



**T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO VE TELEVİZYON ANA BİLİM
DALI**

**HERCAİ DİZİSİ BAĞLAMINDA
ATAERKİL SÖYLEMİN
İNŞASINDA KADIN TEMSİLİ**

Sanem SANDIKÇI

Proje Danışmanı: Prof. Dr. Muhammed Bilal Arık

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ÜNİVERSİTESİ
RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HERCAİ DİZİSİ BAĞLAMINDA ATAERKİL
SÖYLEMİN İNŞASINDA KADIN TEMSİLİ

Hazırlayan

Sanem SANDIKÇI

Danışman

Prof. Dr. M. Bilal ARIK

AYDIN-2020

KABUL ONAY SAYFASI

T.C
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

10 / 08 / 2020

İmza



Öğrencinin Adı ve Soyadı

SANEM SANDIKÇI

ÖZET

**HERCAİ DİZİSİ BAĞLAMINDA ATAERKİL SÖYLEMİN
İNŞASINDA KADIN TEMSİLİ**

Sanem SANDIKÇI

Yüksek Lisans Tezi, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. M. Bilal ARIK

2020, XII + 115 sayfa

Televizyon medyanın en kolay erişilen dolayısıyla da en yaygın kullanılan etkili kitle iletişim araçlarından biridir. Televizyonda yayınlanan reklam filmleri, soup operalar, reality şovlar, yarışma programları ve diziler gibi televizyon içerikleri belli mesajları iletmede kullanılmaktadır. Medya, içeriklerini üretirken egemen söylemi kullanmaktadır. Böylece içerikler alışlagelmişin dışına çıkmadan belli bir formül üzerinden devam etmektedir. Egemen söylemin dışına çıkmış metinlerin sayısı yok denecek kadar azdır. Bu kalıpların dışına çıkan eleştirel bir tutumla hazırlanmış içerikler de izleyiciden rağbet görmemektedir. Buradan hareketle ele alınan çalışmada incelenek olan televizyon içeriği dizilerdir. Diziler (serial) egemen ideolojiyi devam ettiren aynı zamanda yeniden üreten programlardır. Ele alınan çalışmada *“Hercai”* isimli dizi örneklem olarak seçilmiştir. Dizide kadın karakterlerin söylemleri ve davranışlarından yola çıkılarak toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil söyleme bakış açıları ve temsilleri incelenmiştir. Çalışmanın yöntemi de eleştirel söylem analizi olarak seçilmiştir. Böylece hâkim ideolojiyi üretme bakımından kadınların hangi noktalarda durduğu, nasıl bir tutum sergiledikleri ve ataerkillikle olan ilişkileri ortaya konmuştur.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Dizi, Kadın Temsili, Medya, Ataerkillik, Toplumsal Cinsiyet.

ABSTRACT

REPRESENTATION OF WOMEN IN THE CONSTRUCTION OF PATRIARCHAL DISCOURSE IN THE CONTEXT OF THE TV SERIES “HERCAI”

Sanem SANDIKÇI

Master Thesis, Department of Radio and Television

Supervisor: Prof. Dr. Muhammed Bilal Arık

2020, XII + 115 pages

Television is one of the mass medium that is the easiest to access and therefore the most common one. TV contents like advertisements, soap operas, reality shows, game shows and series are utilized to give certain messages. Media uses the dominant discourse while producing its contents. Thus, it continues with a certain formula without crossing the line of usual. There are scarcely any texts that goes beyond the dominant discourse. Contents that are designed with a critical manner and are not stereotypic are not sought after by the audience. Based on this, in the handled survey the TV content that will be analyzed is series. Series are programs that maintains the dominant ideology and at the same time reproduces. In the handled survey, TV series named “*Hercail*” was chosen as the sample. In this series gender roles and their perspective for the patriarchal discourse and its representatives are examined based on the women characters speeches and gestures. The chosen method of the survey is critical discourse analyses. So that, in terms of producing the dominant ideology, where do the women stand, how they act and their relationship with patriarchy are presented.

KEY WORDS: Serial, Representation of the Woman, Media, Patriarchal, Gender.

ÖNSÖZ

Bu tezi yazmamda emeğini, desteğini, değerli tecrübelerini benimle paylaşan, her koşulda bana yol gösteren, çalışmamın her aşamasında beni motive eden çok saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Muhammed Bilal ARIK'a sonsuz teşekkür ederim.

Aynı zamanda her zaman desteklerini arkamda hissettiğim ve çalışmamın her aşamasına tanık olup beni motive eden anne ve babama, beni bu süreçte cesaretlendiren sevgili Savaş'a, desteğini her zaman hissettiğim Ümran'a, kız kardeşlerim Ayşe, Zehra ve Nilüfer'e, yeğenlerime teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM	6
1. ATAERKİL İDEOLOJİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST KURAMLAR..	6
1.1. Ataerkil İdeoloji.....	6
1.2. Toplumsal Cinsiyet.....	10
1.3.Feminizm Kavramı, Gelişimi ve Feminist Kuramlar	15
1.3.1. Feminizm Kavramı	15
1.3.2. Birinci Dalga Feminizm	16
1.3.3. İkinci Dalga Feminizm	18
1.3.4. Üçüncü Dalga Feminizm	20
1.3.5. Radikal Feminizm.....	21
1.3.6. Kesişimsel Feminizm.....	23
2. BÖLÜM	26
2. TELEVİZYON DİZİLERİ VE MEDYADA KADIN TEMSİLİ.....	26
2.1. Dizi Kavramı ve Ortaya Çıkışı	26
2.1.1. Dizi ve Seriyal Farkı.....	26
2.2. Türkiye’de Yerli Dizilerin Tarihsel Gelişimi	27
2.3. Temsil ve Medyada Kadın Temsili.....	31
2.3.1. Yerli Dizilerde Kadın Temsili	38

3. BÖLÜM	46
3. ATAERKİL İDEOLOJİ BAĞLAMINDA HERCAİ DİZİSİNİN SÖYLEM ANALİZİ	46
3.1. Araştırmanın Yöntemi	46
3.2. Hercai Dizisinin Genel Özellikleri	50
3.3. Bulgular ve Analiz	52
3.3.1. Hercai Dizisinde Karakter Temsilleri ve Ataerkil İdeoloji.....	52
3.3.2. Hercai Dizisinin Hâkim Söylemi.....	61
3.3.3. Hercai Dizisinin Görsel Söylemi ve Ataerkil İdeoloji.....	74
TARTIŞMA VE SONUÇ	100
KAYNAKÇA	104
ÖZGEÇMİŞ	115

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=WUv5JYKoR5I&t=7529s>

Görsel 2.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=fcmIYoQtOmE&t=7100s>

Görsel 3.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=WUv5JYKoR5I&t=7538s>

Görsel 4.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=e3rIly3dY5E&t=5807s>

Görsel 5.1: <https://www.youtube.com/watch?v=3NgtIxeFsus&t=2087s>

Görsel 6.1.: https://www.youtube.com/watch?v=8CcJa_INpug&t=8923s

Görsel 7.1.: https://www.youtube.com/watch?v=8CcJa_INpug&t=8923s

Görsel 8.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=OcQwQ2-fwXU&t=8229s>

Görsel 9.1.: https://www.youtube.com/results?search_query=hercai+16

Görsel 10.1: <https://www.youtube.com/watch?v=z0cVY9navGM&t=2495s>

Görsel 11.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=jPi2mdtKNOo&t=3622s>

Görsel 12.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=m3smE8dAzo4>

Görsel 13. 1: https://www.youtube.com/watch?v=_31KNG6-pWI&t=6949s

Görsel 14.1: <https://www.youtube.com/watch?v=8d2qntjg2GQ&t=6591s>

Görsel 15.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=m3smE8dAzo4>

Görsel 16.1: <https://www.youtube.com/watch?v=ebGaOVFUc50&t=6439s>

Görsel 17.1: <https://www.youtube.com/watch?v=ln-yuQWHc7o&t=7440s>

Görsel 18.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=e3rIly3dY5E&t=5880s>

Görsel 19.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=ln-yuQWHc7o&t=7491s>

Görsel 20.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=DwE-Hufd09s&t=9093s>

Görsel 21.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=h43bURok9aY&t=1041s>

Görsel 22.1.: <https://www.youtube.com/watch?v=h43bURok9aY&t=1041s>

- Görsel 23.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=3NgtIxeFsus&t=2092s>
- Görsel 24.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=zc8QYOGJ54c&t=2098s>
- Görsel 25.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=C0yg97HrglM&t=321s>
- Görsel 26.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=fcmIYoQtOmE&t=7100s>
- Görsel 27.1.:** https://www.youtube.com/watch?v=8CcJa_lNpug&t=9028s
- Görsel 28.1.:** https://www.youtube.com/watch?v=_31KNG6-pWI&t=6954s
- Görsel 29.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=DwE-Hufd09s&t=9179s>
- Görsel 30.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=jPi2mdtKNOo&t=3743s>
- Görsel 31.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=h43bURok9aY&t=1169s>
- Görsel 32.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=i22QxpSiyu0&t=4546s>
- Görsel 33.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=i22QxpSiyu0&t=4546s>
- Görsel 34.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=GKemEDW3fao&t=2378s>
- Görsel 35.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=GKemEDW3fao&t=2378s>
- Görsel 36.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=GKemEDW3fao&t=2378s>
- Görsel 37.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=QOzTtiaZO7U&t=4629s>
- Görsel 38.1.:** <https://www.youtube.com/watch?v=h43bURok9aY&t=1246s>

GİRİŞ

Geleneksel medya olan televizyon köklü bir geçmişe sahip aynı zamanda da hala en sık kullanılan kitle iletişim araçlarından biridir. Erişiminin kolay olması ve boş zaman aktivitelerinin başında gelen televizyon izleme alışkanlığı onun günümüzde de varlığını etkili bir şekilde sürdürdüğünü göstermektedir. Medya bireylere birçok konuda iletiler sunmakta ve egemen ideolojiyi devam ettirmede önemli bir noktada durmaktadır. İktidarın sözcüsü olarak varlığını sürdüren medya bunu yaparken de en çok televizyonu araç olarak kullanmaktadır. Televizyon, iletilerini birbirinden farklı program içerikleriyle göndermektedir. Bu programlardan en etkili, uzun süreli ve devamlılığı olan tür yerli dizilerdir. Diziler çoğunlukla teması dram olan, prime time’da gösterilen, haftada bir gün yayınlanan odağına romantizmi alan bir türdür. Büyük bütçelerle yılda yüzlerce dizi yayın hayatına başlamaktadır. Bu kadar sık üretilen diziler de özgünlükten uzak, klişelerle bezenmiş, tutmuş bir formül üzerinden devam etmektedir. Bu sebeple de teması romantizm/aşk olan diziler birbirinin aynısı hikâyelerle yayına sunulmaktadır. Yalnızca tema ve hikâye bakımından değil temsiller de stereotipler ve klişelerle doludur.

Çalışmanın kuramsal boyutu feminist kuramlar, toplumsal cinsiyet ve ataerkillikten oluşmaktadır. Kadının sorunlu temsilinde ilk uğranması gereken alan feminizmdir. Böylece kadının içerisinde bulunduğu durumdan nasıl çıkılacağı ve nasıl bir mücadele yürütüleceği ortaya konulmaktadır. Toplumsal cinsiyet, bireylerin cinsiyetine göre toplumun ondan beklediği şekilde davranmasını beklemektedir. Ele alınan dizide de toplumsal cinsiyetin yarattığı kadın erkek ikililiğini nasıl temsil ettiği üzerinde durulmuştur. Ataerkillikle ilgili olan metinde ise iktidarın nasıl kurulduğu, tahakkümün nasıl işlediği üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde “televizyon dizileri ve medyada kadın temsili” başlığında televizyonda yayınlanan yerli diziler ve medyada kadının sunumu ele alınmıştır. Diziler (serial) haftada bir prime time’da yayınlanan her bölüm bir sonraki bölüme bağlı türünü Türk sinemasındaki melodramlardan alan bir program türüdür. Medyanın her alanında kadın temsilleri sorunlu bir şekilde sunulmaktadır, dizilerde de aynı şekilde kadınların temsili problemlidir. Ele alınan çalışmada “*Hercai*” dizisinde sorunlu kadın temsillerini odağına almıştır. Yerli diziler bazen bilinçli bazen de bilinçsiz ataerkilliğin yürütücülüğünü yapmaktadır. Ataerkilliğin sözcülüğünü yapan bu tür, bireyleri toplumsal cinsiyet eşitsizliği temelli bir yerde konumlandırmaktadır. İlk yerli dizilerin tarihinden günümüze dizide kadın temsillerinde büyük bir değişim

yaşanmamıştır. Kadın ve erkek temsiller toplumsal cinsiyet rollerine uygun sunulmuştur. Bu temsillerde ikincilleştirilen, tahakküm altına alınan, pasifleştirilen ve bağımlı kılınan grup kadın karakterler olmuştur. Ele alınan çalışmada kadın temsilinin incelenmesi için “*Hercail*” dizisi örneklem olarak seçilmiştir. Dizinin seçilme sebepleri ağalık, töre, kırsallık, aşiret, akrabalık ilişkileri ve gelenek gibi unsurları içerisinde barındırmasıdır. Bu unsurlar ataerkilliği besleyen, toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu etmenlerdir. Ataerkil örüntülerle dolu dizide kadın temsilleri anne, eş, kayınvalide, elti ve gelin gibi akrabalık ilişkilerine göre tanımlanmaktadır. Dolayısıyla dizide kadınlar salt birey olma yönüyle temsil edilmemiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde yöntem kısmı açıklanmıştır. Bu bölüm eleştirel söylem analizi ve temsil başlıklarından oluşmaktadır. Eleştirel söylem analizi egemen söylemi açığa çıkararak iktidarın nasıl işlediğini ortaya koyma açısından önemlidir. Söz konusu dizinin söylem analizi işitsel ve görsel söyleme dayanmaktadır. Medya belli düşünce ve değerleri aktarırken temsilleri kullanmaktadır. Burada söz konusu olan temsil inşacı temsildir. Ele alınan dizide karakterlerin nasıl temsil edildiği dizinin kadınlara bakış açısını ortaya çıkarmada önemlidir.

Araştırmanın dördüncü ve son bölümünde ise analiz kısmına yer verilmiştir. Yöntem tercihi eleştirel söylem analizi olarak seçilen çalışmada analiz kısmı üç başlıktan oluşmaktadır. Bunlar “*Hercail* Dizisinde Karakter Temsilleri ve Ataerkil İdeoloji”, “*Hercail* Dizisinin Hâkim Söylemi” ve “*Hercail* Dizisinin Görsel Söylemi” başlıklarından oluşmaktadır. “*Hercail* Dizisinde Karakter Temsilleri ve Ataerkil İdeoloji” başlığıyla kısaca karakterlerin özellikleri, duygu, davranış ve beklentileri açıklanmıştır. “*Hercail* Dizisinin Hâkim Söylemi” başlığında dizinin iletmek istediği genel mesaj, inanç ve tutum nedir bu doğrultuda kadınlar arası diyalog ve kadınların erkeklerle kurduğu diyalogdan yola çıkılarak kadın temsillerinin sözlü ifadelerine yer verilmiştir. Son olarak da “*Hercail* Dizisinin Görsel Söylemi” başlığıyla temsillerin, buldukları mekân, kamera açıları, kostüm, aksesuar, makyaj, jest ve mimikleri incelenerek metinde açıklanmıştır. Bu unsurların ataerkillikle olan ilişkileri incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni televizyon kanallarının en çok izlenen program türü olan yerli dizilerdir. Araştırmanın örnekleme ise 15 Mart 2019 tarihinde ATV’de yayına başlayan şu an ikinci sezonuna devam eden **“Hercai”** dizisinin 38 bölümüdür. Tezin konusu kadın söylemini baz aldığından dolayı karakterler seçilirken yalnızca başrol kadın karakterler örnekleme dahil edilmiştir.

Araştırmanın Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada 2019-2020 yılları arası ATV’de yayınlanan **“Hercai”** isimli yerli dizinin 38 bölümü ele alınarak nitel bir araştırma yapılmakta ve eleştirel söylem analizi kullanılmaktadır. Veri toplama kısmı **“Hercai”** nin resmi youtube kanalından yüklenen bölümlerin izlenmesiyle oluşturulmuştur. Veri toplama araçları diziyi izleme ve gözlemden oluşmaktadır. Araştırmaya konu olan **“Hercai”** isimli dizi görsel ve işitsel unsurlardan meydana gelmektedir. Araştırma verileri işitsel ve görsel unsurdan alınacaktır.

Araştırma verileri örneklem alanı olarak ele alınan **“Hercai”** dizisinin 38 bölümünün izlenmesi ile elde edilmiştir. Bölümler internet mecrasında izlenirken notlar tutulmuş, bazen durdurularak bazen de geri alınarak diyaloglar metne aktarılmıştır. Karakterlerin diyalogları doğrudan alınıp çözümlemede kullanılmıştır. Tüm bu verilerin analizi çalışmanın içinde **“Hercai Dizisinde Karakter Temsilleri ve Ataerkil İdeoloji”**, **“Hercai Dizisinin Görsel Söylemi”** ve **“Hercai Dizisinin Hâkim Söylemi”** başlıklarıyla analiz bölümüne yerleştirilmiştir.

Problem Durumu

ATV’de yayınlanan ve Mía yapım tarafından hazırlanan **“Hercai”** isimli yerli dizi kadın karakterlerin söylemleri, düşünce yapıları, kadının ataerkil düşünce yapısını nasıl inşa ettiğini ve totalde **“Hercai”** dizisinde kadının temsilini ortaya koymak araştırmanın temel problemlerini oluşturmaktadır.

Varsayım ve Hipotezler

Ele alınan konunun değerlendirilmesi bakımından çalışma birtakım varsayım ve hipotez üzerine temellendirilmiştir. Buradan hareketle ortaya çıkan varsayım ve hipotezler şu şekildedir:

1. Kadınlar erkek egemenliğini benimsemektedir.
2. Kadın temsiller toplumsal cinsiyet rollerine uygun temsil edilmektedir.
3. Dizide kadınlar arası rekabet işlenmekle beraber kadınlar birbirleri üzerine tahakküm kurmaktadır.
4. Kadınlar ataerkilliği benimseyip, söylemleri de bu doğrultudadır.
5. Kadınlar pasif olarak kurgulanmıştır.
6. Dizide olumlanan kadın özellikleri pasif, güçsüz ve bağımlı sunulurken anti kahraman kadınlar kötücül özelliklerle temsil edilmiştir.
7. Kadınlar erkekleri bir üst akıl olarak görmekte ve onların onayını almaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, televizyonda yayınlanan **“Hercui”** isimli yerli diziyi incelemek ve dizide kadınların nasıl temsil edildiğini analiz etmektir. Çalışmaya konu olan dizide ataerkil söylemi üreten kadınların analizini yapmak ataerkil ideolojiyi hangi tahakküm ilişkilerinin ürettiğini irdelemektir.

Araştırmanın Önemi

Araştırma konusu olan dizi yazar Sümeyye Ezel tarafından yazılan **“Hercui”** isimli kitaptan esinlenilmiştir. Dizi ekibinde senaryoyu yazan 4 senarist ve ikinci yönetmen kadındır. **“Hercui”** isimli diziyi diğer dizilerden ayıran en önemli unsur oyun kurucu olarak kadın karakterlerin dizide yer almasıdır. 2019 yılında yayına başlayan **“Hercui”** dizisinin reytinglerine bakıldığında; En iyi 1. sırada, en kötü 5. sırada, maksimum izleyici 11,62 milyon, minimum izleyici 4,86 milyondur (Dizisi.info, 2020). Bu çalışmanın bir diğer önemi ataerkil sistemin yalnızca erkekler üzerinden var olmadığını aynı zamanda bu ideolojiyi üretmede kadınların da katkısının olduğunu

göstermektedir. Ataerkil sistemin kadına biçtiği roller vardır. Bu roller bazen çok aleniyken bazen de örtülüdür. Ataerkillik kadına belli bir pay bırakır ve kadına verdiği iktidar alanlarının neler olduğunu göstermek açısından bu çalışma önemlidir.

