başka bir sahnesinde ise ölmüş Doğan Bey’in hamile eşi Banu Çiçek ile kayınvalidesi Hayme Ana konuşmaktadırlar. Banu Çiçek doğmamış çocuğun cinsiyetinden emin gibi, ondan bir oğlan evlatmış gibi bahseder: “Babalarına yaraşır birer evlat, atalarına yaraşır birer alp” olmasını temenni eder. Banu Çiçek daha sonra çocuk doğunca onu Hayme Ana ve Ertuğrul’a emanet edip oba için savaşma isteğini Hayme Ana’ya açar, evlat kokusundan önce kendi obası ve ölen kocasının intikamı gelmektedir. Ancak bu istek Hayme Ana tarafından anaç ve sevecen biçimde reddedilir, çünkü “vazifesi evladına analık etmektir.” Doğmamış çocuk ile ilgili temennilerden de anlaşılacağı gibi “erkeğe benzemek” bu dizide olumlu bir karakterdir. Kadınlar öncelikle cinsiyetlerinden ötürü onlara yüklenmiş annelik gibi görevleri tamamlamakla yükümlüdürler; ancak “erkek gibi” olan kadınlar buna ek olarak birer lider veya savaşçı rolünü üstlenebilirler.

Dizideki toplumsal cinsiyet temsillerine göre savaşçılık, yiğitlik gibi erkeklere has olarak tanımlanan özellikleri “obayı savunmak” gibi durumlarda kadınlar da sahiplenebilir erkeklere ait görünen rolleri üstlenebilir; ancak toplumsal cinsiyet olarak kadın cinsiyet olarak kadın anlayışından ayrı tanımlanmaz. Toplumsal cinsiyet farklılıklarının biyolojik farklılıklara dayandırıldığı söylenebilir. Kadınlar dizinin genelinde güçlü olarak temsil edilmiş olsa da, bu güç kadınlıktan değil, onlara bu özelliği uygun gören erkekler üzerinden verilir. Kadınlar eril iktidarın bir uzantısı olarak ve erkeklik kuşanarak iktidar rollerinde yer alabilirler. Başka bir deyişle Ann Kaplan’ın daha önce tartışılmış olan “fallus ile özdeşleşme” eleştirisine örnek teşkil edebilirler. Kadınlar “erkekleştirilme” daha özgür, daha güçlü, daha güvenilir olabilirler; ama bu aynı zamanda kadınlıktan feragat etmeyi de yanında getirir. Buna ek olarak böyle bir anlayış tabii ki toplumsal cinsiyet kavramının esnekleşmesine ve ikililikten çıkmasına hizmet etmez. Yine de dizide temsil bulan kadınların saygı gören, söz sahibi ve güçlü karakter özellikleri gösteren kadınlar olması dikkat çekicidir ve olumlu tarafları vardır.

“Madem kocası hizmet veremiyor...” *Anne*’de erkekler arasında erkeklik tartışması

İncelenen diğer dizilerden farklı olarak Japon bir formattan Türkiye için uyarlanmış olan *Anne*, annesi tarafından tacize uğrayan Melek’in öğretmeni Zeynep tarafından kaçırılması hakkındadır. *Anne*, karakterlerin %60’ı kadın olan bir dizi olup, görünürlük açısından kadınların payı %66’ya yükselir. Kadınların ana rollerde ve daha uzun sahnelerde var oldukları bu rakamlardan anlaşılmaktadır. Başrollerinde kadın oyunculara yer veren bir dizi olmasına rağmen erkek şiddeti ve gücünün ağırlıkla dizide kadınların kaderlerini belirleyen unsurlar olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle hikayelerde kadınları daha aktif kılan, hareket etmelerine neden olan unsurlar erkeklerden kaynaklı ve erkeklığe dair şeylerdir; kadınların hikayelerinin ilerlemesi erkeklere bağlıdır. Dizinin erkekler arasında doğrudan “erkeklik” tanımını tartıştıkları bir kavga ve şiddet içeren sahnesine yakından bakarak, erkek olmanın nasıl kadın üzerindeki tahakküm ile eşleştirildiğini de örnekleyebiliriz.