Sınırlılıklar

1. Bu çalışma televizyonda yayınlanan yerli diziler içinden **“Hercai”** isimli yerli dizi ile sınırlandırılmıştır.
2. Çalışma **“Hercai”** isimli yerli dizinin 15 Mart 2019 ile 27 Mart 2020 tarihleri arasında yayınlanmış 38 bölüm ile sınırlandırılmıştır.
3. Çalışmada **“Hercai”** dizisindeki Reyyan, Azize, Handan, Sultan, Gönül, Yaren, Zehra, isimli 7 kadın karakterle sınırlandırılmıştır. Karakter seçimi yalnızca kadınlardır ve bu kadınlar ataerkil zihniyeti temsil eden karakterlerden seçilmiştir.
4. Çalışmanın kuramsal boyutu genelde ataerkil söylemi devam ettiren kadın temsili özelde ise **“Hercai”** isimli dizide ataerkil söylemi inşa eden kadın temsili olarak sınırlandırılmıştır.

1. BÖLÜM

1. ATAERKİL İDEOLOJİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST KURAMLAR

1.1. Ataerkil İdeoloji

Ataerkil kelimesinin kökeni Türkçe'dir ve kelime Fransızca'dan Türkçe'ye geçmiştir. Batı lisanında ataerkillik anlamına gelen "patriarka" kelimesi patria (baba) ve Yunanca achein (hükmetmek) sözcüklerinden türemiştir. Ataerki kelimesine ilk olarak Weber'in kaynaklarında rastlanılmıştır. Weber ataerkilliği bir otorite ilişkisi bağlamında eserlerinde kullanmıştır. Ataerkil kelimesi en yalın tanımıyla erkek iktidarı anlamına gelmektedir. Ataerki terimini geniş bir kullanım alanıyla, erkek egemenliğini her türlü örneğe uygulayanlar ise ilk olarak radikal feministlerdir.

Ataerkinin sosyal bilimciler arasında bir kavram olarak kullanımının esas olarak bir tarihi vardır. Ataerkinin kavramsal kökeni, onyedinci yüzyılda siyaset bilimi alanında Thomas Hobbes, Sir Robert Filmer ve John Locke arasındaki tartışmaya dek uzanırken sonraki dönemlerde Adam Smith, Karl Marks ve Friedrich Engels eski aile veya üretim biçimlerini tanımlarken, Max Weber ise sosyolojide eski otorite biçimlerini, daha açık bir ifadeyle erkeklerin evin reisi olma konumlarını kullanarak yönettiği toplumlardaki devlet sistemini ifade etmek üzere ataerkiyi kullanmıştır. Ataerki kavramının karşılığı olarak patriyarka/patriarka, pederşahi, babaerki sözcükleri de kullanılmaktadır (Yaman,2013:20, 23).

Ataerkillik erkek egemen dünya bakışının hakim olduğu bir ideolojidir. Ataerkil ideoloji kadınları belirli kalıplar içerisine sokan, baskı altında tutan, sınırlandıran ve aynı zamanda onu kuşatan ve kadınlar aleyhtarına işleyen bakış açısıdır. Ataerkil ideoloji cinsler arasında eşitsiz bir ilişkiye neden olmaktadır. Bu eşitsizlik, nüfusun bir yarısının diğer bir yarısı üzerinde kurmuş olduğu cinsler arası bir ezme-ezilme ilişkisi olarak ortaya çıkmaktadır. Kate Millet, politikanın özünü gücü elinde bulundurmak olduğunu söylemektedir. Ataerkil toplumlara bakıldığı zaman gücü ellerinde bulunduranların kim olduklarının basitçe gözüktüğünü söyleyen Millett, erkek cinsine gönderme yapmaktadır (Kaylı, 2014: 83-84). Millett, toplumsal düzende erkek egemenliğine ilişkin göz ardı edilen ve üzerinde durulmayan konunun, erkeklerin kadınlara karşı kurdukları egemenliğin doğuştan hak kazanılmış bir üstünlük olarak gördüğünü ve bununla bir "iç

sömürü” düzeninin ortaya çıktığını söyler. Millett, elde edilen iç sömürünün ırkçılıktan, sınıf bölünmesinden daha kesin, daha katı ve daha süreli olduğunu söylemektedir (Millett, 2018: 47). Ataerkil ideolojinin bu denli istikrarlı ve bu denli geniş alanlara yayılması belirli kurumlar sayesinde gerçekleşmektedir. Bunlar aile, toplum ve devlettir.

Ataerkil düzene en büyük katkıyı sağlayan yapılardan biri ailedir. Çocukların, cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer konusu gibi tutumlarda aile faktörü ataerkil ideolojiyi benimsetmede etkin bir araçtır (Millett, 2018: 63). Ataerkil ideolojide aile kurumu ataerkilliğin taşıyıcısı olarak kilit bir öneme sahiptir. Aile içi ilişki ve toplum nazarında sosyalleşme sürecinde bireyler var olan duruma uyum göstermektedir. Aile içerisinde bütün toplumsal kurumlara yansımış olan ataerkil düşünce sistemli olarak kişilere ideolojik ve baskıcı mekanizmalar yoluyla dayatılmaktadır (Demren, 2008: 322). Millett bu yüzden aile kurumu için “ataerkil bir birim içinde ikinci bir ataerkil birim” ifadelerini kullanmıştır. Toplum ve aile birbirlerine bağlı iki kurumdur. Bu sebeple ataerkil kurumların üçü aile, toplum ve devlet birbirleriyle bağlantılıdır (Millett, 2018: 60).

Bireyin toplumsallaşma aşamasında önemli bir yere sahip okullar, ataerkil öğretilere aktarmada din ve aileden sonra gelen sürecin etkili unsurlarından biridir. Böylelikle bireyler ataerkil unsurlarla oluşturulan müfredat, ders içerikleri ve görsellerle toplumsallaşmaktadırlar (Sarıyıldız,2018:24). Kadınlara ilkin aile ile daha sonra okul, sosyal çevre ve medya gibi kurumlar yoluyla erkeğe itaat etmesi öğretilmiş, böylelikle kadının değer göreceği fikri öne sürülmüş, kadının aksi durumda davranmasında ise toplum nazarında dışlanma, kınama tehdit edilme ve şiddetle karşılaşma gibi olumsuz durumlarla karşılaşılacağı yönünde bilgi aktarımı yapılmıştır (Sarıyıldız,2018:24).

Çağdaş ataerkil toplumlarda gücü elinde bulunduran oluşumların hepsi erkek eliyle yapılmış olan gruplardır. Erkekler sürekli olarak her koşulda kendi gruplarını kurmaktadır. Kadınlar, ailede, evlilik hayatında, okulda ve işyerinde cinsiyetlerinden dolayı ayrımcılığa maruz kalmaktadır. Ataerkil sistemde kadınlar özel alanla sınırlandırılmış, ev içi işlerle oyalandırılmış, emek sömürüsüne maruz bırakılmıştır. Ayrıca kadın, erkek egemen zihniyet tarafından sürekli olarak olumsuz özelliklerle nitelendirilmiş, kadına karşı hiçbir alanda güç atfetmedilmediğinden kaynaklı kadınlar bugününü ve geleceğini şekillendirme konusunda mahrum bırakılmıştır (Kaylı, 2014: 16). Cinsel politika, ruhsal yapı, toplumsal yer ve durum yönünden hem kadın hem de

erkeğin temel ataerkil tutuma göre “toplumsallaştırılması” yoluyla gönüllü destek almaktadır (Millett, 2018: 48).

Fatmagül Berktaş'da kadının ataerkil ideolojiye entegre olmasına ilişkin kadının toplum içindeki davranış ve rolleri yoluyla ataerkil sistemi onaylar biçimde sisteme yerleştirildiğini söylemektedir (Berktaş, 2000: 26). Kadın toplumsallaşma süreciyle beraber ataerkil sisteme uyum sağlamaya başlar. Böylece alanın sınırlılıklarına karşı mücadele etmeyi seçmez bunun yerine çoğu kez ataerkil ideolojiyle uyum içinde olmayı seçer (Soner, 2012: 69). Erkeğin hegemonyasını içselleştiren kadınlar bu hegemonyayı zamanla kanıksamaya başlar, toplumda ikinci cins olmayı uygun hatta zaman zaman arzulanır bulur veya alternatif bir yaşamı olmayacağını düşünür (Sullivan, 2003: 227). Ataerkil düzende kadına dair tasavvurları, kadını tanımlayan imgeleri kadın üretmemiştir. İlkel toplumlardan modern toplumlara değin içinde bulunduğumuz dünya erkek dünyası olduğundan ötürü kadına dair kültürü ortaya atan fikir ve düşünceler erkeklerin zihninden çıkmıştır. Kadınlar içinde kadın kavramı erkeklerin üretmiş olduğu ve onların ihtiyaçlarına cevap verecek türdendir (Millett, 2018: 83-84).

Kadın sürekli olarak, gücü elinde tutan erkeklerin onayını alarak ilerlemek ya da yaşamak zorunda bırakılır. Kadın bu onaylamayı, ya erkeği kandırıp yumuşatarak yola getirmek, ya da belirli bir yer ve de salt kazanma karşılığında cinselliğini kullanmak yoluyla sağlar (Millett:2018,97). Kimi zamanda ataerkil örüntüde kadınlar da ataerkil söylemde bulunurken eril otoritenin temsilcisi olarak konumlanırlar. Özellikle kontrol altına alma, uyarma veya cezalandırma amacıyla kadınlar erkeğin temsilcisi olarak diğer kadınlara sert bir tutum sergilemektedir. Kadınlığın ideolojik temsilleri, yaşadıkları biçimlerle gerçek kadınlıklara yaklaşabilir, ama ille de bunlarla örtüşmesi gerekmez. Çoğu kadının desteklediği şey, aslında kendisinin olduğu şey de olmayabilir (Connell, 2017:272).

Kadın ve erkeğin söz dışı anlaşmalarını ortaya çıkarmak için “ataerkil pazarlık” kavramı kullanılmaktadır. Kandiyoti, sınıf, kast ve etnik kökene bağlı olarak farklılık gösteren herhangi bir toplumda, kadınların yaşam pratikleri içinde yaşadıkları sıkıntıların var oldukları sistemden kaynaklandığını ve kadınların zorunluluk yoluyla bu ilişkileri kurduklarını ve bu duruma “ataerkil pazarlık” dendiğini aktarır (Kandiyoti, 2013: 126). Ataerkil pazarlıkla kadınlar ev işi, temizlik, bakım hizmetleri gibi işlerle uğraşırken, erkeklerden kendisini ve evi korumasını beklemektedir. Ataerkillikle kadınlar karşılıklı

olarak erkeklerle gizli bir sözleşme içerisinde bulunmaktadır. Connell'da bununla ilgili ön plana çıkarılmış kadınlık kavramını ortaya atmaktadır. Bu ifade kadınların ataerkil düzende erkek menfaatine uygun davranışlarıdır. Toplum nazarında onaylanan ve arzulan kadınlık örüntüsü ön plana çıkarılmış kadınlık olarak tanımlanmaktadır (Connell, 2017:274). Başka bir değerlendirmede ise kadınlar kendi tabiiyetlerini onaylayarak, evlilik ve diğer duygusal teklifleri erkekten gelmesini bekler. Bunun yanı sıra kadınlar erkeklerin kapıyı açıp kendilerine yol göstermesini, “özel günleri” erkeklerin mutlak unutmamasını ve kendilerine hediye alınmasını bekleyebilmektedir. Erkeğin bu iktidar kuran davranışları kadınlarca arzulanır olabilmekte bunun yanı sıra bu davranışların yokluğu kimi zaman kadınları üzmektedir (aktaran Korkmaz&Başer,2019:3).

Ataerkil sistem aynı zamanda kadınların birbirleri ile rekabet etmesini sağlayacak bir yol izlemiştir. Ataerkil sistemde her dönem kadınlar birbirleri ile kıyaslanmaktadır. Erdem, yaş ve güzellik gibi unsurlar kadınlar arası sınıflandırmada ölçüttür (Millett, 2018: 68-69). Bell Hooks, kadınlar arası kıskançlığın, rekabetin, kadının kadına düşman olmasının, kadınların birbirlerine karşı acımasızca davranmasının ataerkillikten doğduğunu ve kadınların bu tutumlarla sosyalleşmiş olduğunu ileri sürer (Sümer, 2009: 75). Deniz Kandiyoti de bu düşünceye paralel ataerkil sistemin kadınlar arası rekabeti nasıl ortaya çıkardığına ilişkin şunları söylemiştir:

“Kadınlar taze gelin olarak hayatlarına oldukça olumsuz güç ilişkileri altında başlarlar. Erkek çocuk doğurmak ve hanede kıdem kazanmak güç dengesini kadın lehine değiştirirse de, kadın, gücün doruğuna kaynana olarak ulaşır. Kadının görece güçlü konumunun döngüsel özelliği ve bir gün bu güce ulaşabilme beklentisi mevcut düzenin içselleştirilmesi yoluyla ataerkilliğin yeniden üretilmesinde önemli bir yer tutar. Bu bağlamda anne-oğul ilişkisi hayati önem taşır ve anne gelecekteki güvencesi olarak gördüğü oğlunu kayırır; böylece genç erkeğin kendi eşinden hizmet beklentilerini şekillendirir. Gelin-kaynana çekişmesi olarak ortaya çıkan olgu bu ataerkil kalıbın bir ürünüdür” (Kandiyoti,2013: 87).

Bütün ataerkil toplumlarda, bekâret ve bekâret bozulması çeşitli töre ve yasaklarla sınırlandırılmıştır. Her ataerkil düzende olduğu gibi, el değmemiş bir malı simgelediği için bekâret sihirli bir erdem durumundadır (Millett, 2018: 86). Toplum, kadının bekâretine ilişkin söylemlerde bulunurken erkek için bu duruma bir sınırlama getirilmemiştir. Buradan hareketle de ataerkil düzende cinsellik üzerine yüklenen suç, koşullar ne olursa olsun her türlü cinsel ilişkide suçlu, ya da daha çok suçlu durumdaki kadının üzerine yığılır düşüncesi ortaya çıkmaktadır (Millett, 2018: 97). Bu durum ataerkil sistemin cinselliğe ilişkin tek taraflı baskısını ortaya koymaktadır.

Ataerkil sistemin sık başvurduğu tahakküm çeşidinden biri de kaba güç yani şiddettir. Hemen hemen bütün toplumlarda kadın, gerek fiziksel gerekse yetiştirilmesine bağlı olarak savunmasızdır (Millett,2018:79). Geleneksel aile kurumunda şiddet genel olarak baba/koca/ağabey/kayınpeder/kayın tarafından ortaya çıkmakta bazı ailelerde ise (kayınvalide /görümce/ elti sözel şiddet) şiddetin kadınlar tarafından uygulandığı görülmektedir (Sarıyıldız, 2018:22).

Ataerkil sistemin ortaya çıkmasında ve devam etmesinde dinlerin büyük bir etkisi vardır. Mevcut dinler, Havva'nın Âdem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı şeklinde mitlerle erkeğin kadından üstün olduğu görüşünü yaymıştır. Günümüze gelindiğinde ise medya dahası eğitim kurumları, erkekleri erkle özdeşleştiren ve karar alma yapılarında konumlandıran, kadınları ise daha çok kışkanç, bağımlı ve sadece tüketen kişiler olarak göstererek hem ataerkil ideolojiyi yaymakta bunun yanı sıra yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. Kadınlara dair ataerkil sistemin denetiminde olan alanlar kadınların cinselliği, kadınların etkinlikleri, mülkiyet, kadınların üretim ya da iş gücü, kadınların doğurganlığı, toplumsal, kültürel ve siyasal kurumlardır. Toplumun temel kurumlarından aile, hukuk, siyaset, din, eğitim kurumları, iktisat kurumları, medya ve bilgi sistemleri ataerkil bakışa sahiptirler ve ataerkil örüntünün nüvelerini temsil ederler (Bhasin, 2003:21).

1.2. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, cinsiyetten farklı olarak toplumun üretmiş olduğu bir olgudur. Toplumsal cinsiyet kavramını sosyoloji alanına kazandıran kişi Ann Oakley'dir. Ann Oakley cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkı 1972 yılında yazdığı Sex, Gender, Society makalesinde şöyle tanımlar; Cinsiyet (seks), biyolojik açıdan kadın/erkek ayrımı,

toplumsal cinsiyet (gender) ise erkek ve kadın cinsi arasında toplumsal olarak eşitsiz bölünmedir (Vatandaş, 2011: 31). Scott ise toplumsal cinsiyeti en basit tanımıyla kadınlar ile eş anlamlı kullanmaktadır (Scott, 2007:9). Başka bir tanıma göre toplumsal cinsiyet kültürle bağıntılıdır. Bu tanım toplumsal cinsiyetin, kadınlar ve erkeklere dayatılan rollerin toplumsal olarak ortaya çıktığı “kültürel inşa” lar olduğunu söyler. Birey yaşadıkları toplumun kültürüne uyum sağlamakta böylelikle toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmektedir ve bu rolleri pratiğe dökmektedir .Kavram biyolojik cinsiyetler arası rollerin belirlenmesini sağlar ve toplumun bireyler üzerindeki gücünü göstermektedir (Özçatal, 2011). Toplumsal cinsiyet çalışmalarına 1970’li yıllardan itibaren önemli 3 adım atılmıştır. İlk aşama cinsiyetler arası farklılık yani biyolojik olarak kadın ve erkek olmaktan kaynaklan an farklılığı gösteren çalışmadır. İkinci olarak kaydedilen aşama öğrenilen cinsiyet roller ve toplumsallaşma üzerinedir. Toplumsal cinsiyetin, özgül toplumsal düzenlemelerin bir ürünü olduğu vurgulanmıştır. Son aşama ise toplumsal cinsiyet olgusunun bütün sosyal sistemlerde merkezi ve etkin rolü olduğu analiz edilmiştir. Aslında toplumsal cinsiyetin hemen hemen tüm alanlara sirayet edildiği fark edilmiştir (Ecevit ve Karkıner, 2011: 4).

Rol, çeşitli çalışmalarda belli bir toplumsal duruma ilişkin olarak beklenen davranışlar veya belli bir toplumsal durumdaki kişiden beklenen işlemlerle onun gerçek edimlerinin toplamı veya belli bir toplumsal duruma ilişkin gerçek davranış kalıpları ya da beklenen davranış kalıplarıdır (Tan, 1979:158). Rol-toplumsal cinsiyet uyarlamalarının ana fikri bireyin er veya dişi oluşunu teşkil etmektir. Bu nedenle de her zaman iki cinsiyet rolü mevcut olmuştur: Erkek rolü, kadın rolü ya da eril rol ve dişil roldür (Vatandaş, 2011: 34). Toplumsal cinsiyet kuramcılarında biri olan Sandra Lipsiz Bem toplumsal rollerin öğrenme yoluyla oluştuğunu söylemektedir. Bem bu durumu da toplumsal cinsiyet şeması olarak kavramsallaştırmıştır. Bem’e göre şema bilişsel olmakla beraber bireylerin algılarını organize eder ve şema gelen bilgiyi ilgili terimlerle özümsemeye hazır bir yapıda bulunur. Bu bağlamda belirli özellik ve davranışları “kadınsı” ve “erkeksi” olarak sınıflandırarak, cinsiyet dışında kalan şeyleri dahi söz konusu kategorilere katarak, elde edilen bilgileri cinsiyet çağrışımlarına göre işleme temeline dayanır (Dökmen, 2006: 65). Zaman ve mekân gibi unsurlara bağlı değişkenlik gösteren toplumsal cinsiyet olgusu, kadın ve erkek arasında hiyerarşik bir farklılık yaratmaktadır. Hiyerarşik sistemde erkekler özne/aktif/olumlu taraf olarak tanımlanırken, kadınlar ise öteki/pasif/olumsuz olarak tanımlanmaktadır (aktaran Korkmaz&Başer,2019:2). Tanımlamadan yola çıkılarak

ataerkil sistemde kadınlar annelik, toplayıcılık, ev kadınlığı, kölelik, fahişelik, bakıcılık gibi toplumsal cinsiyete dayalı rollere tabi olurken; erkekler ise avcılık, askerlik, yöneticilik, sanatçılık gibi rollerde yerini almaktadır (aktaran Korkmaz&Başer,2019:2).

Toplumsal cinsiyetin bireylerin cinsiyetlerinden kaynaklı kadınlardan ve erkeklerden beklediği belli davranış ve tutumlar vardır. Bu davranış ve tutumlar cinsiyete göre değişmekte ve toplumsal cinsiyet rolleri olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal cinsiyet bebeklikten başlayarak bireyin ömrünün sonuna dek tüm yaşamını etkiler. Tüm bireyler kız veya oğlan olarak dünyaya gelmektedir. Ebeveyn ve yakın çevre henüz doğmamış çocuğa karşı, ya da çocuğu büyütme evresinde kullanılabilir gereçler ya da çocukların giysilerinin rengi, çocukların ilerleyen evrelerde oynayacakları oyuncaklar ve söylenen ninni sözleri dahi kız ya da erkek çocuğuna göre farklılık göstermektedir (Balkır 2012:1-3). Böylece çocuğun yaşamının her anı, oğlan ya da kız oluşuna göre, cinsiyetinin kendine yüklediği ve zorunlulukları yerine getirmek için nasıl davranmak ve düşünmek gerektiğini öğrenmekle geçer (Millett, 2018:57).

Bireyler böylece toplumun onlardan beklediği şekilde hareket etmeye başlamaktadır. Toplumsal cinsiyette kadın ve erkek arasında belirlenmiş olan ayrılık keskin çizgilerle ayrılmıştır. Hamarat kadınlar, maço erkekler, kibar kadınlar, cesur erkekler gibi kalıplaşmış “sözde cinsiyet özellikleri” hiçbir zaman cinsiyetler arasında birbirleri yerine kullanılmazlar. Toplumsal cinsiyet rolleri kadını/pasif – erkeği/aktif olarak kurgular ve tanımlar. Toplum cinsiyet rollerinden yola çıkarak erkeklerden bir dizi özellik beklemektedir. Bunlar atılgan, bağımsız, cesur, çevik, kavgacı, dayanıklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hızlı, hırslı, kendine güvenen, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert, soğukkanlı” kavramlarından oluşmaktadır (Dökmen, 2009: 109). Kadınlara daha çok duygu yüklü, naif, kırılabilir ve güzellik gibi özellikler atfedilmiştir. Bununla beraber erkek, güven, cesaret, başarı, saldırganlık, akıl, mantık, güç, sebat, macera, şiddet, statü gibi kavramlarla temsil edildiğinden kaynaklı yaygın erkeklik halinin söze vurumu olan cinsiyetçi deyim ve atasözleri bu durumu onaylar biçimde gündelik yaşamda sık bir şekilde kullanılmaktadır (Sarıyıldız,2018:21). Toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcı yaklaşımlar, kadın ve erkeğin arasında gelişen gündelik yaşamdaki iletişim ve etkileşimlerinin neredeyse tamamını etkileyebilmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ya da egemen kültüre dayalı ayrışmanın farklı tezahürü olan sözlü veya metinsel aktarımların dil ve söyleminde de etkin biçimde ortaya çıkabilir.

Başka bir ifadeyle anlamı belirleyen ana unsur, söylemin içinde bulunan ve güç-iktidar ilişkisinin devam ettirilmeye çalışıldığını gösteren durumdur (Yeşil ve Yıldırım,2019: 234 235). Kadın ve erkeğe farklı özelliklerin atfedilmesi bireylerin isimlerine dahi sirayet etmiştir. Toplumsal cinsiyetin dayatmış olduğu mekanizmalar çok katmanlıdır. Bireylerin seçeceği meslek, giyeceği kıyafet, davranış şekli, konuşma tonu, önceden belirlenmiş belli kurallara göre işlemektedir. Bireylerin buldukları mekânlar ve ortamlar cinsiyetlere göre ayrılmıştır. Erkekler daha çok kamusal alanda işyeri, sokaklar, homososyal ortam olan kahvehaneler ve internet kafelerde bulunur ve hareket alanı özgürdür. Kadınlar ise daha çok özel alanda konumlandırılmıştır ve özel alanları evle sınırlıdır. Ev içi görev dağılımında ve rollerin bireylerce benimsenmesinde anne ve babanın etkisi büyüktür; anne kız evlat için baba ise erkek evlat için bir rol model oluşturmaktadır (Yüksel,2013: 116). Evle ilgili sorumluluk kadına aittir; evin temizliği, yemek yapımı, çocukların bakımı vs. gibi işler kadın tarafından yürütülmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre erkek “evin reisi” olarak adlandırılır. Cinsiyete dayalı iş bölümünün sonucu kadının özel alan erkeğin ise kamusal alanda konumlandırılmasındaki ana sebep kadınları özel alana hapsedip özgürlük ve haklardan uzaklaştırmak fikri olduğu öne sürülmektedir (Yuval-Davis, 2003:25). Cinsiyetlere dayalı kamusal alan özel alan ayrımı şeklinde ortaya çıkan kutuplaşma modern toplumla oluşturulmuş bir farklılıktır. Araçsal akıl olarak adlandırılan erkek akıl kapitalizmi beslemekte ve modern toplum içinde uygun bulunan düşünme biçimi olmaktadır (Uçan, 2014: 23).

Toplumsal cinsiyet rollerine dayalı bireylerin kadın ve erkek olarak ayrıştırılmasının temeli evde başlayarak okulda, sporda, alışverişte, aile ilişkilerinde ve işyerinde devam etmektedir (Özcan,2012:12). Toplumsal cinsiyet rolleriyle kadın ve erkeğin ayrıştırılmasına karşı bir öneri sunan feminist kurama göre, kadın iş yaşamına katılıp üretime dahil olmasının önemine vurgu yaparak fakat salt bununla değil erkeğin de özel alanda göreve dahil olmasıyla kadın ve erkeğin arasındaki ayrımın bu şekilde çözüleceğinin altı çizilmektedir (Hoşgör, 2010: 298).

Toplumda ‘annelik, ideal eş ve ideal gelin rolleri’ gibi kadına biçilen kimlikler aslında kadını kendine karşı yabancılaştırmaktadır. Aristoteles’inde üzerinde durduğu kadının kendine yönelmesi ve “erdeme ulaşma” durumunda dahi kadın, erkek egemenliğinin baskısı altında kalarak toplumsallaştırılmakta ve toplumun tam da

kendisinden istediği gibi başkaları için kendinden vazgeçmek zorunda kalmaktadır (Kabadayı,2004:84). Kadın üremesine ilişkin öne sürülen dayatmalar ataerkil sistemin sorunlu başka bir alanıdır. Toplumun kadının doğurgan olmasının istenmesinin yanı sıra onun doğuracağı çocuğun cinsiyeti de toplumsal cinsiyet dayatmalarından bir tanesidir. Ataerkil toplumlarda kız çocuk yerine erkek çocuk sahibi olmak arzulanır bir olgudur. Aynı zamanda bireyler erkek çocuk sahibi olmaklar bir mevki edindiğini düşünmektedirler. Ataerkil yapıya sahip olan Oğuzlar için de soyu devam ettirdiği gerekçesiyle erkek çocuk önemlidir, böylece bir erkek çocuğa sahip olma soyun devamı için beklenen ve arzulanan bir durumdur (Yalçınkaya,2015: 60). Aynı zamanda Türk aile yapısında erkek çocuk güç ile sembol edildiğinden dolayı Türk toplumunda soyun devamı için erkek çocuklar büyük önem taşımaktadır. (Yiğitoğlu,2016:1659).

Toplumsal cinsiyette kadına atfedilen özelliklerden bir tanesi de sabırlı olmaktır. Bu nedenle kadınlar güzel günlerin geleceği umuduyla her türlü koşulda, yaşadığı kötü olaylarda özellikle erkeğe karşı tutumunda sabırlıdır. Çünkü efsaneler ve masallarda kadının sabırlı bir tutum gösterdiği takdirde mutlaka ödüllendirileceği mesajı vermektedir. Masalların içinde bulunan kodlar bir çocuğun penceresinden bakıldığında çocuk aklının alamayacağı denli karmaşık ve anlam yüklü bir yapıya sahiptir. (Sarı, Ercan, 2008:33). Günümüze gelindiğinde mitlerin görevini kitle iletişim araçları üstlenmiştir. Bireylerin kitle iletişim araçları vasıtasıyla toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirme süreçleri hızlanmıştır (Caner, 2004: 21).

Toplumsal cinsiyet rolleri kadına her zaman erkeğin aklıyla hareket etmesini öngörmektedir. Çünkü ataerkil düzende erkek rasyonel kadın ise irrasyonel olarak kurgulamaktadır. Millet bu sebeple kadının sürekli olarak, gücü elinde tutan erkeklerin onayını alarak ilerlemek ya da yaşamak zorunda bırakıldığını dile getirmektedir. Millett kadın bu onaylamayı, ya erkeği kandırıp yumuşatarak yola getirmek, ya da belirli bir yer ve de salt kazanma karşılığında cinselliğini kullanmak yoluyla sağladığını söylemektedir (Millett:2018,97).

Toplumsal cinsiyetin birçok kullanma alanı olmakla beraber başlıca kullanım alanlarından biri cinsler arasında toplumsal ilişkileri düzenlemek içindir (Scott, 2007:11). Cinsiyete göre farklılık gösteren oyuncaklar ve kıyafetler, medya vasıtasıyla iletilen kalıp rolleri dizi, film ve video oyunları toplumsal cinsiyete göre şekillenmiş kültürel teşvik örnekleridir (Giddens ve Sutton,2014:185). Toplumsal cinsiyet ve rolleri kültürün birer

ürünüdür. Yaşadığı toplumdan bağımsız değerlendirilemez. Tüm kültürde baskındır ve bunun yanı sıra evrensel bir özellik taşımamaktadır. Ataerki kavramından farklı olarak toplumsal cinsiyet daha güncel bir terimdir. Bu kavramın feminist çalışmalardaki önemi erkekler ve kadınlar arasındaki güç ilişkilerini, dengesizliği ve eşitsizliği bireylere sorgulatma gibi bir işlevi olduğundan kavrama olan ilgi ve kullanım artmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı durağan değil bunun yerine değişken bir yapıya sahiptir. Bireyler bu değişim ve dönüşüme ayak uydurmak zorundadır; çünkü birey farkında olmasa dahi söz konusu değerler, denetleyen bir özelliğe sahiptir (Demez,2005:22).

1.3.1. Feminizm Tanımı

Feminizm kavramının ilk olarak ne zaman kullanıldığıyla ilgili çeşitli fikirler ortaya atılmıştır. Feminizm kelimesi 1890’larda kullanılan womanism (kadıncılık) kelimesinin yerine geçmiştir (Kayhan, 1999). Feminizm kavramının ilk olarak kullanımı ise Hubertine Auclert’ın öncülüğünde 1881–1891 yılları arasında Şehirli (La Citoyenne) adlı yayındır (Notz, 2012: 11). Kavramın dilsel olarak da ortaya çıkışıyla ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Bir kısım kelimenin Latince’den geçtiğini “femina” yani dişi olan, kadın kelimesinden geldiği görüşünderken bir kısmı da 19. yüzyılda ortaya çıkan düşünce biçimlerine benzer “izm”lerden biri olduğu kanısındadır (Notz, 2012: 9).

Arat feminizmi, “İnsanlığın yarısını oluşturan bir demografik grubun ve uygarlık tarihi boyunca hep ikincil konumda yaşamak zorunda kalan bir cinsin (kadınların) bu durumdan kurtuluş hareketinin öğretisidir” diyerek hareketin kadınlar için önemini vurgulamıştır (Arat,1991: 12). Feminizmin odağına aldığı ve mücadelesini yürüttüğü temel öznesi kadındır. Bu yüzden de hareketi sahiplenen ve mücadele eden aktörler kadındır. Zira feminist sözcüğü kadın anlamına gelmektedir ve kadınlar için mücadele eden kişi demektir (Wittig, 2013: 48). Feminizmle birlikte kadınlar yüzyıllardır mahrum oldukları hakları geri alma çöküşünü yaşamıştır. Watkins de bu bakış açısıyla feminizmi kadınların sadece insan olmalarından ötürü talep ettiği haklar olarak tanımlar (Watkins, Rueda, & Rodriguez, 1996:5). Çünkü harekete değin kadınlar temel haklarından yoksun bırakılmıştır. Feminizm hareketiyle kadınlar haklarının ne olduğunu öğrenmiş, o zamana kadar fark edemedikleri birçok haksızlığı, baskıyı bu sayede görmüştür. Kadınlar eskisine göre daha güçlü, daha kararlı ve daha cesur davranmaya başlamıştır.

Feminizm kadınlara başka bir gözle bakmayı öğretir, hayatı anlamlandırma konusunda yeni bir ufuk açar. Şirin Tekeli feminizmi, kadınların dünyaya erkeklerin gözünden, onların isteklerine cevap verecek şekilde değil de kendi gözleriyle, kendi bakış açılarıyla davranan ve kendi sesini bulmak isteyen, kendini keşfeden bir düşünce akımı olarak tanımlar (Tekeli, 2017: 131). Bell Hooks ise feminizmi cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı ortadan kaldırmak için önemli bir hareket olduğunu ifade eder. Hareketin bu kadar etkili olmasının altında argümanın eşitlik üzerine kurulu olmasıdır. Necla Arat'da feminizmi kadın ve erkek arasındaki eşitlik teorisine dayanan kadınlara eşit haklar talep eden, cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini değiştirmek isteyen politik bir akım olarak görür. Bu akım yüzyıllar boyu nüfusun yarısını oluşturan fakat ikincil konumda kalan, baskı gören ve eşitsizliğe maruz kalan kadınların kurtuluş hareketinin adı olmuştur (Arat,1991: 8).

Feminizm yaklaşımı, kadınların yalnızca cinsiyetlerinden kaynaklı ezilmişliğini, baskı altına alınmışlığını inceleyen, din, dil, ırk, ulus, sınıf gibi farklılıklarda kadınların yaşadığı zorlukları inceleyen bir bilim alanı olarak görülmektedir (Taş,2016: 169). Feminizmin temel olarak değişimi arzuladığı ve mücadele ettiği alanlar iş, eğitim ve çocuk bakımı gibi konularda erkeklerle eşit bir konuma ve eşit haklara sahip olmaktır (Taş,2016: 166).

1.3.2. Birinci Dalga Feminizm

Birinci dalga feminizm üç dalgadan meydana gelen feminizmin ilk dalgasıdır. Birinci dalga feminizm Fransız devrimi sonrası ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Fransız Devriminden 1960'lı yıllara kadar olan dönem birinci dalga feminizm olarak adlandırılmaktadır. 1789 Fransız Devrimi sonrasında "eşit insan" fikri yaygınlaşmaya başladıkça kadınlar da bu fikre sahip çıkıp benimsemeye başladılar (Tekeli, 2017: 132). Bu dönem eşitlik sorunu tüm kadınları kapsayan evrensel bir problem olduğundan kaynaklı tüm dünya kadınları eşit vatandaşlık hakkı düşüncesine sıcak baktılar ve hak talebinde bulundular (Sancar, 2011: 63-64).

Birinci dalga feminizmde 2 temel hak üzerinden mücadele yürütülmüştür. Bunlar kadınların oy kullanma, eğitim ve mülkiyet hakkıdır (Toptancı, 2008: 28). Feministlerce bu alanda ilerlemenin önünü açacak olan ilk girişimin oy hakkı elde etme olduğu üzerinde durulmuştur. Feministler diğer yasalardaki eşitsizliğin de son bulması için yasa

yapanların dikkatini çekmek istemiştir. Bu sebeple mücadele alanı ilkin oy hakkı elde etme üzerine yoğunlaşmıştır. Oy hakkı elde etmenin öncelikli hak olduğu üzerinde hemfikir olan feministlere bu dönem “oy hakkı savunucuları” anlamına gelen “süfrajeterler” adı verilmiştir. Feminizm 19. yüzyılda aydın kesim tarafından desteklendiği halde kadınların, siyasi hak eşitliği ve oy talebinde eşit statü almaları Birinci Dünya Savaşı sonrasında kazanılmıştır (Tekeli, 2017: 60). Birinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda, kadınlar 21 ülkede oy kullanma hakkını elde etmiştir (Alptekin, 2011: 36). Bu dönem bir diğer kazanım “evli kadınların mal varlığını koruyucu yasa”nın çıkması olmuştur. Bu yasayla beraber kadınlar erkekler de olduğu gibi mülkiyet hakkını kazanmıştır. (Alptekin, 2011: 36)

Kadınlar ayrıca iş yaşamında cinsiyet ayrımcılığının bitmesi, eşit işe eşit ücret ödenmesi, çalışan kadınların çocuklarına ücretsiz bakım, aile içi işlerin eşit sorumlulukta üstlenilmesi, kürtajin yasallaştırılması, cinsel sömürünün son bulması ve toplumsal cinsiyet rollerinin engellenmesi ile ilgili birinci dalga feminizmin genel talepleri olarak değerlendirilir (Karadağ ve Sabancılar, 2013: 93). Bu taleplerden bir kısmı evle ilgili talepleri içermektedir. Çünkü bu dönem cinsiyete göre özel-kamusal alan ayrımı (kadın/özel erkek/kamusal alanla) belirlenmiştir. Ücretsiz ev emeği, çalışma yaşamından dışlanma gibi sorunlara çözüm için feministler hak talebinde bulunmuştur. Birinci dalga kadın hareketinin elde ettiği bir başka kazanım da eğitim ve istihdam bağlamında modern dönem öncesi özel alan yani evle özdeşleştirilen kadın kamusal alanda da görünür olmuştur (Karadağ ve Sabancılar, 2013: 93).

Birinci dalga büyük bir mücadele azmiyle ve emekle yürütülmüş bir süreçtir. Fakat daha çok yeni bir mücadele hattı olmasıyla içerisinde bulunan birtakım eksiklikler vardır. Eşitlik politikasını hareketin en tepesine yerleştiren feministlerin eksik kaldığı nokta kadınlar arası farklılıkları görmemek olmuştur (Taş,2016:169). Birinci dalga feministleri hak talebinde bulunurken amaçları , üst kimlik olan beyaz, orta ve üst sınıf kadınları mahrum oldukları kamusal alanda ve kültürel dünyada erkeklerle “eşit” konuma getirmek olmuştur (Arneil, 1999: 156). Fakat yalnızca üst kimlikteki kadınların baz alınması farklı kültür, din, dil ve etnisiteye sahip olan kadınlara hitap edilmemesi birinci dalga feminizmin diğer kadınları dışlamasına neden olmuştur. Birinci dalga feminizmde sisterhood (kız kardeşlik) kavramı henüz ortaya çıkmadığı için tüm kadınları kapsayamamıştır (Arneil, 1999: 156). Bu dalgadaki diğer eksik kalan alan ise

feministlerin tek bir alandan hak talep etmesi olmuştur. Hareketin 20. yy.ın başında mücadele alanını stratejik olarak oy hakkı ile sınırlandırması, oy haklarının kazanılmasından sonra feminist mücadeledeki kadınların mücadele ruhu sönmüş ve bu durum kadınların hareketten dağılmasına yol açmıştır (Tekeli, 2017: 60).

1.3.3. İkinci Dalga Feminizm

İkinci feminist dalga tanımı 1960'larda başlayıp 1970'lerin son yıllarına kadar olan dönem için kullanılmaktadır. Aynı zamanda bu harekete yeni feminizm adı verilmektedir.1960'lı yıllarda Batı'da yaşanan hareketlerden kadınlar da büyük ölçüde etkilenmiştir. Dolayısıyla kadın hareketi 1960'lı yılların sonuna doğru Batı'da (Amerika ve Avrupa ülkelerinde) hız kazanmıştır. Birinci feminist dalganın hukuki kazanımlarıyla kadınlar erkeklerle eşit bir konuma gelmiş olmasına rağmen bu durum pratikte geçerli olmamıştır. Zira kadınlar erkeklerden farklı bir hayat sürmeye devam etmiştir (Kolay, 2015: 8).