Dizinin otuzuncu bölümündeki bir sahnede birbirine düşman iki erkeğin kendilerinin erkeklik tanımları ve sınırları üzerinden birbirlerini aşağıladıklarına tanık oluruz. Zeynep ve eşi Sinan, Cengiz tarafından esir alınmıştır. İkisi aynı odada, Sinan pencere önünde yerde, Zeynep de karşısında bir sandalyede elleri bağlı şekilde oturmaktadırlar. Cengiz dışarıdan bu odaya doğru gelmekteyken ikisi onu kışkırtmak için bir plan yapar ve

konuşmaya başlarlar. Sinan Cengiz'in duyacağı şekilde "öldürmek istese çoktan öldürürdü... cesaret yok bunda cesaret," der. Cengiz içeri girer ve sınırlı bir şekilde "kimden bahsediyorsun lan sen?" der. Sinan'ın cevabı ise "Senden bahsediyorum, senin korkaklığından ödleklüğünden bahsediyorum," olur. Cengiz "Sensin lan ödlek, sen dövdürmedin mi beni adamlarına?" diyerek Sinan'a bir yumruk atar. Sinan "senin ellerin bağlı değildi lan o zaman, erkeklik mi bu senin yaptığın?" diye devam eder. Cengiz "erkeklik ulan" diyerek yumruklarını savurur, Sinan ise kendini çözdürmeye ve orada erkek erkeğe kapışmaya ikna etmeye çalışır. Tam ellerini çezecekken aklına bir fikir gelir Cengiz'in. "Seni çözüp döveceğime, karını çözüp severim daha iyi," der. Sinan karısına dokunmaması için isyan ederken Cengiz Zeynep'in yanına gelir "Niye dokunmayayım oğlum, ne güzel kadın işte, taş gibi hatun," der. Sinan'ın ağzını bantladıktan sonra Zeynep'in çenesinden tutar ve "Madem kocası hizmet veremiyor, e ölmeden önce gerçek bir erkekle tanışsın istiyorum Sinan, fena mı, ha?" der. Korkan Zeynep ona yapmaması için yalvarır, Cengiz ise "Sen böyle çırpındıkça daha tatlı oluyor," diye dalga geçer. "Ödleklik ha! Erkeklik ha! Ben sana göstereceğim erkekliği," derken bir yandan da Zeynep'i çözer ve başka bir odaya doğru sürükler. Kapı eşiğinde ağzı bantlı olan Sinan'a soru sorar: "Bak ne diyor, kocamın gözünün önünde yap diyor. Ben vicdanıma yeniliyorum, vicdanım var benim oğlum... hah, ne diyorsun burada mı yapayım?"

Bu örnekte erkeklik "cesaret" ve "kadını tatmin edebilme" özellikleri ile tanımlanmıştır. Biraz daha açmak gerekirse, cesaret fiziksel şiddetten kaçınmama ve kadını tatmin etmek de kadının bedeni üzerinde onun rızası olsun olmasın hüküm kurmak şeklinde alt anlamlar içermektedir. Sinan tarafından "ödlek" olarak nitelendirilen Cengiz'in erkekliği aşağılanmış, karşılığında Cengiz de Sinan'ın karısına tecavüz edeceğini söyleyerek onun erkekliğinin eksik olduğunu vurgulamıştır. Zeynep Cengiz'e "Yapma!" demek dışında konuşmaz, korkudan tir tir titrer. Zeynep karakteri sahnede işlevsizdir, erkekler arasında erkeklik yarıştırmak için kullanılan bir araç, sahip olunacak bir mülk gibidir. Üstelik erkeklerin birbirlerini aşağılamak ve birbirlerine üstünlük taslamak için kullanabilecekleri bir metadır ve kadın bedeninin ait olduğu erkeğin namusu, onun uzantısı olarak bir varlığı olması dışında, kendi başına bir anlamı yokmuş gibi sunulmaktadır. Bu detaylar ışığında, *Anne* dizisi de incelenmiş çoğu dizideki cinsiyet ayrılığı üstüne kurulmuş ikili toplumsal cinsiyet algısından farklılık göstermez. Kadınlık ve erkeklik iç içe geçmez, birbirlerine alternatif ve erkeğin kadına göre birincil olarak konumlandığı kavramlardır.

Sonuç

Bu makalede Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması'nın nicel sonuçlarına bakılmış, araştırma kapsamındaki dizilerden seçilmiş sahneler metin analizi ile incelenmiş ve bu analiz sonucu toplumsal cinsiyet temsillerinin nasıl tanımlandığına, çeşitliliklerine ve geçişkenliklerine bakılmıştır. Toplu nicel veriler incelendiğinde ilk bakışta neredeyse özcü bir anlayışla keskin bir şekilde kadın ve erkek olarak birbirinden ayrılan bu temsillerin, nitel okumalar ile de çeşitlilik ve birbirleri arasında geçişkenlik göstermedikleri kanısına varılmıştır. Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyet Türkiye televizyonlarında iki cinsiyet üzerinden tanımlanmaktadır. Erkeklik ve kadınlık öğrenilmiş roller olarak değil, doğuştan edinilmiş olarak varsayılan fiziksel ve duygusal özellikler bütünlüğü ile senaryolarda yer bulmaktadır. Kadınlık ve erkeklik aralarında geçişler olmayan kalıplaşmış duygusal özellikler ve sosyal rollere uygun görülmekte, bunların dışına çıkan karakterler ana ve yan rollerde barınmamaktadır.