İkinci feminist dalga hareketinin içindeki kadınlar bu dönem maruz kaldıkları cinsiyet ayrımcılığının, toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumsal normların ataerkil ideolojiden kaynaklandığını gördüler (Kolay, 2015: 8). Bu sebeple bu dönem erkek egemen sistemine bir başkaldırı niteliğindedir. Dolayısıyla yeni feminizm iktidarı ele geçirmeyi hedefleyen bir hareket olması onu birinci dalga feminist hareketten ayıran önemli bir özelliğidir.Yeni feminizm ilkin kadınların ezilmesi daha sonra ezme ve ezilme ilişkilerinin tümünü yadsıyan, kısaca insanların ezilmesine zemin oluşturan tüm faktörleri ortadan kaldırmayı arzular. Dolayısıyla ikinci dalga yaşamın her alanında ortaya çıkan baskı, ezme ve ezilme ilişkilerinin karşısında durur. Kadınlar, yaşamış olduğu bu baskıların tek bir düşüncenin egemenliği yani erkek egemen sistemle yaşandığını tecrübe etmiş bununla beraber bu sistemin farklı kurumlarca işlediğini görmüşlerdir. Tekeli, erkek egemenliğince inşa edilmiş ve varlığını sürdürmeye devam eden, devlet, aile, eğitim sistemi, yazınlar, kitle iletişim araçları, kapitalist ekonomi vb. gibi kurumların sorgulanmasını ve bu kurumlara başkaldırılması gerektiğini söyler (Tekeli, 1998: 341). Bu nedenle yeni feminizm feminist harekete öncülük eden sufrajet hareketinden farklı olarak, kısıtlı bir hedefle kısa vadeli değil, kadınların ve insanlığın özgürleşmesi için çok katmanlı ve uzun vadede bir mücadele sürdürülmesini savunur (Tekeli, 2017: 63).

İkinci dalga feminizm ayrıca kadının cinselliğine ilişkin hakim olan cinsiyet

rollerini de sorgular. Tekeli, mevcut durumla ilgili kadın bedeninin emeğinin ve cinselliğinin erkek egemenliği tarafından kullanılmakta olduğunu dile getirir. Dolayısıyla bu dönem kadının hane içinde ücretsiz ev emeği; çocuk bakımı, ev temizliği, yemek yapma gibi evle ilgili işlerin , bedene dair özgürlüğün, ve cinselliğin sorgulanmaya başlandığı bir dönemdir. İkinci dalga feminist harekette Carol Hanish'e ait olan "Kişisel olan politiktir" sözü kadınların sahiplendiği, sık sık kullanıldığı dönemin en vurucu sloganlarından biri olmuştur. (Kolay, 2015: 9). Bu slogan yalnızca kamusal alana yönelik eşitlik değil aynı zamanda özel alanda ve cinsiyete dayalı iş bölümünde de eşitlik talebini de ifade ediyordu. Bu talebi gerçekleştirmek isteyen kadınlar hedeflerine ulaşmak için ortak bir mücadele politikası yarattılar. Politikaları tüm kadınların ortak ezilmişliğin, maruz kaldıkları baskıların ortak olduğunu savunan dolayısıyla da çıkarlarının ortak olduğunu ifade eden hareket "kız kardeşlik" (sisterhood) kavramını ortaya atmıştır (Kolay, 2015: 9). Kız kardeşlik anlayışı, kadınların genelde erkeklerinkine ters düşen bir algılayışlarının olduğu, ayrıca erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik kurduğu ve bu egemenlikten de yarar sağladığı düşüncesine dayanmakta ve bununla mücadeleyi öngörmektedir (Ramazanoğlu,1998/1989: 30). Kadınlar kız kardeşlik anlayışıyla kolektif bir bilinç kazanmıştır. Böylece kadınlar, hem ortak deneyimleri hem de erkek egemenliğine karşı duydukları hoşnutsuzluğu paylaşmıştır Dolayısıyla "Kız kardeşlik güçlüdür" sloganı bu iki temel noktayı içerdiği için önemlidir (Tür ve Koyuncu, 2010: 6).

Bu dönemde feminizm yalnızca toplumsal ve siyasi alanda değil, bilimsel alanda da etkisini göstermiştir.1960'lı yıllarda kadınlar lehine teknolojik gelişmeler ivme kazanmıştır. Bu dönemde kadınların güvenli ve sağlıklı doğum gerçekleştirmelerini sağlayan teknolojik gelişmeler yaşanmıştır. Fakat kadınlar teknolojiye ve üretilen alternatif yöntemlere veya ilaçlara ulaşmada güçlük çekmekteydi. Yaşanan olumlu teknolojik gelişmelerden tüm kadınların yararlanması ve pek çok ülkede sert ve dayatıcı yasaların ortadan kalkması için mücadeleye girişilmiştir.

İkinci feminist dalga mücadele ettiği alanlar ve hak talepleri göz önüne alındığında hayli kapsamlı olduğu anlaşılmaktadır. Birçok ilk bu döneme denk gelmektedir. ABD'deki ilk resmi Kadın Çalışmaları Bölümü 1970 yılında San Diego State Üniversitesi'nde kurulmuştur (Martin, 2007: 636). Yine feminist çalışmaların kitle iletişim araçlarına girişi, edebiyat çalışmalarının etkisiyle 1970'li yıllara denk gelmektedir.

1.3.4. Üçüncü Dalga Feminizm

Üçüncü dalga feminizm ikinci dalga feminizme tepki olarak 1990'lı yılların başında ortaya çıkmış bir harekettir. Üçüncü dalga feminizm, kadınların feminizme yaklaşım ve biçiminde büyük bir değişimi temsil etmektedir. Hareket kendinden bir önceki ikinci dalga hareketin kadın sorunlarına yaklaşımını eksik bulur ve bu yönde iyileşmeler yapar. Bu sebeple yekpare bir kadın kategorisi düşüncesini sorunlu bulan üçüncü dalga feminsitleri, zaman, coğrafya, bağlam fark etmeksizin kadınların ezilme pratiklerinin onları ortaklaştırdığı düşüncesini de beraberinde reddeder (Ertuğrul: 2019).

Üçüncü dalga feminist hareket, benzerlik yerine farklılık ve kimliğe dönük bir yol izler. Dolayısıyla evrensel değil yerel olana öncülük eder (Arneil,1999: 187). İkinci dalga feminizm tüm kadınları kucaklamak yerine üst, orta sınıf ve beyaz kadınlara dönük bir politika izlemiştir. Üçüncü dalga feministleri ise, ikinci dalga feminist kadınlarından farklı olarak tek tip kadınlık fikrini reddederek, yalnızca beyaz kadınların problemleri olmadığını söyleyerek diğer kadınların problemlerine eğilmeme durumuna itiraz eder (Taş, 2016:171). Dolayısıyla genelleyci kadın problemlerinden ziyade, bireysel düzlemde kadın problemlerini odağına almayı görev edinmiştir (Taş, 2016:172). Kadınların ezilme biçimleri birbirinden farklıdır düşüncesini temel alan hareket kadınların, gelenek, kültür, etnisite, cinsel yönelim, sınıf, yaş gibi unsurlar bakımından farklı olduğunun altını çizer. Bu nedenle farklılık gereği kadınların ezilme şekillerine yönelik politika geliştirilmesi gerektiği fikrini savunur (Kolay, 2015: 9). Dolayısıyla, kadınların evrensel düzlemde fakat aynı zamanda bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiği fikri bu dönemde ortaya çıkmıştır (Taş, 2016: 171). Üçüncü dalga feministleri farklı kadınların olmasını değerli bulur (Taş, 2016: 172). Kristeva da kadınların dişil söylemlerini tek bir ağızdan söylememesi, bireysel farklılıklarını vurgulayan konuşmalar yapması gerektiğini söyler (Durudoğan, 2007: 59).

Bu harekette kadınların sorunlu olarak gördükleri alanlar; kadına dönük şiddet, kadının toplum içinde güçlendirilmesi ve cinsellik gibi önemli noktalardır. Üçüncü dalganın problemleri gördüğü alanlar birinci ve ikinci dalgaya göre daha kapsayıcı ve geniştir.

1.3.5. Radikal Feminizm

Radikal feminist kuram, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, bir grup eski "hareketten kadın" tarafından, esas olarak New York ve Boston'da geliştirildi. "Hareketten kadınlar" olarak isimlendirilen kadınlar 1960'lı yıllarda mücadele veren, medeni haklar ve savaş karşıtı gibi siyasi etkinliklere katılan faal kadınlardır. Söz konusu kadınların yaşadıkları erkek egemenliğinin etkisine varmaları ve kendi bilinçlerine ulaşmaları, beraber mücadele yürüttükleri "Yeni Sol"daki erkek radikallerin davranışlarıyla kendini göstermiştir (Donovan: 2014:265).

Radikal feministlerin açıklamalarına göre bu akımın ortaya çıkış nedeni kadınların kurtuluşuyla ilgili mevcut teorilerin yetersiz kalışıdır. Bu düşünceyle radikal feminist kuram kendinden önce ortaya atılan marksist feminizmi eleştirir ve onu sınırlı bulur. Radikal feminizmin marksist feminizme olan eleştirisi kadının ikinci konumda oluşu düşüncesinin marksist feministlerce salt sınıfsal hiyerarşiye ve kapitalizme bağlamasıdır (Demir, 2014: 63). Radikal feminizme göre ise kadınla erkek arasındaki biyolojik farklılık toplumsal ilişkilerin temelini oluşturduğundan dolayı kadın erkek ilişkilerini anlamak için marksist feminizmin tersine üretime değil üreyim sürecine bakmak gerekir (Sevim:2005: 76).

Radikal feminizm radikalizm sözcüğünün kökeninden de anlaşılacağı üzere katı ve keskin farklılıklara vurgu yapan, uzlaşmayı talep etmeyen ve köklü değişimi isteyen bir yaklaşımdır. Dolayısıyla radikal feminizm köktenci bir şekilde var olan düzene karşı duran bir bakışa sahiptir. Radikal feministler patriyarkal sistemin, güç, hiyerarşi, rekabet ile beraber işlediğini ifade eder. Bu sebeple de sistemin reformla düzelemeyecek kadar köklü bir geçmişe sahip olduğu ve bu yüzden kadınların sistemi değiştirmekle oyalanmaması onun yerine sistemi kökten kaldırılması fikri ön plana çıkar (Sevim:2005: 78).

Radikal feminist kurama göre tarih içerisinde baskı altına alınan ilk grup kadınlardır. Atkinson da "kadınların baskı altına alınması... sınıf sisteminin başlangıcıdır ve kadınlar ilk sömürülen sınıftır" diyerek radikal feminizmin şekillenmesine katkı sağlamıştır (Donovan, 2014: 283). Radikal feministler, kadınların baskı altına alınmasının toplumun ana sorunlarından biri olduğu ve ezilme nedenini ataerkillik olarak saptamıştır. Kurama göre ataerkillik, evrensel erkek hegemonyasına kadınların aşağıda

konumlanmış bir toplumda olmasını ifade eder. Radikal feministler doğal kabul edilen ataerkil alanların tümünün sorgulanması gerektiğini beyan eder (Thompson, 2001: 14). Yaklaşımına göre feministler kadının ezilmesini sınıfsal ve ırksal faktörlerle ilişkilendirmez. Ezilmenin evrensel olduğunu ve kadınların sırf kadın olduklarından ötürü bu baskı ve ezilme yaşadıklarını ifade eder (Berktaş, 2013: 9). Ayrıca kadınların üstündeki baskının çok yaygın olduğunu, tüm alanlara sirayet ettiğini ve bugüne değin her toplumda ve kültürde varlığını sürdürdüğünü ortaya koyar (Naiman, 1988). Radikal feminizm erkek ve kadın farkını ortaya koyarak, kadınların kültür ve üslup farkı olarak da erkeklerden ayrıldığını savunur (Donovan, 2014: 266). Radikal feminist kuram kadınlar arası farklılığa itiraz etmemelerine karşın, kadınların yaşadıkları baskı ve ihtiyaçları ortak bir zemine oturtmuştur. Bu anlamda dönemin “kişisel olan politiktir” sözü de özel alanda ve cinsiyete dayalı işbölümünde değişim talebini ifade etmektedir ve bu hedefe ulaşmak için önerilen ortak mücadele politikalarının zeminini, bütün kadınların ortak bir ezilme maruz kaldıklarını ve dolayısıyla çıkarlarının da ortak olduğunu ima eden “kız kardeşlik” kavramı oluşturmaktadır (Berktaş, 2013: 6). Kadınlar arasında bu sayede ortak bilinç oluşmuştur. Bu yaklaşımla beraber günümüzde de devam eden kadınların ortak problemleri, özellikle kadına yönelik şiddet, aile içi cinsel taciz ve tecavüz gibi sorunlu alanlarda büyük bir bilinç yaratmıştır.

Radikal feministler, erkek iktidarının uygulandığı alanların, çocuk yetiştirme, evlilik, ev işleri ve her türlü cinsel pratik, tecavüz, fuhuş, pornografi, cinsel taciz, seks turizmi olduğunu söyler (Ecevit, 2011: 4). Radikal feministler toplumda dilin ve kültürün yeniden üretilmesi, erkek bakış açısından arınması, dönüştürülmesini talep eder. Dil ve kültür toplumun ayrılmaz bir parçasıdır ve nesilde nesile aktarılmaktadır, bu nedenle bu iki alan üzerinde iyileştirmeler yapmak oldukça önemlidir. Bunun yanı sıra kuram, kitle iletişim araçlarında, reklamlarda ve edebiyatta kadın temsillerinin sorunlu olduğunu ve değiştirilmesi gerektiğini söyler. Böylece bireylerin doğası yeniden şekillenmiş olacak ve otoritelere meydan okuyacaktır (Sevim, 2005: 83).

Radikal feministler, kadın bedenini kuramlarının en tepesine yerleştirmiştir; üreme üzerine düşünerek cinsellik, annelik ve çocuk bakımı gibi konuları politik alana getirdiler ve kuramın en etkili sloganlarından biri “özel olan politiktir” fikrini savundular (Berktaş, 2013: 9). Bu dönem bedene dair çok fazla argüman üretilmiştir. “Bir kişi, kendi vücudu üzerindeki güçten yoksunsa o zaman kendi insanlığından da yoksundur.” sözü de radikal

feministlerin bedene dair düşüncelerini anlatan bir başka etkin slogandır. Bu sözle kadınların kendi bedeni hakkında karar verebilme, bedeni özgürleştirme gibi kadın bedenine dair olumlu düşünceler yeşermiştir. Kadınların bedenini erkeğin otoritesinden ve kontrolünden uzak keşfedip, bedenlerinin zenginliğini ve çeşitliliğini kavranmaları için yeni yollar aranmıştır (Kaylı, 2014: 124). Böylece zaman içinde kadınlar bedenleriyle barışık yaşamayı öğrenmiştir.

1.3.6. Kesişimsel Feminizm

Intersectionality kavramı Türkçe'ye kesişimsellik olarak girmiş ve akademik alanda, literatürde kesişimsellik adıyla kullanılan bir kavramdır. Kesişimsellik kapsayıcı, kapsamlı, ve çeşitliliğe vurgu yapan bir kavramdır. Kesişimsellik kavramı tartışması ilk olarak ABD'de ortaya atılmış bir tartışma olarak dolaşıma girmiş, tartışmayla birlikte toplumsal cinsiyet ve ırk arasındaki kesişim noktasına ilişkin sorgulamayı başlatmıştır. Kavramı ilk kez siyahi feminist hukukçu Kimberlé Crenshaw 1989 yılında yazdığı "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics" adlı makalede kullanmıştır. Crenshaw'ın üstünde durduğu temel problem, renkli kadınların ne feminist ne de ırkçılık karşıtı söylemlerde kapsanabildiği eleştirisiydi (Özkazanç, 2017: 25).

Crenshaw, içinde bulunduğu dönem ortaya çıkan feminist hareket ve ırkçılık karşıtı düşüncelerin pratik ve söylem biçimini eleştirmiştir. Crenshaw'ın eleştirdiği noktalara ırk ve cinsiyetin kesişimini görmede yetersiz kaldığını ve bu yüzden beyaz olmayan kadınların kesişimsel kimliklerinin göz ardı edildiğidir. Dolayısıyla kesişimsellik kavramının ilk kullanıma girdiği alan siyahi kadın olma pratiğinde, toplumsal cinsiyet ve ırkın getirdiği dezavantajların aynı anda ve birbirinden ayrılmaz olduğunu göstermek için kullanmıştır (Collins, 2000: 227). Crenshaw, beyaz olmayan kadınların kesişimsel kimlikleri sebebiyle hem ırk hem de kadın olma söylemi kapsamında marjinalleştirildiklerini söylemiştir. Bu yüzden kesişimsel feminizm, beyaz, varlıklı, heteroseksüel, seks işçiliği dışı işlerde çalışan, trans olmayan ve engelsiz bireylerin kendilerine dönük ataerkile karşı başlatmış oldukları mücadeleyi yürütürken birçok konuda ayrıcalıklarının olduğunu ve bu ayrıcalıkların farkına varmayışları daha da vahim yanın ayrıcalıkları inkâr ederek bu alanlarda tahakküm kurmuş olduklarını göstererek, feminist alanda bir özeleştiri oluşturmuş ve feminist çalışmalara büyük etkisi olmuştur (Alparslan, 2019: 6).

Crenshaw'ın kendi kesişimsellik anlayışı makalesinin son bölümünde kesişimselliğin kadınların hiçbir zeminde ortak bir kültürün olmadığını iddia eden özcülük karşıtı yaklaşımlardan farklı olduğunu söylemektedir. Kavramlar sosyal olarak inşa edilmiştir, fakat ırk cinsiyet gibi kategorilerin sosyal inşa olduğunu dile getirmek, bunların gerçekte önemsiz olduğu ve bu kimlikleri temsil eden kişilerin paylaştıkları bir değer olmadığı anlamını taşımaz. Söz konusu kategorilerin inşa sürecinde iktidar önemli bir rol oynar, bununla beraber öznenin de kimlik tasarımı sürecinde nesne olarak kategorileştirmeye etkisi bulunmaktadır. Crenshaw'a göre ırksal tahakkümün sebebi sosyal inşanın sonucu kategoriler değil, bu kategorilerin bir gruba ayrıcalık sağlaması buna karşın diğer grubu ötekileştirip dışlamasıdır. Başka bir ifadeyle, asıl önemli olan nokta, kimliklerden ziyade kimlikleri meydana getiren iktidar ilişkileridir (Çapar, 2019: 24).

Barbara Tomlinson da kesişimselliğin iktidarla girilen bir meşguliyet olduğu ve bunun aksinin iddia edilemeyecek denli iktidarın analiziyle ilgili olduğunu söylemektedir. Kesişimsellik, kategorilerin, sabit olmadığını, birbirlerinin alanına girdiğini, değişken olduğunu ve sürekli iktidar ilişkilerince oluşturulan bir anlayışa sahip olduğunu savunmaktadır. Buradan hareketle kesişimselliğin ne olduğundan ziyade nelerle ilgilendiği önemli olduğunu bilmek önemlidir. Aynı düşünceden hareketle Chun da kesişimsellikte önemli olanın insanların kim olduğundan ziyade şeylerin nasıl çalıştığına ilişkin araştırma yapmasıdır (Çapar, 2019: 26-27). Sara Ahmed de kesişimselliğe dair "Feminizm sona ermeyen şeyler yüzünden gereklidir: cinsiyetçilik, cinsel sömürü ve cinsel zulüm" ırkçılıktan, kapitalizmden emek sömürüsü açısından merkezi olan kölelik de dahil sömürgecilik geçmişinin bugünü şekillendirmesinden ayrılamaz. Kesişimsellik* bir başlangıç noktasıdır, iktidarın nasıl işlediğine dair bir açıklama sunacaksa bu noktadan yola çıkmalıyız" der (Ahmed, 2018: 16). Buradan hareketle kuram, iktidarın ilişki biçimleri üzerine ve kimliklerin arkasındaki güç ilişkileri üzerine düşünür ve araştırma yapar (Çapar, 2019: 26-27). Kesişimlerde kalan gupların yaşamış olduğu ayrımcılık ne tek başına cinsiyetçilik ne tek başına sınıf ne de tek başına ırk/etnisite bakışıyla anlaşılabilir. Ayrımcılığı anlayabilmenin tek bir yolu vardır o da kesişim noktasında durmaktır (Alparlan, 2019: 6).

Collins, kesişimsel paradigmanın yalnızca Amerikalı siyahi kadınların deneyimlerini aktarmada kullanışlı olmadığını, bunun yanında kesişen baskıların başka

gruplarında deneyimlerini biçimlendirdiğinin altını çizmiştir (Güloğlu, 2019: 265). Öyle ki günümüzde, bir çok feminist kuramcının artık kavramı yalnızca belli başlı kimliklerin değil, onun yerine tüm kimliklerin karmaşık, çoklu ve ilişkisel kuruluşuna dair bir yaklaşım olarak görmektedir (Özkazanç, 2017: 25). Kesişimsellik kendi yöntembilimi sebebiyle kapalı, dar bir sistemden ziyade disiplinlerarası çalışmaya açık ve diğer disiplinlerin bilgilerine ihtiyaç duyan, Lykke'nin (2011) ifadesiyle, dinamik bir toplanma noktası olduğu açıkça söylenebilir. Zira, ırk, sınıf, cinsellik, milliyet ve diğer eşitsiz tutumlar için farklı disiplinlerin düşünce ve bilgisine gerek duyulmaktadır (Çapar, 2019: 26).

İKİNCİ BÖLÜM

2. TELEVİZYON DİZİLERİ VE MEDYADA KADIN TEMSİLİ

2.1. Dizi Kavramı ve Ortaya Çıkışı

Dizi anlayışının mantığı, XIX. yüzyılda ilk kez Fransa’da ortaya çıkmıştır. Emile de Birardin gazeteyi bir kitle iletişim aracı haline getirmeye çalışmış, gazetenin okuyucularını da bağlamak için dizi romanı bulmuştur. Gazetelerde popülerleşen tefrika roman geleneği, sinema alanına bölüklü filmler seriyal olarak geçer (aktaran: Gültekin,2006: 48). Dünya tarihinde televizyonda izleyiciyi ve dramayı buluşturan ilk yapım 1938 yılında gösterilen ‘*The Queen Messenger*’ olmuştur (Parsa, 1994: 37). Türkiye Radyo Televizyon Üst Kurulu’nun 2014 yılındaki dizi tanımı ise birden çok bölüm halinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama program türüdür (RTÜK, 2014: 16). Televizyon, dizi formatını tıpkı diğer televizyon programlarında olduğu gibi radyo ve sinemadan almıştır. İlk zamanlarda televizyon, dizileri radyodan mevcut haliyle almış ve televizyona aktarmıştır. Radyodan televizyona aktarılan diziler radyoda görmüş olduğu ilgiyi televizyonda da aynı oranda görmüştür (Parsa, 1994: 37). Diziler milyonlarca insanın günlük veya haftalık etkinliklerinin başında gelir. İzleyici, hoş zaman geçirme, günlük sıkıntılarından sıyrılma, boş zaman değerlendirme ve bilgi edinme gibi farklı sebeplerle dizi, durum komedileri, günlük pembe diziler, mini diziler ya da ana yayın kuşağında yayınlanan haftalık dizi gibi farklı formları izlemektedir (Haferkamp, 1999: 193-194).

2.1.1. Dizi ve Seriyal Farkı

Günümüzde televizyon içeriklerinin büyük bir kısmını drama ve seriyaller oluşturmaktadır (Kula, 2012: 514-515). Yaşadığımız dönemde bu iki televizyon formatı kimi zaman birbirinin yerine kullanılmaktadır. Bu iki format arasında birtakım farklılıklar vardır. Seriyaller kaynağını ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış olan “Tefrika Roman” dan alırken diziler kaynağını öyküden almaktadır (Kula, 2012: 515). Önceleri iki türün formatı arasındaki farklar belirginken günümüzde iki format birbirine çok yakınlaşmış ve aradaki farklar belirginliğini yitirmeye başlamıştır. Her iki format aynı karakterlere ve mekânlara sahip bölümlerden oluşmaktadır. Fakat dizide bir bölüm sona ererken gösterilen bölüm içinde bütün olaylar çözüme kavuşur hatta her bir

dizi bölümü kendi içinde bir film olma özelliğini barındırmaktadır. Seriyalde ise her bölümde yayınlanan bölüm, en çarpıcı ve merak uyandıran yerinde bitmektedir, bir sonraki bölüm için çözümlenmesi gereken olaylar bulunmaktadır. İzleyicide merak uyandırmak ve seyircinin heyecanını ayakta tutmak iki türünde ana hedeflerinden biridir. Fakat bunu başaran dizilerden çok seriyallerdir. Dizi formatında her bölümün konusu farklıdır. Bu sebeple ilgi çekici olmayabileceğinden, bağımlılıkta yaratmamaktadır. Seriyallerin olumsuz özelliği her bölümü birbirine bağlı bütünlüklü olduğundan bir bölümü izlemeyenlerin artık bu türü izlemekten vazgeçmek isteyebileceği gerçeğidir. Bundan dolayı söz konusu türde olaylar dizisi, ağır ilerlemekte aylar hatta yıllar boyu sürebilmektedir. Seriyallerde öyküler, bir ana olay ve onun yanında iç içe geçen çok sayıdaki olaylar dizisinden oluşmaktadır (Kula, 2012: 514-515). Zaman içinde iki tür arasındaki farklılıklar kaybolmaya başlamıştır. Aradaki farkın kaybolmasıyla her iki format içerisinde bulunan negatif yön ortadan kaldırıp olumlu yanlar formatlar içerisinde birleştirilmiş böylece formatlar arasında uzlaşımçı bir noktaya gelinmiştir. Şu anda televizyonda kanallarında sunulan dizilerin büyük bir bölümü bu iki formatın olumlu özelliklerini içeriğine dahil edip dizi-seriyallere örnek gösterilmektedir (Kula, 2012: 515). Bu iki kavram göz önünde bulundurulduğunda yapmış olduğum çalışmada terminolojik olarak “dizi” kavramı kullanılmıştır.

2.2. Türkiye’de Yerli Dizilerin Tarihsel Gelişimi

Türk izleyicisiyle buluşan ilk dizi ‘*Bedava Dünya Gezisi*’ isimli dizidir. 1972 yılında gösterilen bu dizi Fransız yapımıdır. Bu sayede izleyici dizi formatıyla tanışmış olmuştur. Fransız yapımı *Bedava Dünya Gezisi*’nden hemen sonra 1974 yılında o dönem TRT Genel Müdürü olan İsmail Cem önemli bir girişimde bulunarak Yeşilçam’ın usta yönetmenlerini yerli dizi yapımı için TRT’ye davet etmiştir (Çelenk, 2010: 20). Türkiye’de dizilerin ilk örnekleri genellikle TRT imzalı yapımlar olmuştur. İlk polisiye dizi ‘*İz Peşinde*’ (1989 – 1990), İlk bilimkurgu dizisi ‘*Kavanozdaki Adam*’ (1987), İlk sitcom dizi ‘*Kaynanalar*’ (1974-2004), ilk dönem dizisi ‘*Küçük Ağa*’ (1984), ilk mahalle dizisi ‘*Perihan Abla*’ (1986-1988), ilk fantastik dizi ‘*Uzaylı Zekiye*’ (1988 – 1990) ve TRT’de yayınlanan dizilerdir. Uluslararası alanda ihraç edilen ilk Türk dizisi ise ‘*Aşk-ı Memnu*’dur. 1975 yapımı ‘*Aşk-ı Memnu*’ 1981’de Fransa’ya satılmıştır (Uştuk, 2019).

1990’lı yıllara gelindiğinde özel kanallar ortaya çıkmış ve özel kanallarla tematik ilkler verilmeye devam etmiştir. İlk kadına şiddet temalı dizi ‘*Çatısız Kadınlar*’ (1999)

ATV’de yayınlanırken, ilk romantik komedi dizisi ‘**Evdaki Yabancı**’ (2000) Kanal D’de yayınlanmıştır (Ünür, 2013: 34).

Televizyon için üretilen yerli dizilerin ortaya çıkışından bugüne, dönemsel açıdan tematik sınıflandırmalar yapmak mümkündür. Ticari televizyonlar yayına başlamadan önce, TRT için yapılan ilk yerli diziler edebiyat uyarlamalarıdır Bunlar, ‘Çalokuşu’ (1986-Reşat Nuri Güntekin uyarlaması), ‘Dokuzuncu Hariciye Koşusu’ (1986-Peyami Safa uyarlaması), ‘Kartallar Yüksek Uçar’ (1984- Atilla İlhan’ın senaryosu) ve ‘Küçük Ağa’dır (1984-Tarık Buğra uyarlaması) (Çelenk, 2005:142). TRT’de yayınlanan ‘Bizimkiler’ (1986) ve ‘Perihan Abla’ (1990) isimli yerli diziler ise, mahallelilik ve geniş aile dayanışmasına dayalı cemaatçi anlatıların ilk kez denendiği dizilerdir (Dağtaş, 2008: 170-171).

Türkiye’de özel kanalların yayın hayatına başlamasıyla televizyon programlarında biçim ve içerikte değişimler meydana gelmiş ve program türleri de çeşitlenmiştir. TRT’de olduğu gibi özel televizyon yayıncılığında da dramalar izleyicilerce de hayli ilgi görmüştür. Bu diziler çok kanallı televizyon döneminde yaygın olarak kullanılan anlatı türü olmuştur (Çelenk, 2005: 290).

Radyo Televizyon Üst Kurulu tarafından Türkiye’de dizi izleme alışkanlıklarını ölçmek için düzenli kamuoyu yoklamalarında televizyon izleyenler içinde yerli dizileri izleyenlerin yüzdesinde önemli bir artış görülmüştür. Ortaya çıkan bu sonuçta televizyon kanallarının farklı içerikteki dizi portföylerinin etkisi büyüktür (Deloitte, 2014). Yerli dizileri tek bir tema üzerinden kategorileştirmek oldukça zordur. Zira diziler baskın bir temaya sahip olsalar dahi farklı temaları da içinde barındırmaktadır. Bununla birlikte baskın olan tema göz önüne alınarak örnek gösterilecek diziler şunlardır:

1. **Aile dizisi: ‘Baba Evi’** (1997-2001), **‘Hayat Bağları’** (2000-2003) ve **‘Süper Baba’** (1993-1997).
2. **Ağa ve töre konulu diziler: ‘Asmalı Konak’** (2002-2003), **‘Berivan’** (2002), **‘Kara Gül’** (2013-2016) ve **‘Sıla’** (2006-2008) .
3. **Aksiyon dizileri: ‘Arka Sokaklar’** (2006-?), **‘Çukur’** (2017-?) ve **‘Kurtlar Vadisi’** (2003-2016) .

4. **Askeri diziler:** *'Börü'* (2017), *'Emret Komutanım'* (2005-2007), *'İsimsizler'* (2017), *'Savaşçı'* (2017-?) ve *'Söz'* (2017-2019).
5. **Biyografi diziler:** *'Payitaht Abdülhamid'* (2017-?) ve *'Türkan'* (2010-211).
6. **Fantastik diziler:** *'Acemi Cadı'* (2006-2007), *'Bücür Cadı'* (1999), *'Sana Bir Sır Vereceğim'* (2013-2014), *'Selena'* (2006-2009) ve *'Sihirli Annem'* (2003-2012).
7. **Gençlik dizileri:** *'Arka Sıradakiler'* (2007-2011), *'Lise Defteri'* (2003-2004), *'Kampüsistan'* (2003-2004), *'Kavak Yelleri'* (2007-2011), *'Küçük Sırlar'* (2010-2011) ve *'Küçük Tatlı Yalancılar'* (2015).
8. **Kadın mücadelesini anlatan diziler:** *'İkinci Bahar'* (1998-2001), *'Kadın'* (2017-2020) ve *'Şehnaz Tango'* (1994-1997).
9. **Komedi dizileri:** *'Avrupa Yakası'* (2004-2009), *'Belalı Baldız'* (2005-2006), *'İşler Güçler'* (2012-2013), *'Kardeş Payı'* (2014-2015), *'Tatlı Hayat'* (2001-2004) ve *'Yalan Dünya'* (2012-2014).
10. **Tarihi diziler:** *'Bu Kalp Seni Unutur Mu?'* (2009-2010), *'Çemberimde Gül Oya'* (2004-2005), *'Diriliş: Ertuğrul'* (2014-2019), *'Hatırla Sevgili'* (2006-2008), *'Muhteşem Yüzyıl'* (2011-2014), *'Öyle Bir Geçer Zaman Ki'* (2010-2013), *'Payitaht: Abdülhamid'* (2017-) ve *'Vatanım Sensin'* (2016-2018).

Sevilay Çelenk ilk döneminden 1998 yılına kadar yerli dizileri tematik bir sınıflamaya göre ayırmıştır. Yapmış olduğu tematik sınıflama şu şekildedir:

1. Alt-orta sınıf veya orta sınıfa mensup aileler ve yakın akrabaların apartman veya mahalle sakinlerinin dayanışması, cemaat içi ilişkiler (*'Mahallenin Muhtarları'*, *'Süper Baba'*, *'Şehnaz Tango'* vb.)

2. Gelir düzeyleri bakımından üst sınıfa mensup insanların para, ün, tutku, aşk, holding ilişkileri (*'İlişkiler'*, *'Gözlerinde Son Gece'*, *'Gizli Aşk'* ve *'Kara Melek'* vb.) (Çelenk, 2005).

Çelenk'in yerli dizilerle ilgili yapmış olduğu bu tematik sınıflandırma değişen ve gelişen dizilerle birlikte yetersiz kalmıştır. Çelenk ve Timisi beraber 2000 yılında başka bir sınıflandırma yapmıştır. Yapmış olduğu sınıflandırma şöyledir:

1. **Aile dizileri:** Belli bir aile temel alınarak, aile üyeleri, akrabalar ve onların sosyal çevrelerinde yaşanan ilişki ve çatışmalar ekseninde ilerleyen diziler.

2. **Cemaat dizileri:** Kentlerin apartman ve mahalle gibi yaşam alanlarındaki, cemaat ilişkilerini konu alan diziler.

3. **Şarkıcı-sanatçı dizileri:** Ünlü bir şarkıcı ya da sanatçının ana karakter olarak merkeze alındığı ve çoğu kez onun yaşam öyküsünden ya da onun popüler bir şarkısının sözlerinden esinlenerek geliştirilen diziler.

4. **Çalışma yaşamını ve iş ilişkilerini merkeze alan diziler:** Genellikle polis, hukukçu ya da medya mensubu olan eğitilmiş, orta ya da üst-orta sınıftan insanların belli bir ‘suç’ olayını aydınlatmak üzere verdikleri mücadeleleri, bu mücadele kapsamında karşı karşıya kaldıkları riskleri ve iş çevrelerindeki diğer insanlarla olan ilişkilerini anlatan diziler.

5. **Zengin’lerin yaşamlarının konu edildiği diziler:** Üst ya da üst-orta sınıftan insanların aşk, para ve iktidar mücadelesi çerçevesindeki ilişkilerini işleyen diziler (Çelenk, 2005).

Özel kanalların ortaya çıkmasıyla 1990’lı yıllarda belirli sayıda yerli dizi üretilmiştir. 1990’lı yılların başında diziler TRT 1 ve Star TV çıkışıdır. 1990’lı yıllar TRT dizileri *“İstasyondaki Pastane”* (1990), *“Ferhunde Hanımlar”* (1993-1999) ve *“Bizimkiler”* (1989-2002), *“Kuruntu Ailesi”* (1983-2002) izleyici tarafında rağbet gören dizilerdir. 1990’lı yılların başında diziler daha çok aile temalı, öğretici ve yer yer de komedi unsurunu içerisinde barındıran yapımlardır. İlk özel kanal olan Star TV’de yayınlanan ilk dizi TRT 1’den Star TV’ye geçen *“Bizimkiler”* dizisi olmuştur. 1990’lı yıllarda çıkan dizilerin birçoğu uzun soluklu olmuştur. ATV’de yayınlanan mahallede geçen ve mahalle sakinlerinin başından geçen bir dizi olayları anlatan *“Mahallenin Muhtarları”* (1992-2002), üç çocuğu annesi ve babasıyla yaşayan bekâr bir erkeğin yaşamını konu alan *“Süper Baba”* (1993-1997) dizisi ve taksicilerin özel yaşamını ve taksicilik mesleğini anlatan *“Çiçek Taksi”* dizileri o yıllarda ses getiren yapımlar olmuştur. 1980’li yıllara nazaran 1990’lı yıllarda dizi sayısında ciddi bir artış gözlenmiş fakat günümüzde yani 2000 yılı sonrası kadar dizi üretiminde bulunulmadığı için televizyon izleyicisi 1990’lı yıllarda sınırlı sayıda dizilere rağbet göstermiştir.

2000’li yıllara gelindiğinde aşk, para, hırs ve gücün olduğu yeni temalarla izleyici karşı karşıya gelmiştir. 2000’li yılların başında zengin-fakir, iyi-kötü, namuslu-ahlaksız v.b tezatlıklarla temalar oluşturulmuştur. 1990’lı yılların “halktan olan” orta halli aile tasvirleri yerini büyük konaklara, lüks yalılara bırakmıştır. 1990’lardaki mahalle kültürü 2000’li yıllar ve 2000 sonrasına geldiğinde kendini daha korunaklı sitelere, izole yaşam alanlarına döndürmüştür. 2000’li yıllar ve sonrası lüks yaşamın şatafatın ve popülerliğin olduğu dizilerin olduğu döneme denk gelmektedir. *“Bir İstanbul Masalı”* (2003-2005), *“Aşk-ı Memnu”* (2008-2010), *“Paramparça”* (2014-2017) ve *“Yasak Elma”* (2018-) bu unsurları içerisinde barındıran dizilere örnektir.

Türkiye’de yerli dizi yapımında asıl sıçrama 2000’li yıllarda yaşanmıştır. Türkiye’de 2000’li yıllarda uygulanan küresel pazar politikalarının ve medya alanındaki canlanmanın en önemli uzantılarından biri dizi filmler olmuştur (Öztürk ve Atik 2016: 74). Türkiye’deki yapım şirketleri otaya koyduğu farklı içerik ve teknik altyapıyla dünyayla yarışacak kapasiteye gelmiştir. Türkiye’de her sezon yüzün üzerinde dizi yayına girmektedir (Öztürk ve Atik 2016: 75). Bu dönemde yerli diziler ülke içinde en fazla izlenen program türü olurken aynı zamanda bu diziler ülke dışına ihraç edilmiştir. Yerli diziler dışa satımda zamanla ABD’den sonra ikinci sıraya yükselmiştir. Reytingden alınan sonuçlara göre en çok izlenen programlar arasında diziler ilk sırada yerini korumaktadır (Öztürk ve Atik 2016: 74). Anadolu Ajansı’nın aktardığı bilgiye göre Türkiye ABD’den sonra en fazla dizi ihraç eden ülke olmuştur. Türkiye yapımı 150’den fazla diziyi Avrupa, Orta Doğu, Orta Asya, Afrika, Kuzey ve Güney Amerika’da toplam 146 ülkede izleyiciyle buluşturmuştur. En fazla ihraç edilen yerli dizi *“Muhteşem Yüzyıl”* olmuştur. Dizi, 70 ayrı ülkede yayınlanmış ve 500 milyondan fazla seyirciye ulaşmıştır (Uştuk, 2019).