Televizyon yayıncılığının ve onun için üretilen ürünlerin dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel bağlamından kopuk düşünülemediği de tabii ki bir gerçektir. İncelenen dizilerin yayın yılları göz önüne alındığında önümüzdeki tablonun güncel Türkiye'deki popüler birçok söylemi de yansıttığını söylemek yanlış olmaz. Araştırma sonuçları ile çok açık olarak ortaya çıkan ayrım bir yandan da özellikle Amerika ve İngiltere'de üretilmiş televizyon dizileri ve onlar hakkında yapılan araştırmalar ile karşılaştırılınca Türkiye için güncel olan bu anlatıların onlara kıyasla oldukça eski ve cinsiyetçi anlatılar olduğunu söyleyebiliriz. Bu makale içinde de örneklendirilen ve o coğrafyalar için 1970lerden 2000lere kadar yapılmış olan tartışmaların büyük anlamda orada geçerliliğini yitirmiş, ancak Türkiye'ye hala uygulanabilir olduğu söylenebilir.

Dikkat çeken başka bir nokta ise LGBTİ+ temsillerinin televizyonlarda olmamasıdır. Bu konuda Türkiye televizyonlarında RTÜK ile belirlenmiş "genel ahlak" çerçevesinde de kurallar vardır; ancak buna ek olarak televizyon melodramlarının ülkelerden bağımsız olarak heteronormativiteyi destekleyen metinler olduğu da malumdur (İnceoğlu, 2020). Bu dizilerde homoerotizme izin vermeyen bir anlayış olduğunu Lopate'nin "iki kadın veya iki adam kendi ilişkileri hakkında konuşmazlar" (79) gözleminde de anlayabiliriz. Lopate bu anlatıların aynı cinsten iki kişinin sevgi, dostluk ve bağlılık ilişkileri ile ilgilenmediğini, aynı cinsten iki kişinin ancak başka heteroseksüel ilişkileri konuşmak için yakınlaştıklarını öne sürer. Yine Lopate'ye göre erotize edilen

ilişkiler her zaman aile içinde ve geleneksel roller çerçevesindedir. Ailenin bireyleri evde buluşur ve Brundson'un Steedman'dan alıntılıdığı gibi bu ev "toplumsal cinsiyetçi düzenin gündelik yaşamı"nın (2000:68) yaşandığı bir fantazi mekanıdır. Türkiye'de üretilen dizilerin girişte de tartışıldığı gibi melodram türünden aldığı bu anlayış, televizyon kanallarındaki üretim, tüketim ve kontrol mekanizmaları ile de birlikte düşünüldüğünde LGBTQ+ bireylerin ekran görünürlüğünü de tamamen yok etmiştir.

Bu makale ile TÜSİAD desteği ile gerçekleştirilen TDTCEA'dan yola çıkılarak bu araştırmanın ortaya koyduğu içerik analizine dayalı sonuçların metin analizi ile derinleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu sayede, sayılar ile görünür kılınan toplumsal cinsiyete dayalı temsile dair gözden kaçabilecek birtakım unsurların eleştirel bir bakış ile yorumlanabilmesi hedeflenmiştir. Metin ve içerik analizi ile incelenmiş bu dizilerin bir sonraki etapta kapsamlı bir seyirci araştırması ile toplumsal cinsiyet temsillerinin nasıl algılandığı ve genel anlamda dizi temsillerinin seyirci üzerindeki etkisi de ölçülebilir. Bu veriler kuşkusuz bu araştırmayı daha da güçlendirecektir.