2.3. Temsil ve Medyada Kadın Temsili

Temsil, bireylerin hayatında bulunan insanları, şeyleri ve kurumları görme ve anlama biçiminin temellerini oluşturmaktadır. Türk Dil Kurumu, temsil kavramını birinin veya bir topluluğun adına davranma olarak tanımlamıştır. Mutlu’nun temsil tanımı herhangi bir şeyin baskın özellikleriyle yansıtılması ve/veya yeniden sunulması şeklindedir (Mutlu, 2004: 278). Temsil İngilizce karşılığı “representation” (yeniden temsil etmek) sözcüğüne anlamsal olarak karşılık gelmektedir. Marshall da bu tanıma uygun ağaç örneğini verir; ağaca ait resim, fotoğraf veya yazılı metin gerçek anlamda

ağacın kendisi değildir, bu yapılan yalnızca, onu temsil etme sürecini üstlenen kişiye ifade ettiği şeyin ve onun görüntüsünün yeniden inşasıdır (Marshall, 1999: 725). Temsille ilgili yaptığı önemli bilimsel çalışmalarla alana katkı sağlayan Stuart Hall ise temsil kavramı için anlamı inşa eden ve ileten bir “anlamlandırma süreci” olarak tanımlamıştır (Çelenk, 2005: 81). Hall’in bu tanımlaması inşacı temsile aittir, çalışmalarında en çok bu yaklaşım üzerinde durmuştur.

Bu tanımlamaların yanı sıra Hall’in The Shorter Oxford English Dictionary’de temsil kavramı için iki tanımı bulunmaktadır. Bunlar:

1. Bir şeyi betimleme ya da tasvir etme, tanımıyla, tasviriyle veya imgesiyle akla getirme, akılda veya duyularda o şeye ilişkin bir resim oluşturma. Bu durumu spesifikleşmiş "bardak" örneğiyle açıklamıştır: Elinizdeki bir bardağı bırakıp odadan çıktığınızda, artık bardak fiziksel olarak orada bulunmadığı halde hâlâ bardak hakkında düşünebilirsiniz. Gerçekte, bir bardakla düşünmezsiniz. Bardak kavramıyla düşünürsünüz. Aynı şekilde, gerçek bardakla da konuşamazsınız. Yalnızca bardak kelimesiyle konuşabilirsiniz. Bu noktada temsil kavramı devreye girmektedir. Temsil, dil aracılığıyla zihnimizdeki kavramların anlamlarının üretimidir. Temsil, bize insanların, nesnelerin ya da olayların gerçek dünyasının ya da hayali nesnelerin, insanların ya da olayların hayal ürünü dünyasının her ikisini de ifade etme gücünü veren dil ve kavram arasındaki bağıdır (Hall, 1997: 17).

2. Simgelendirme, yerine geçme, örneği olma ya da ikame etme (Hall, 1997: 16).

Temsil ve kültür birbirlerine sıkı sıkıya bağlı iki kavramdır. Temsil kavramından söz edildiğinde en sık kullanılan diğer bir kavram kültürdür. Kültür kavramı sosyalbilimlerin yaygın olarak ele aldığı ve üzerinden yüzyıllar geçse dahi bir sonraki yüzyıla aktarılan nadir olgulardan biridir. Temsil ve kültürün birbirinden ayrı düşünülememesinin sebebi; dil ve anlamın kültürle beraber ortak bir zeminde ilişki kurmasına olanak sağlamasıdır. Başka bir ifadeyle, bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer bireylere anlamı olan bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması demektir.

Medya, toplumdaki kültür ve kimliğe dair belli başlı düşünceleri ve değerleri aktarmak için temsiller kullanır, yazılı, görüntülü ve bunların dışında kalan her çeşit ifade şekli; kelimeler karakterler ve resimlerin tamamı temsille ilişkilidir. Temsiller hikâyeler

anlatır ve kimin hangi hikâyeleri anlattığı gerçeği bir iktidar meselesi olarak önemli bir yerde durmaktadır. Temsil kavramı ilk kez 1970’li yıllarda medya araştırmalarının gündemine girmiş ve kültüre ilişkin tüm temsillerin politik olduğuna dair tartışmaların doğmasına neden olmuştur. Birçok hareketin alevlendiği 1960’lı yıllarda feminist, siyahi ve eşcinsel hareketler de medyada temsil edilmiş sorunlu bulup bu duruma karşı çıkmışlar, böylece temsillerin tartışmaya açıldığı süreci başlatmışlardır. Bu dönemde, medya araştırmalarından çıkan sonuç medyada sunulan temsillerde bazı gruplar olumlu yansıtılırken bazılarının ise olumsuz sunulduğu ve dolayısıyla medyanın egemen sosyal gruplara hizmet ettiği (Durham ve Kellner, 2006: 32-33). Hall bu durumu bir örnekle somutlaştırır. Hall medyada kimliklerin nasıl temsil edildiğini, İngiltere’de yaşayan siyahların medyada nasıl yansıtılmış olduğunu bir örnekle açıklamıştır. Hall (1995), İngiltere’de siyah kültürünün marjinal ve “aşağı” olarak görülmesinin bir rastlantı olmadığını ve bunun sebebinin İngiliz toplumundaki temsil ve söylem çevresinde oluşturulan ve “normalleştirilen” politik ve kültürel pratiklerin bir sonucu ortaya çıktığını dile getirmektedir. Medyanın bir parçası olan temsil ve söylem alanlarında siyahların deneyimlerine ya hiç yer verilmemiş ya da siyahlar belli kalıp yargılarla medyada yer almıştır. Siyahlar medyada gösterilen temsillerinin öznesi değil, nesnesidir. Siyahlar egemen kültürel söylemlerin konuşulmayan ve görünmez “ötekisi” olarak konumlandırılmışlardır. (Hall, 1995: 304-305).

Hall günümüzde siyasal ve toplumsal yaşamda, yansız, objektif ve mesafeli bir iletişimin olamayacağını dile getirmektedir (Hall, 2005:119). Hall temsil etme kavramını yansıtmaktan ziyade bunun yerine temsil etmenin bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme olduğunu dile getirir. Medyada sunulan temsiller tarafsız ve objektif değildir. Dolayısıyla ideolojik bir düşünceyle inşa edilen, kısa ve uzun vadeli düşünsel süreçlere etki etmede ve şekillendirmede büyük rol üstlenen temsiller kitle üzerinde belirli değer ve inançları güçlendirmek için etkili araçlardır. Bu sebeple medya, temsilin en önemli sağlayıcıları olması nedeniyle önemli bir noktada durmaktadır.

Medya, kültürü ve normları yeniden inşa etmekte oldukça etkili ve aynı zamanda yaygın olarak kullanılan bir kitle iletişim aracıdır. Kültürü ve normları aktaran ve yeniden üreten televizyon, toplumsal cinsiyeti ve onun temsillerini de aktarırken aynı zamanda onu yeniden inşa eder. Birçok alanda olduğu gibi kadının eşitsizliğe maruz kalması, ikinci cins olarak görülmesi medyada da devam etmektedir. Medyanın etkin bir

gücü olduğu göz önüne alındığında kadının medyada sorunlu olarak temsil edilmesi yönünde iyileştirmeler yapılması gerektiği oldukça önemlidir.

Kadınların medyadaki temsil eksikliğinden kaynaklı yaşanan eşitsiz tutum, medyada kadının stereotip rollerde temsil edilişi, kadını aşağı gösteren imaja sıklıkla yer verilmesi gibi durumlar toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden inşa etmektedir. Bu durum medyanın var olan cinsiyet ayrımcılığını sürdürmekte ve cinsiyet eşitsizliğini pekiştirmeye devam etmektedir (Ercan vd., 2019: 171). Medyada toplumsal cinsiyete dair yapılan çok sayıda araştırma gösteriyor ki, medyada kadın ve erkek temsillerinin basmakalıp ve tek tip biçimde aktarılması toplumda egemen olan geleneksel ve tutucu eğilimi yüceltmektedir. Çünkü medya özellikle de televizyon, izleyici için gündelik yaşama uyum sağlama etkisiyle büyük bir öneme sahiptir (Erdoğan, 2011: 19). Feminist çalışmalar, televizyonun kadını sembolik olarak yok saydığını, kadınları ya ev kadını ya da anne olmadıkça onların önemsiz olduğunu ve medyanın bu yönde iletilerinin olduğunu ortaya koymaktadır. Feminist çalışmalar, televizyon programlarında kadının güçsüz, pasif, erkeğe bağımlı imgeler yoluyla sunulmasını kadının sembolik olarak karalanması olarak görmektedirler (Erdoğan, 2011: 21). Medyada kadın temsili 1970’li yıllarda yoğun olarak feminist medya çalışmaları yoluyla gündeme gelmiştir. 1970’li yıllardaki medya çalışmaları, kadını ikincil konumda ve arka planda tutan toplumsal değişimlerin medyada oluşturulan kadın temsilleri ile etkileşim halinde bulunduğuna dikkat çekmiştir. Bu dönemde iletişim çalışmaları alanında kültürelci perspektiflerin hâkim olması, medya temsilinin “inşacı” olduğunu başka bir ifadeyle mevcut olan toplumsal durumu yansıtmaktan ziyade daha çok inşa ettiğini öne sürer. Feminist medya çalışmaları ise, inşa sorununu, kadınların toplumsal yaşamda ikincil konumunu besleyen bir toplumsallığın sembolik yeniden üretimi olarak yorumladığı görünür (Çelenk, 2010:230) .

“Medyanın kadın betimlemesiyle ilgili kaygılar yeni değildir. 20 yıl önce, medyalaştırılmış popüler kültür içinde kadının sunumuna geniş açıdan bakan ilk kitapta, Tuchman, kitle iletişim araçlarının, kadınların, kınama, sıradanlaştırma ve yokluk aracılığıyla sembolik yokoluşlarına neden olduğunu belirtmiştir: “Kadının kitle iletişim araçlarındaki sembolik sunumunu ele alalım. Nüfusun yüzde elli biri, ve iş gücünün yüzde kırkı kadın olmasına karşın, pek azı burada tanımlanmıştır. Söz konusu çalışan kadınlar

kınanmıştır. Diğerleri ise sıradanlaştırılmıştır; ya korunması gereken çocuksu bir süs olarak görülmüşler ya da evin koruyucu hapis ortamına itilmişlerdir. Özet olarak onlar sembolik yok oluşun öznelidir.” (Meyers,1999:4).

2008 yılında MEDİZ (Kadınların Medya İzleme Grubu) tarafından yapılan araştırma sonucu medyada kadın temsili ile ortaya çıkan sonuçlar, kadın sorunlarıyla ilişkili duyarsızlaşmanın medya sektöründe kadın iş gücünün düşük olmasıyla yakından alakalı olduğunu gözler önüne sermektedir. Yapılan araştırma sonucuna göre; Genel yayıncılık yapan büyük televizyon kuruluşlarındaki siyasi tartışma programlarını yapanlar arasında hiç kadın bulunmaz. Ana haber bülteninde yönetim kadrosunda sadece %16’lık dilimde kadınlar bulunmaktadır. Ana haber bülteni yorumcuları arasında kadın bulunmazken, ana haber dış seslerinin yalnızca %25’i kadındır (Çelenk,2010:235).

Haber sunumlarında toplumsal cinsiyet diğer televizyon içerikleri olduğu gibi egemen ideolojiyi temsil etmektedir. Ataerkil ideolojiyi besleyen medya arkasında görev alanlar da erkektir.

“Bir anlatı olarak haber kimin öyküsüdür? Haberler sadece erkekler hakkında ve erkekler tarafından üretilmekle kalmaz neredeyse tamamen erkekler tarafından izlenir. Zira haber yalnızca erkekler hakkında ve onlar tarafından oluşturulan bir kurgu değil aynı zamanda erkek gözüyle de oluşturulan bir kurgudur” (Fiske'den akt. Timisi, 1997: 41). *Eril pembe dizi olarak da adlandırılabilir haberlerin pembe dizilerden üstün olmalarının sebebi ise nesnellik ve doğruluk ideolojisi içinde gizlenmiş yetkin bir statüye sahip olmalarıdır* (Erdoğan, 2011: 25).

Dünya genelinde haberler kadınların nasıl temsil edilişine bakıldığında dünya nüfusunun % 52’sini oluşturan kadınlar, medyada yer alan haberlerin yalnızca % 21’ine konu olmuştur. Kadınlar haberlerde daha çok sanat, sosyal konular, suç, şiddet gibi konularda yer almaktadır. Siyaset alanında ise kadınlar nadiren yer almaktadır. 2005 yılında Küresel Medya İzleme Projesi, 76 ülkede 13.000 haberi taramıştır. Elde edilen Küresel Medya İzleme Projesi’nin sonuçlarına göre erkeklerin medyada temsil edilme oranı kadınların dört katıdır. Kadınların kurban olarak temsil edildiği haberlerde ise erkeklerin kurban olarak temsil edildiği haberlerin iki buçuk katıdır (Erdoğan, 2011: 25).

Haberlerde kadınlar genellikle kurban konumunda gösterilmektedir. Haber fail veya suçlu durumunda olan, şiddeti gerçekleştirmiş olan erkeğe dair çok az söylemde bulunur. Bunlar genellikle erkeği, “psikopat, akıl sağlığı yerinde olmayan kişi” gibi nitelendirmelerdir. Kadınlar ise daha çok sansasyonelce habere konu olurlar. Haberlerde kadın, yaşı, genç olması ya da güzelliği üzerinden vurgulanır. Kadının özel hayatına dair tüm detaylar sunulur. Kurbanlaştırma yapılırken bunun yanı sıra kadının maruz kaldığı şiddeti meşrulaştıracak argümanlar da metinde yer alır. Bunlar daha çok kadının giydiği kıyafet ve şiddete maruz kaldığı saat gibi detaylarla sunulmaktadır.

Aynı zamanda medyada kadına hangi rolü seçmesi gerektiği mesaj yoluyla iletilir. Kadının metalaştırılması, kadını kimliksizleştirmekte, toplumda ikinci plana atılmasına sebep olmaktadır. Bu durum medyada ayrımcı bil dil oluşmasına zemin hazırlamaktadır (Şener vd., 2016: 172). Medya, kadınlık ve dişiliğe dair stereotip, ataerkil ve egemen değerleri aktaran güçlü bir araçtır. Medyanın ürettiği bu değerleri korumak ve sürdürmek kaydıyla kadın temsili, korunması gereken, saf, temiz, masum, iyi anne, eş ya da basit, fettan, vamp, cinselliği ön planda olan kötü kadın olarak gösterilir. Kadın medyada her durumda ikinci plandadır ancak genç ise kesinlikle güzeldir. Çalışıyorsa ev işini aksatmayacak “kadına uygun” tabir edilen yerlerde diğer bir deyişle kadına biçilen meslek alanlarında yer alır. Öncelik her zaman anneliğe verilmektedir. Kadın ilk önce anne olmalıdır böylece kadının ilk görevi annelik olarak belirlenir. (Erdal, 2018: 453). Medyada kadınlar ekonomik özgürlüklerini kazanmış olsalar dahi cinsellikleriyle ön plana çıkarılarak temsil edilmektedir. 1980’lerden itibaren medya ürünlerinde kadın ve erkeğin dengeli bir şekilde temsil edildiği, geleneksel kadın imgesinin yanına özgüvenli, meslek sahibi, bağımsız kadın imgesi de üretilmiştir. Ancak eve sıkışıp kalan güçlü ve özgüvenli kadının aile/iş yaşamı arasında kaldığı ve mutsuz olduğu gözlenmektedir. 1990’lara gelindiğinde ise güzel, kariyer sahibi, ve başarılı “süper kadın” imgesi medyada ortaya çıkmıştır. Süper Kadın imgesi ataerkilliği besleyen bir kavram ve aynı zamanda kadınlara gereğinden fazla sorumluluk yüklemekte ve süper kadın olamayan kadınlar kendini kötü hissetmektedir (Erdoğan, 2011: 20). Medyanın, kadının hangi kesimine seslendiği de oldukça önemlidir. Medya eğitilmiş ve çalışan kadına hem çalışmasını bunun yanında çocuk sahibi olup, ev içi alanda güzel yemekler yapıp evin temizliğini de en iyi şekilde yapması gerektiği mesajı verirken; alt sınıfa dahil ekonomik özgürlüğü olmayan bir kadına da sınıf atlaması gerektiği mesajını iletir. Böylelikle tüketime dahil olmayan grup tüketim ağına dahil edilmek istenir. Bunu yaparken

magazin programlarında yansıtılan ideal dünya yaşantısı ile bazen de yerli dizilerde mekân ve hikaye kullanımıyla yapılır. Medya bu mesajları iletmede oldukça sade bir dil kullanır. Kullanılan bu sade dil her kesimden kadına hitap etmekte ve etkili olmaktadır. Böylece medya kadınlara nasıl yaşamaları gerektiğini söylemektedir (Aytekin, 2018: 454).

Televizyon reklamlarında toplumsal cinsiyet kadını ya iyi bir eş, anne ya da bir haz nesnesi olarak sunmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren reklamlarda kadınlarla genellikle güzel, “ideal beden formu”nda, sağlıklı olarak lanse edilmektedir. İyi anne temsilinde gösterilen reklam filmlerinde kadın, yemek yapan, çocuğun bakımıyla ilgilenen, mutfakta gösterilen kişidir. Diğer yandan haz nesnesi olarak sunulan kadın temsilinde ürünle beraber kadının cinselliği de ön plana çıkarılmış olur. Televizyonun diğer içeriklerinde olduğu gibi ataerkilliği besleyen erkek dış ses reklamlarda da sıklıkla kullanılmaktadır. Kadınların hangi deterjanı kullanacağını, hangi sabunu kullanırlarsa yüzlerinin daha güzel duracağını, hangi şampuanı kullanırlarsa saçlarının kışkırtıcı kokacağını üst perdeden bir erkek sesi kadınlara telkin eder. Erkek/aktif-kadın/edilgen karşıtlığı reklam filmlerinde sıklıkla tekrarlanır. Kadını korunmaya muhtaç, ikincil konumda tutan reklam filmleri toplumsal cinsiyet rollerini yeniden inşa eder. Reklam filmlerinde mühendis ve doktor gibi meslek gruplarında da genellikle erkekler gösterilmektedir. Öğretmen, hemşire gibi meslek gruplarında ise kadınlar gösterilmektedir. Toplumsal cinsiyetin erkeğe atfettiği rollerden biri de erktir, kadın ise daha naif, merhametli ve sevecen olarak gösterilmektedir. Kamusal alan ve özel alan ayrımı reklamlarda da kullanılan toplumsal cinsiyet rollerinden biridir. Bu rolleri aktaran reklam filmlerinde erkek atik, hızlı, araba kullanan ve basketbol oynayan kişidir. Kadın ise geçmeyen lekelerle başı dertte, bebeğine en iyi bezi kullanan kişidir.

Gündüz kuşağı kadın programları da toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren diğer bir türdür. Bu programlardan bazısı yarışma niteliğindeki bazıları ise reality şovlardır. Bu tür yarışma programlarında “iyi ev hanımlığı” üzerine kadınlar birbirleriyle yarışır. Bu tür daha çok kadını özel alandaki becerilerine göre teste tabi tutar. İyi yemek yapma, temizlik, evdeki eşyaların birbiriyle uyumu gibi evle ilgili işlerden sadece kadınlar sorumlu tutulur ve puanlarını buna göre alırlar. Kadın programlarından “*Gelinim Mutfakta*” ve “*Gelin Evi*” gibi programlar kadına dair toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren programlardır. Bu programlarda sunucu veya dış ses olmaktadır. Sunucu

veya dış ses erkek olmakla beraber otoriteyi temsil etmekte ve kadınlara ne yapmaları gerektiğini söylemektedir. Zaman zaman kadınlar arası rekabeti arttırmakta ve tartışmalara zemin hazırlamaktadır. Bu yarışmadaki kadınlar sert bir şekilde birbirlerini eleştirmekte ve “en iyi ev hanımı, en iyi yemek yapan” kişinin kendileri olduğunu iddia etmektedirler. Bu programların üretmiş olduğu en önemli mesajlardan biri kadınlar sadece özel alanla sınırlı olduğu kamusal alana dair yaşam tasavvurunun bulunmadığıdır.