- ¹Türkiye Sanayici ve İş İnsanları Derneği. Türkiye Sanayici ve İş Adamları Derneği olan eski ismi Ocak 2018 itibarıyla değişmiştir. Bu değişim de dernek içinde toplumsal cinsiyet eşitliğinin benimsenmesinin bir işareti olarak okunabilir.
- ²Araştırma raporuna bu bağlantıdan ulaşılabilir: <https://tusiad.org/tr/yayinlar/raporlar/item/9943-televizyon-dizilerinde-toplumsal-cinsiyet-esitligi-arastirmasi>. Aşağıda yapılacak tartışmalardaki nicel veriler bu rapordan alınmıştır.
- ³İngilizce metinlerden yapılan alıntılarının tümü yazarlar tarafından çevrilmiştir.
- ⁴Bkz. (1977), Brundson (2000), Modleski (1991 ve 2007), Ang (1985), ve Lotz (2001).
- ⁵Makalede bu terimin Türkçe karşılığı olarak yapı ve anlatı açısından en çok melodramı andırdıklarından “televizyon melodramı” kullanılmıştır. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Drama* (1991) isimli Marcia Landy tarafından derlenmiş kitapta Modleski, Brundson ve Ang’ın de akşam kuşağında yayınlanan “soap opera” kategorisindeki dizilere melodram olarak yaklaştıkları önemli makalelerinin bir araya getirildiği bölümünün “Television Melodrama” olarak adlandırılması da bu terimi kullanmakta ilham verici olmuştur.
- ⁶Bkz. Gates 2001; van Fuqua 2020; Banks 2004; ve Staiger 2008.
- ⁷Tüm bu kavramlar kuşkusuz Türkiye televizyonu ekranlarındaki bölüm sürelerinin uzunluğu ile de ilintili düşünebilir. Bölümlerin 150-180 dakika arasında yazılıyor olması anlatı yapısı ve zamanın akışı ile ilgili de sınırlar belirler; melodram bu uzunluğa uygun düşen türlerden birisidir.
- ⁸Ağa karakteri 60 yaş üzeri, göbekli bir erkektir ve üç kadından biri 35-40, ikincisi 40-45 yaş aralığında, diğeri ise 50-55 yaşlarındadır.

Kaynakça

- Ang Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge.
- Banks, Miranda J. 2004. “A boy for all planets: *Roswell*, *Smallville* and the teen male melodrama”. In *Teen TV: genre, consumption, identity*, edited by Glyn Davis and Kay Dickinson, Londra: BFI.
- Brundson, Charlotte. 2000. *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Çelenk, S. ve Timisi, N. (2000) “Yerli Dramalarda Kadın Temsili ve Şiddet”, (Der. Nur Bettül Çelik), *Televizyon Kadın ve Şiddet*, Ankara: KİV Yayınları, s. 23-64.
- Gates, Philippa. 2001. “The Man's Film: Woo and the Pleasures of Male Melodrama.” *Journal of Popular Culture*, vol. 35, no. 1, 59-79.
- Gül-Ünlü, D. ve Aslan, P. (2016) “Türk Televizyon Dizilerindeki Kadın Rollerine Kadımların Gözünden Bakmak”, *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, cilt.1, no.1, s.191-206.
- İnceoğlu, İrem. 2020. “Gender Representation on Turkish TV”, *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (eds. K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti and M. Scarcelli).
- İnceoğlu, İrem and Akçalı, Elif. 2018. *Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması*. İstanbul: TÜSİAD.
- Kaplan, E. Ann. 1987. “Feminist Criticism and Television”. In *Channels of Discourse : Television and Contemporary Criticism*, edited by Robert Clyde Allen, 247-283. Carolina: University of North Carolina Press.
- Landy, Marcia. 1991. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Michigan: Wayne State University Press.
- Lopate, Carol. 1977. “Daytime Television: You'll Never Want to Leave Home.” *Feminist Studies* 3, no: 3/4, 69-82.
- Lotz, Amanda. 2001. “Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes.” *Feminist Media Studies* 1, no: 1, 105–21.
- Mattelart, Michele. 1986. The Genre “*Telenovela* and the Female Notion of Time”. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 2(4), 86-
- McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge.
- Meehan, Diana M. 1983. *Ladies of the Evening: Women Characters of Prime-Time Television*. 1st Edition edition. Metuchen, N.J.: Scarecrow Pr.
- Modleski, Tania. 1979. “The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form.” *Film Quarterly*, 33: 1, 12-21.

- Modleski, Tania. 1991. *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Post-feminist" Age*. New York: Routledge.
- Modleski, Tania. 2007. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Routledge.
- Özmen S. (2005) "Televizyon Dramalarında Kadının Temsili", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, no.22, ss.253-259.
- Özsoy, A. (2015) "Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma", *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (Der. Şahinde Yavuz), İstanbul: Heyamola Yayınları, s.226-246.
- Uğur-Tanrıöver, H. (2008) *MEDİZ-Medyada Kadınların Temsil Biçimleri Araştırması Raporu*.
- Staiger, Janet. 2008. "Film Noir as Male Melodrama: The Politics of Film Genre Labeling." In *The Shifting Definitions of Genre: Essays on Labeling Films, Television Shows, and Media*, edited by Lincoln Geraghty and Mark Jancovich, Jefferson, NC: McFarland & Company.
- van Fuqua, Joy. 2020. "Can you feel it, Joe?": male melodrama and the Feeling Man." *Velvet Light Trap*, 1996, 28+.