İzleyiciler için gerçek yaşamın uzantısı niteliğinde olan bu programın söylemi, katılımcıların sorunlarına ve yaşadıkları sıkıntılara çözüm üretmek üzerine kuruludur. Ancak, programın yalnızca sorunu göstererek, sorun üzerinden polemikçi bir söylem üreterek sorunun varlığından ticari çıkar sağladığı, bu doğrultuda programın işlevinin sabun köpüğü yapısındaki haberler, sıradan öyküler, dedikodu, magazinsel içerik, özel hayatın mahremiyetinin ihlali ve hem katılımcıları hem de izleyiciyi oyalamaktadır.

“*Esra Erol’da*” programı “*Müge Anlı İle Tatlı Sert*” türünde reality showlar ise kadının mağduriyeti üzerinden bir temsil sunar ve aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini yeniden inşa eder. “*Müge Anlı İle Tatlı Sert*”de şiddet gören kadınlar, aldatılan kadınlar ve öldürülen kadınlar bir kurban olarak sunulmaktadır. Müge Anlı’nın programında kayıp çocuklar aranırken duruma ilişkin veriler göz ardı edilir ve sorgulanmaz. Ancak anne olmak, anneye biçilen sorumluluk programda sık sık dile getirilir. Kimi zaman kötü anne ya da canavar anne profili kamuoyuna sunularak linç kampanyası başlatılır. Öte yandan şiddet gören, eziyet çeken anne övülerek saygın bir konuma getirilir (Kaya,2012:199). Söz konusu programda annelik, kız kardeşlik, eş olma, evlat olmanın nasıl olması gerektiği sunucu ve seyirciler tarafından yorumlanmakta hatta eleştirilir.

2.3.1. Yerli Dizilerde Kadın Temsili

Dizilerden evvel Türk kadınlarının kamera karşısına geçmesi beyazperdeyle gerçekleşmiştir. Yaşanan gelişme Milli Mücadele dönemine denk gelmektedir. Türkiye’de sinema alanında kamera karşısına geçen kadınlar ilkin azınlıklar olmuştur. Fakat II. Meşrutiyet dönemi fikir ve düşünce bakımında son derece canlılık arz eden akımların neredeyse tamamı bir şekilde kadın konusunda tavır geliştirmeye çalışmaktaydılar (Akkoyun,2020:28). II. Abdülhamit devrinde izlenmeye başlanan sinemanın gelişim yıllarında beliren fikir akımlarının; batıya bakış açısındaki müşterek

noktalardan birisi de kadının toplum içindeki yeridir (Akkoyun,2020:35). Farkındalıklı yerini her zaman muhafaza eden Türk kadınının ilk önceleri seyirci olarak dâhil olabildiği beyazperde karşısındaki yerini, şeridin içine taşıma hususunda ısrarlı yürüyüşü; Millî Mücadele'deki özverili şahlanişla aynı zaman diliminde başarıya ulaşmıştır (Akkoyun,2020:37). Bağımsızlığın kazanılmasından hemen sonra mücadele hareketinin içinden gelen bir hanımın kaleminden çıkan “*Ateşten Gömlek*” romanından Cumhuriyet'in ilanı aşamasında aynı isimle çekilen filmde Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir gibi Türk kadınları ilk kez kamera karşısına geçmiştir. İki kadın sanatçı, ilk adımlarına müteakiben sanat dalında süratle ilerlemiştir (Akkoyun,2020:39). Beyazperdede kamera karşısına çıkan ilk Türk kadını olmalarıyla aktrist Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir önem arz eden iki isimdir.

Diziler televizyon kanallarının prime time saatinde yoğun bir izleyici kitlesine sahip olan televizyon programlarının bir türüdür. Bireylerin boş zaman dilimine denk gelen diziler yaklaşık 120 dakika civarındadır. Diziler boş zaman etkinliğini dolduran bireyler için bir eğlence unsuru olmasına rağmen aynı zamanda ilettiği mesajlar yoluyla egemen ideolojinin bir ayağı olarak televizyonda yerini almaktadır. Birçok program türünde olduğu gibi dizilerde de hâkim olan egemen ideolojiyi devam ettirmek ve onu sarsmamak adına var olan egemen bakış devam ettirilmektedir. Dizi senaryosunun eyleme dökülmesini sağlayan karakterler, izleyici için bir özdeşleşme yaratmaktadır. İzleyici ana karakterle yakınlaşır ve onunla bir bağ kurar. Dizilerde anlatı yapısı içinde ana karakterin vurgulanan en önemli temsilleri toplumsal cinsiyet üzerine yapılmaktadır. Yerli dizilerde toplumsal roller üzerinden inşa edilen toplumsal cinsiyetçi temsiller, dramının yapı taşıdır (Özsoy, 2016: 240). Hali hazırda ataerkil düşünce yapısı toplum tarafından benimsenmiş ve dizilerde yadırganmayan ve kanıksanan bir olgu olduğundan dizi yapımcıları da bu durumun dışına çıkıp ezber bozmak istememektedir. Zira ortada tutmuş olan bir formül vardır; güçlü/erkek, zayıf/kadın imgesi.

Televizyon dizilerinde kadınlar toplumsal roller ve kültürel kodlarla temsil edilmektedir. Televizyonun birçok program türünde sorunlu temsil edilen kadın, dizilerde de aynı şekilde temsilini sürdürmektedir. Dizilerde sunulan kadın rolleri genellikle birbirine benzer kalıplaşmış tiplerden oluşmaktadır. Temsil edildiği ataerkil yapı içinde, kadın karakterler egemen söylemin üretilmesinde bir araç olarak

kullanılmaktadır. (Şener vd., 2016: 174) Kadını aşağılayan, ikinci cins olarak konumlandıran, güçsüz gösteren bakış açısı dizilerin sorunlu baktığı bir noktadır.

Dizilerde kadın başrol ve yan karakterler iyi olarak sunulurken, bu karakterler uğradıkları haksızlıklar karşısında sessiz, hakkını aramayan ve her ne yaşarsa yaşasın sabırlı ve affedici olarak temsil edilmektedir. İyi kadın temsili fedakâr eş-anne, genellikle çalışmayan, evin temizliğinden ve yemek yapımından sorumlu olan aynı zamanda iyi bir evlat iyi bir gelin olan kişidir. İyi kadın temsiliinde aile ilişkileri oldukça önemlidir. Dizilerde aile, toplumun temel taşı ve en önemli kurumu olarak gösterilmekte, kadının toplumdaki yerinin aile olduğunun altı çizilmektedir. Bu tür dizilerin kadınlara ilettiği mesaj, kadının toplumdaki yerinin ailesi olduğudur (Şener vd., 2016: 174). Bunu yaparken de kadını özel alana konumlandırarak yapmaktadır.

“Yerli dizilerde kadın kimlikleri kamusal alandan tam olarak dışlanmakla birlikte, ataerkil toplumun kültürel normlarına uygun olarak asıl kimliğini ailenin birliği çerçevesinde özel alanda gösterdiği başarı ile oluşturmaktadırlar” (İmançer, 2006: 73).

Dizilerde kötü olarak sunulan kadın temsili de bir diğer sorunlu alandır. Rollerin dışına çıkan, sorgulayan, eşitlik isteyen kadınlar, baskın, kavgacı ve ihtiraslı olarak sunulmaktadır (Ercan vd., 2019: 166). Dizide hakkını arayan, erkeklerle tartışmaya giren, zengin olmak isteyen kadınlar da kötü olarak temsil edilmektedir. Dizilerde gelenek ve kültürel normların dışında davranan; evlilik dışı birliktelik yaşayan veya evlilik dışı çocuk sahibi olan kadınlar toplum tarafından cezalandırılmaktadır. Dizideki kadın karakterler evlendikleri zaman sisteme dahil edilmiş olmakta ve toplum nazarında olumlanmaktadır. Cinselliğiyle ön planda olan kadın temsili, giyim, kuşam, saç, makyaj ve dekolteyle desteklenir. Uzun boylu, ilgi çekici fizik hatlarına sahip ve sarışın kadın karakterin, eylemleri, duruşu bakışı ve söylemleri yoluyla cinselliği çağrıştırdığı tespit edilmiştir. Dizinin başlangıcında erkek karakterleri bertaraf eden ve güçlü olan kadın temsil, dizinin ilerleyen bölümlerinde kati suretle cezalandırılmaktadır (Ünür, 2013: 39).

Cinsel kimliklerde, genel ahlak kurallarının da gereği olarak tek eşlilik yüksek oranda temsil edilmiştir. Öte yandan

ataerkil zihniyetle paralel olarak çokeşlilik erkekler arasında olumsuzlanmazken, kadınlar arasında tam tersi bir süreç işlemektedir. Çokeşli kadınlar seçenler aşağılanma, ötekileştirilme ve dışlanma davranışlarına maruz bırakılıp, bu tercihlerinden ötürü cezalandırılırken yansıtılmışlardır (Ünür, 2013: 39).

Dizilerde kötülük yapan, şiddeti yaratan erkek karakterlerin tüm bunları yapması bir nedene bağlanır. Karakter bazen babasından şiddet gördüğü için bazen de annesi onu terk ettiği için olumsuz durumları meşrulaştırılır ancak kötü olan kadın karakter salt kötü olarak gösterilir. Klişelerin dışına çıkmış olan **“Kayıp Şehir”** (2012) dizisinde Aysel karakteri bir hayat kadınıdır. Ezber bozan bir karakter olan seyircinin daha önce empati kurmadığı bu temsil birçok açıdan eleştirilmiştir ve reyting yapmadığı gerekçesiyle erken final yapılarak yayından kaldırılmıştır. Aynı zamanda **“Sevgili Geçmiş”** (2019) dizisi de 8. Bölümün ardından yayından kaldırılmıştır. Çilem Doğan’a atıfta bulunan dizi İpek, Deren ve Azra’nın Tekin’in şiddetine karşı kendilerini korumak için Tekin’i öldürmesiyle başlar. Fakat klişelerin dışına çıkmış kadın temsiline ve feminist söylemlerin olduğu bu dizi de gereken ilgiyi görmemiştir.

Televizyondaki şiddete ilişkin Haziran 2019 yayımlanan ve Türkiye Büyük Millet Meclisinde de (TBMM) gündeme getirilen dizilerdeki pratikleri önemli ayrıntılar içermektedir. Dizilerin şiddet karnesi raporunda Sen Anlat Karadeniz, Kuzgun, E kıya Dünyaya Hükümdar Olmaz, Çukur, Hercai, Kardeş Çocukları, Bir Zamanlar Çukurova ve Çocuk dizilerine yer verilmiştir. Söz konusu raporda kadına şiddet ve zorlama, genel şiddet, silah görünümü ve söylemi, bağırma, kadın ağlaması-yalvarması, tehdit ve ölüm söylemi, psikolojik şiddet, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini destekleyen söz, ölüm, buzlanan ve sesi kesilen sahne başlıkları altında incelenmiştir. Adı geçen rapora göre 8 dizide toplam 14 sahnede kadına yönelik şiddet ve zorlama bulunmaktadır, bu sahnelerin çok büyük bir oranı kaçırılan ve alıkonulan kadınlara yönelik şiddet ve zorlamalardan oluşmaktadır. 41 sahnede genel şiddet bulunmaktadır. İzlenen 8 dizinin 7’sinde şiddet sahnesi tespit edilmiştir. Bu sahneler

içerisinde ormanda ayaklarından bağlayıp dövme ve sallandırma, traktörün arkasına iple bağlayıp tarlada sürükleyerek işkence, sinirlendiği kadının evini benzin dökerek yakma, cinnet, dövüp kaçırma gibi sahneler yer almaktadır. Sadece Hercai dizisinde 17 genel şiddet sahnesi olduğunun da altı çizilmektedir (Çağlar,2020:138).

Dizide yer alan kadınların ertelik, gelin-görümce, gelin-kayınvalide ilişkileri her zaman sorunlu temsil edilmektedir. Kadınlar arasında her zaman bir anlaşamamazlık, hırs ve entrika bulunmaktadır. Televizyon dizilerinde özgüvenli, güçlü bir kadın benliğinin sunumunun yapılması için gereken ilk şey dizi metninde kadın dayanışmasının olmasıdır. Fakat televizyon dizileri kadınları zor durumlardan kurtaran, kadının kahramanı olan ve kurtarıcı olan kişiyi yalnızca erkek temsiliyle sunmaktadır (Erdoğan, 2011: 23). Dizilerde kadınlar üretime katkıda bulunmayan ve hiçbir emek sarf etmeyen kişiler olarak temsil edilmektedir. Kadınlar sıklıkla bakımlı, sağlıklı, şık, çekici ve güzeldir. Onları üzen yegâne şey aşktan umduklarını bulamamalarıdır. Ailelerini ve kendilerini geçindirme dertleri yoktur. Parasal yönden kaygı duymayan bu temsiller şatafatlı ve görkemli bir hayat sürdürür (Şener vd., 2016: 173).

Güzellik ve estetik algısı da dizilerde önem verilen bir diğer unsurdur. Özellikle ana karakter kadın “ideal beden formlarında” , uzun boylu ve dayatılan beden standartlarına uygun kişilerdir. Kadın karakterler egemen güzellik anlayışına uygun kişilerdir. Egemen güzellik anlayışının dışında kalan ana karakterler ise “çirkinlikten güzelliğe” geçişi, dönüşümü aktarırken bu dönüşüm dizinin hikâyesinde önemli bir yer tutmaktadır. “*Çirkin Betty*” (1999), “*Bir İstanbul Masalı*” (2003) ve “*Tatlı İntikam*” (2016) dizileri bu dönüşüme örnek olan dizilerdir (Ünlü ve Aslan, 2016: 195).

Dizide erkek karakterler her zaman daha aktif temsil edilir. Erkekler dizilerde en çok “oyun kurucu”, girişken, atılgan ve planlar kuran kişi olarak gösterilmektedir. Kadın karakterler ise daha çok erkeğin kurduğu planların, oyunların içine sonradan dahil edilen kişidir. Önemli bir tartışma veya karar alma durumlarında genel olarak erkekler söz sahibi olurken kadınlar karar alma sürecinde dışlanmaktadır. Kadınlar “hanım ağa” gibi bir statüdeyse erkeklerin olduğu yerde söz söyleme hakkına sahip olmaktadır. Çünkü bu tür temsillerde daha maskülen ve erkekleşmiş kadın imgesi kullanılmaktadır. Bu

durumu kıran bir diğer unsur da kadının yaş almasıdır. Yaşlanan kadın egemen ideolojide arzulanır olmayı ve dişliliğini de kaybetmektedir böylece söz sahibi olmaktadır.

Romantik komedi dizilerinde de kadın karakterler belli stereotip temsillerde sunulmaktadır. *“Tatlı Kaçıklarda”* (1996-2001) Yıldız Kaplan’ın *“Seksi Şempanze”* olarak sunulması , *“Aşkım Aşkım”* (2001) dizisinde Yeliz Yeşilmen’in bir evde yardımcı olarak çalıştığı yerde zaman zaman evin sahibi tarafından tacize uğrayan “aptal sarışın” olarak sunulması, *“Dadı”* (2001-2002) dizisinde Seray Sever’in oynadığı Suzan karakteri herşeyi yanlış anlayan tek derdi Ömer’le evlenmek olan ve *“Yahşi Cazibe”* de (2010-2012) Hande Katipoğlu’nun oynadığı Simge karakteri yine aptal sarışın klişesiyle bir güldürü öğesi stereotip olarak temsil edilmektedir. Bu örneklerde güldürü temasını işleyen dizilerde kadının bir cinsel obje, “eksik akıllı, faydacı” olarak temsil edildiği ortaya çıkmaktadır.

Dizilerde yabancı uyruklu kadın temsili de ayrıca sorunlu bir diğer temsil biçimidir. *“Öyle Bir Geçer Zaman Ki”* dizisinde (2010-2013) Wilma Elles’in oynadığı Caroline karakteri İngiltereden Türkiye’ye aşık olduğu Ali Kaptan için gelir. Fakat evli olan Ali Caroline’in gelmesiyle eşi Cemile’den ayrılır. Bu boşanmanın en büyük sebebi Caroline olarak gösterilir. Caroline dizide “yuva bozan” , “kötü üvey anne” “baştan çıkaran” yabancı uyruklu kadın olarak temsil edilmektedir. Bir diğer yabancı uyruklu karakter örneği ise *“Yahşi Cazibe”* (2010-2012) dizisidir. Bu dizide de final bölümüne kadar olumlu temsil olarak sunulan Azeri karakter Cazibe’nin final bölümünde aslında bir dolandırıcı olduğu gösterilmektedir.

Alışlagelmiş stereotip kadın temsili dışına çıkan dizi sayısı oldukça sınırlıdır. Bunların ilkinin mafya lideri olan Ayşen Gruda’nın mafya anasını oynadığı *“Ana”* (1991) dizisidir. Eşinin şiddetinden kendini koruyan sonrasında mahallede kendisine saldıran erkeğe karşı üstünlük sergilemesi sonucu mahallenin erkekleri tarafından eli öpülen karakter bir anda mafya anası olmaya karar verir. Dizinin girişinde “Kadınların Yapamayacağı Bir İş Henüz İcat Edilmedi Keşifler ve İcadlar Ansiklopedisi Sayfa.16” şeklinde bir ibare bulunmaktadır. Bir diğer kalıplaşmış kadın temsili dışına çıkan dizi *“Yüzleşme”* (1998) isimli dizidir. Burada da bir anti kahraman olan Nurgül hayat kadını olarak temsil edilmiştir. *“Mühürlü Güller”* (2003) dizisi de hayatlarında yeni bir sayfa açmaya çalışan üç hayat kadınının konu edildiği toplumsal normların dışına çıkmış ender dizilerden bir tanesidir. *“Ezel”* (2009-2011) dizisinde Cansu Dere’nin oynadığı Eyşan

karakteri bir anti karakter kadın temsili olarak yerini almaktadır. Yakın geçmişte **“Kayıp Şehir”** (2012-2013) isimli Gökçe Bahadır’ın başrol oynadığı Aysel karakteri de yine aynı şekilde hayat kadınına canlandırmaktadır. Aysel özgürlüğüne düşkün, başına buyruk, işten eve sarhoş gelen ve evlilik hayali olmayan klişelerin dışına çıkmış bir temsildir. Fakat dizi aile birliğini bozduğu yönünde tepkiler gerekçesiyle erken final yapmak zorunda kalmış ve final bölümünde Aysel evlendirilmiştir.

Özellikle yaz aylarında dizi boşluğunu doldurmak amacıyla ortaya çıkan belli klişeler etrafında şekillenmiş “yaz dizileri” olarak adlandırılan diziler de kadın temsili ataerkil perspektiften sunmaktadır. Bu diziler romantik ve yer yer komedi unsurlarını içerisinde barındırmaktadır. Bu dizilerin bir diğer özelliği hegemonik erkekliği pekiştirirken kadına karşı tutumu da cinsiyetçi öğelerle örmektedir. **“Kiraz Mevsimi”** (2014-2015), **“Kiralık Aşk”** (2015-2017) ve **“Erkenci Kuş”** (2018-2019) içerisinde bu özellikleri barındıran dizilerdir. Bu tür dizilerin genel özelliği mahalle yaşantısı içinde daha önce hiç çalışmamış kadın karakterlerin bir anda dev şirketlerde çalışmaya başlaması ve bu dev şirket sahipleri olan zengin, entelektüel, yakışıklı ve burjuva erkek karakterle olan aşk ilişkilerini anlatmaktadır. Kiraz Mevsimi’nde Defne ve Erkenci Kuş’da Sanem karakterleri iş yaşamına başlamalarıyla beraber değişim dönüşüm geçirmektedir. Bu değişimler genel olarak kılık kıyafet üzerinden kendini göstermektedir. Daha önce salaş giyinen ve makyajsız olan karakterler bir anda şık bir giyimle temsil edilmektedir.

Kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan eşini ya kaybetmiş ya da eşinden ayrılmış olan kadınların hikâyelerini anlatan yapımlar da kadınları temsil eden başka bir alan olarak dizilerde yerini almaktadır. Güçlü kadın imgesini sözde aktarmaya çalışan bu diziler ataerkilliğin tam da yanında durmaktadır. Hayatta çocuklarıyla beraber tek başına kalmış kadın karakterler binbir zorluğun içinde yaşam mücadelesi vermektedir. Bu mücadeleyi verirken de aslında kadının kendine dair hiçbir pozitif atılımda bulunmadığı temsil edilen örneklerde kendini göstermektedir. Kadın karakterler kendilerini çocuklarına adanmış, onlar için “saçını süpürge etmiş”, fedakâr, kanaatkâr, “namusuna düşkün”, azla yetinmeyi bilen karakterler olarak hikâyede işlenmektedir. “Başlarında koca bulunmayan” bu karakterler her zaman en kötücül durumlarla karşı karşıya kalırlar. Bu yüzden kadın karakterin başına gelen kötü olayda onu düştüğü yerden kaldıran yardım eli uzatan erkek karakterler vardır. Kadının erkeğe muhtaçlığı bir mesaj olarak

verilmektedir. Flörtleşme, evlilik dışı ilişki yaşamak bu karakterler için adeta yasaklanmıştır. Kadın karakterlerin hayatına giren erkekler kadınları içinde bulunduğu zorlu mücadeleden kurtarmak, namuslarını korumak adına evlenmektedir. **“İkinci Bahar”** (1998-2001), **“Binbir Gece”** (2006-2009) ve yakın dönemdeki **“Kadın”** dizisi bu kadın temsillerine örnek dizidir.

Birbirinin aynı konulara sahip töre dizileri tutmuş bir formül olduğundan dolayı hemen hemen her dönem bu tarz diziler çekilmiştir. Geleneksel aile modelinin olduğu bir konakta geçen ve kadın karakterin eşinin akrabalarıyla olan ilişkileri, töre yasakları, “namus temizlenmesi” etrafında konu işlenir. Töre konulu diziler ataerkil öğelerin en baskın kullanıldığı dizilerdir. Bu dizilerde kayınvalide, gelin, görümce ve elti karakterlerinin statü ve yaş faktörüyle olan ilişkileri temsil edilir. Yaşla beraber statü atlayan kayınvalide gelin üzerinde bir hakimiyet kurar. Yenge karakteri de sorunlu temsil edilen başka bir akrabalık ilişkisidir. **“Asmalı Konak”** (2002-2003), **“Zerda”** (2002-2004), **“Kınalı Kar”** (2002-2004), **“Beyaz Gelincik”** (2005-2007), **“Sıla”** (2006-2008) , **“Yer Gök Aşk”** (2010-2013) ve **“Karagül”** (2013-2016) gibi yapımlar ağalığın olduğu töre kurallarının işlediği kadını toplumsal cinsiyet rolleriyle kuşatan dizilerdir.

Kadınlar arası dostluk ve dayanışmadan ziyade kadınlar arası entrika ve kıskançlıklar dizilerde başat olan kadınlar arası ilişkilerin temsildir. Kadınlar arası entrika, kıskançlığın yoğun olduğu ilk dizi **“Kara Melek”**le (1997-2000) ortaya çıkmıştır. **“Aşk-ı Memnu”** (2008-2010), **“Lale Devri”** (2010-2014), **“Muhteşem Yüzyıl”** (2011-2014), **“Fazilet Hanım ve Kızları”** (2017-2018), **“Ufak Tefek Cinayetler”** (2017-2018) ve **“Yasak Elma”** (2018-) dizileri kadınlar arası rekabetin, entrikanın ve hırsın temsil edildiği dizilere örnektir.

Zaman zaman da kadın karakterler kurban ve mağdur olarak temsil edilmektedir. **“Fatmagül'ün Suçu Ne?”** (2010-2012), **“İffet”** (2011-2012) ve **“Gülperi”** (2018-2019) yapımları başrolünde kadın karakterin taciz veya tecavüze maruz kaldığı temsillerdir. Bu tür yapımlarda mağdur olan kadın güçsüz ve boynu bükük olarak tasvir edilir. Mağdur kadınlar genelde yalnız kadınlar olarak sunulmaktadır. Uğradıkları bu olay karşısında hukuki yollardan hak arayışı içerisine girmezler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ATAERKİL İDEOLOJİ BAĞLAMINDA HERCAİ DİZİSİNİN SÖYLEM ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Kitle iletişim araçlarının ve bu kaynaklardan gelen iletilerin anlamlandırılması alanında yapılan çalışmalarda herhangi bir olguyu metin olarak ele alıp analiz etmek, konunun ana hatlarını çizmek açısından önemlidir. Bu türden yaklaşım, kitle iletişim araçlarında bulunan içerikler olan dizi, reklam ve çizgi filmlere bir metin olarak yaklaşır ve kabul eder. Bu bağlamda televizyonda yayınlanan içerikler bir metin olarak analiz edilmeye hazırdır. “Temelde içinde sözlü kültürün önemli niteliklerini barındıran görsel bir kültür ürünü olan televizyonunu bir metin olarak ele alınmasının altında, televizyon iletilerinin yazılı bir metinde olduğu gibi kimi “bilinçli” düzenlemelerden geçtiği, söz konusu iletilerin yapılandırılmasında belirli bir söylem biçiminin benimsendiği ve televizyon aracılığıyla aktarılan Şey’lerin aynı bir metinde olduğu gibi önceden tasarlanabildiği gerçeği yatmaktadır” (Ergül, 2000: 29).

Etimolojik olarak söylem terimi, Latince “discurrere” (oraya buraya koşuşturma, gidiş gelişler) kelimesinden ve/veya “uzaklaşma”, “erime”, yayılma” ile “discursus” kelimesinin mühtelif versiyonlarına karşılık gelir; mecazi anlamda da “özne hakkında uzun uzadıya konuşma”, “bir şey hakkında iletişim” anlamına gelir (Sözen, 2017: 17). Türk Dil Kurumu’na göre ise söylem, söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz, kalıplaşmış, klişeleşmiş söz ve ifade anlamlarına gelir. En yalın haliyle ise söylem, dil aracılığıyla bilginin üretilmesidir. “Söylem” sözcüğü Avrupa akademik çevrelerinde 1970’lerden sonra yaygın olarak kullanılan bir kavramdır. Bunda Foucault’nun çağdaşlarından farklı olarak “ideoloji” sözcüğü yerine söylem sözcüğünü tercih etmesi önemli rol oynamaktadır (Ü. Atabek ve G. Atabek, 2007: 151).

Foucault’a göre söylem; bir dil pratiğidir. İdeoloji bilgisi, diyalog, anlatım, ifade tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir (Foucault’an akt. Aygül,2010:98). Söylem, belirli kuralları olan ve konuşmalardan oluşan, dilin sistematik düzeni için kullanılan bir kavram olmakla birlikte, bir iletinin tüm boyutlarını, sadece iletinin içeriğini değil, onu dile getireni (kim

söylüyor?), otoritesini (neye dayanarak?), dinleyiciyi (kime söylüyor?) ve amacını (söyleyenler söyledikleri ile neyi başarmak istiyor) kapsar (Punch'dan 2005, akt: Çelik ve Ekşi, 2008: 100).

Bal ise söylem'i, söyleme eyleminin bir sonucu olarak ortaya çıkan dilsel ifadenin sözlü veya yazılı hali olarak değerlendirir. Söyleyen (kaynak), söylenen şeyi (mesaj) belli bir kanal ile alıcı veya alıcılara ulaştırmak üzere kodlar. Bu kodlama biçimi içinde yaşanan kültüre, toplumsal gruplara, sınıfsal farklılıklara, eğitime, mesleğe vb. bağlı olarak değişik biçimler arz eder. Bu nedenle de söylem bireysel değil, sosyal bir yapıdadır; söylem birden fazla tarafın varlığını gerekli kıldığı için sosyal bir eylemdir (Bal, 2012: 159).

Bireyler söylem yaratamaz. Bunun yerine söylemler sosyal düzeyde mevcuttur. Söylem, anlamı inşa eder ve böylelikle toplumlar mevcut semboller ve anlamlar arasında bağ kurar. Bu yolla toplumlar konular, olaylar ve olgular üzerinde nasıl düşünecekleri ya da iletişim kuracakları söylemler üzerinden kazanırlar (Potter'dan 1996 akt. Çelik ve Ekşi, 2008: 100). Söylemler bireylere aidiyet duygusu kazandırır. Mora'ya göre özneler, toplumsallaşma süreci içinde bulunduğu topluluğu yöneten inançlar, değerler ve tutumlardan oluşan ideolojiyi, söylem aracılığıyla içselleştirmektedir. Bu nedenle bireyler, kendilerine açık tutulan ve ulaşılabilir kılınan söylemler tarafından özneleştirilmektedir (Mora, 2008: 6).

Söylem, toplumsal bir pratik olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda taraf veya tarafsızlığın ifadesi, suçlamalar, kültürel alanlardaki insan ilişkilerini yansıtan eylemlerin, pratiklerin sergilenmesi olarak değerlendirilir. İnsanlar günlük yaşamlarındaki tutum, inanç, fikir gibi birçok konuyu söylem pratikleriyle ortaya koyar. Bu yönüyle de toplumsal bir pratik olan söylem, insanların hayata ilişkin tanımlamaları, anlamlandırmalarında önemli bir rol oynar (Potter, 2004, 71-72).

Bireyler çevrelerinde üretilen söylemlere karşı her zaman algıları açıktır. İdeolojik fikirlerin birçoğu ya aileden, arkadaşlardan başlayarak diğer grup üyelerinden ya da dinleyerek, okuyarak ve izleyerek öğrenilmektedir. Böylece ideolojiler, söylemler yolu ile ifade edilmekte ve toplumda yeniden üretilmektedir (Mora, 2008:6).

Söylem, beyan tarzını ifade eder ve açıklama, anlatma gibi iki ana ayak üzerine kurulu bir ilişki yansıtır. Salt bilgi aktarımı dışında kişinin kendi özelliklerini, kendisini

oluşturan sosyal çevreyi, bunların birleşimi olan düşünce yapısını ve algı dünyasını da ele verir. Söylem yapılar tarafından biçimlendirilir, ama biçimlendirilmesine ve yeniden biçimlendirilmesine, yeniden üretimine ve dönüşümüne de katkı da bulunur (Çoban vd., 2015: 124). İdeolojiler, dil kullanımı yolu ile edinilmekte ve dil kullanımı yolu ile aktarılmaktadır.

Söylem incelemenin temel nedeni, insan iletişimini bütünlüğü içinde kavramaktır. Bu bütünsellik, söylemin soyut bir dil ve dilbilim boyutuyla sınırlı kalmasını engellemekte, değişik bakış açılarına olanak tanımaktadır. Söylem çözümlemesinde ana amaç, anlamlandırma ya da yorumlamadır. Kocaman, söylem yaklaşımlarını ikiye ayırmıştır; bunlar eleştirel ve eleştirel olmayan yaklaşımdır. Eleştirel olmayan yaklaşım, söylem uygulamalarını betimleyici, açıklayıcı biçimde ele almaktadır. Eleştirel yaklaşım ise, söylem uygulamalarını, dil kullanımını betimlemekle yetinmez, söylemin güç/iktidar ve ideoloji tarafından nasıl biçimlendirildiğini ve toplumsal kimlik, toplumsal ilişkiler, bilgi ve inanç dizgelerinin toplumsal kültür bağlamında nasıl etkili olduğunu da göstermektedir (Kocaman, 2003: 10-11).

Söylem analizi en yalın tanımlamayla dilin incelenmesidir. Söylem analizi metin ve metinlere neden olan iletişim sürecinin analizine yönelik bir yöntemdir ve bu yöntemde öncelikli amaç, metne dönük daha kapsamlı ve derin bir anlama ve kavrama olanağı sunar. Söylem analizi bir anlamda söylem hakkında ve söylemi bir veri olarak ele almanın yolları hakkında düşünmeye dayalı yöntemdir (Özer, 2007: 41).

Söylem analizi keşfe dayalı bilgi elde edilen bir analiz türüdür. Keşfedilen şey, bilgi hakkında bilgidir. Söz konusu pratik olarak dil incelenir ve bilginin yapılanmış anlamlarına farklı şekillerle ulaşma şekilleri gösterilir. Söylemin incelenmesini sağlayan şey kurallar ve dilin fonksiyonlarıdır; bunları eylem veya pratiğe dönüştüren; anlatım/ifade, beyanlar, yani konuşma yolları /eylemleridir (Sözen, 2008: 84). Söylem analizi, anlamsal eylem olan dili inceleyen bilimsel bir yöntem olmakla birlikte toplumsal ve politik meseleleri araştırmada önemli bir noktada durmaktadır (Mora, 2008: 22).

Van Dijk'ın da belirttiği gibi söylem analizi, söylemin ve dil kullanımının yalnızca biçimsel yönüyle ilgilenmez. Daha ziyade söylem analizinin ilgilendiği alan sosyal ve kültürel bağlam içinde iletişim kuran dil kullanıcılarının meydana getirdiği sosyal olaylardır (Barker ve Galasinski'den akt. Çelik & Ekşi, 2008: 105). Elliot da söylem

analizi için, bireylerin başkalarıyla olan diyaloglarında, ortaya çıkan kişilerarası zihin bileşenleri üzerine eğilen gerçek bir sosyal metot olduğunu söyler. Söz konusu araştırma cümleyi temel alan dar çerçeveli bir analiz olmamakla beraber aksine dil kullanımının daha büyük bölümlerini sosyokültürel bağlam çerçevesinde inceleyen bir yaklaşımdır (Atay'dan akt. Çelik & Ekşi, 2008: 105). Söylem analizi bir metnin tartışmasız şekilde belli bir sonuca götürmekten öte, o metne dair görünmeyen koşulları açığa çıkarma işlevini görür. Daha mühim olan nokta; metnin içeriğine yanlış veya doğru olarak yaklaşmaz, metnin ortada olmasına ve mesajlara yoğunlaşarak, mesajların daha geniş bir kültürel vs. bağlama yerleştirerek böylece geniş bir açıdan ortaya konmasıdır. Dolayısıyla yöntemin uygulanmasında ortaya çıkan şey, neticede konuya dair yorumdur ve konunun geniş ölçekli bir şekilde ortaya konmasıdır. Zira söylem analizinde, anlam, öznel bir yapı olarak kabul edilip, eylemlerin ardındaki dile dökülmeyen motivasyonlar da incelendiği için, önceki anlamalarda bir bakıma anlayan kişinin koşullarıyla ilişkilendirilir ve mutlak olarak alınmaz (Özer, 2007: 42).

Söylem analizi sosyal araştırmalar için önemli bir yöntemdir. Fairclough söylem analizinin var olan söylemleri yeniden üretme, değiştirme, dönüştürme veya var olan söylemleri analiz ederek açığa çıkardığını ifade etmektedir. Söylem analizi, odak noktasını güç/bilgi, politik ve ideolojik ilişkilere döndürerek de, bu ilişkilerin söylem yoluyla nasıl bir değişim yaşadığını gösterir (Sözen, 2008: 82). Fairclough söylem analizlerinin açık bir şekilde söylem üretme yolları olduğunu söyler. Fairclough diğer sosyal araştırmalarda olduğu gibi söylem analizinin de 'veri', 'analiz' ve 'sonuç'a dayalı olduğunu söyler (Fairclough'dan akt. Sözen, 2008: 81). Söylem analizi sonucu elde edilen veya üretilen bilgi, epistemolojik bir bilgi değildir, pratikte var olan söylemsel oluşumlara yönelik bilgi üretilmesidir (Sözen,2008: 84). Söylem kullanıldığı fonksiyona göre değişkenlik gösterir ve dolayısıyla değişkenlik kavramı söylem analizinin temel yapısını oluşturur. (Elliott'dan akt. Çelik & Ekşi, 2008: 105).

Söylem analizi farklı disiplin alanlarından beslenerek kendini geliştiren ve bu farklı disiplinlerin teorik bakışlarına dayanan bir analiz yöntemidir. Dolayısıyla söylem tek başına bir teori, metot ve uygulama değildir. Daha çok farklı disiplinler, farklı araştırma gelenekleri içinde yürütülen, heterojen özelliğe sahip nitel bir araştırma yöntemidir (Tonkiss'den akt. Çelik & Ekşi, 2008: 105).

Bir metin olarak ele alınan **“Hercai”** dizisi ve söylemi, geniş bir izleyici kitlesini yaratan ve iki sezondur reytinglerde üst sıralarda yer almasından dolayı popüler bir metin olarak kabul edilebilir. **“Hercai”** dizisi, bir töre-aşiret teması etrafında şekillenen daha önceki yıllar ve aynı kanalda aynı türden yapılmış dizilere benzer ve tutmuş bir formül üzerinden ilerleyen ataerkil dili kurgulayan popüler bir dizidir. **“Hercai”**, yoğun bir şekilde izler kitle oluşturan hatta bu izler kitleyi televizyon dışında yeni medyada instagram, youtube ve twitter gibi sosyal medya alanlarında izleyiciyi aktive eden bir süreç olmasıyla da popüler bir metindir. Dizi iktidarın aracı konumu olan televizyonda yayınlanmasına paralel olarak içeriği de egemen söylemi devam ettirmektedir. Bu anlamda hâkim söylemi devam ettiren bir metin olarak televizyonda yerini almaktadır.

Bir metnin söylemi salt sözcük kullanımına ve dille oluşturulan süreçlere ilişkin değildir. Ele alınışının sahası kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon olması sebebiyle görsel bir okuma imkânı da sunmaktadır. Televizyonda yer alan kültürel metinlerin söyleminin belirlenmesinde jest ve mimikler, kamera ışık açıları, kullanılan dekor, mekân ve kostüm gibi birçok söz dışı etken önemli bir rol oynamaktadır. Yapılan bu çalışmada sayılan bu söz dışı faktörler görsel söylem başlığı altında analiz kısmına dâhil edilecektir.

3.2. Hercai Dizisinin Genel Özellikleri

“Hercai” dizisi Sümeyye Ezel’in 2017 yılında Epsilon Yayınevinden çıkan **“Hercai”** isimli kitabından esinlenerek çekilmiş dram türünde bir dizidir. 15 Mart 2019 tarihinde ATV’de yayın hayatına başlayan dizi cumartesi günü saat 20.00’de yayınlanmaktadır. Dizi haftada bir gün yayınlanmaktadır ve dizi süresi ise 150 dakikadır. 2. sezona devam etmekte olan dizi Mia yapım imzalıdır. Dizinin yönetmenliğini Cem Karıcı, Barış Yöş ve Benal Tairi üstlenirken senaristliğini Feraye Şahin, Zeynep Şirin Yalgın, Berşan Tan, Pelin Gülcan yapmaktadır.

Mia yapımın resmi internet sitesinde dizinin afişinde “İntikamdan doğan imkânsız bir aşk masalı...” sloganıyla tema hakkında ipucu vermektedir (Mia Yapım, 2019). Her bölümde dizinin giriş sahnesinde Şems-i Tebrizi’nin “Sevmeyene karınca yük, sevene filler karınca. Dağı bile taşır insan aşık olup inanınca” sözü verilmektedir. Dizi Azize’nin Miran’ı çocukluktan itibaren nefretle büyütmesini konu almaktadır. Dizide Aslanbey’ler olarak gösterilen Miran ve Azize’nin en büyük düşmanı Şadoğlu ailesinden Nasuh ve

Hazardır. Miran ve Azize'nin Şadoğlu ailesinden intikam almak için bu aileye üye Reyyan'la evlilik planları kurulmaktadır. Miran zaman içerisinde intikam almak istediği Reyyan'a aşık olmaktadır.

Mia yapımının resmi internet sitesinde dizinin konusu kısmında "Midyat'ın en güçlü ailelerinden Şadoğullarının torunlarından biri olan Reyyan ile yıllar önce öldürülen anne babasının intikamını almak isteyen Miran'ın imkânsız aşk hikâyesini anlatıyor" yazmaktadır (Mia Yapım, 2019). Dizinin konusu imkânsız aşk, erk, kazanımlar, ve intikam üzerinden ilerlemektedir. Kadınlar arası rekabet dizide sık gösterilmektedir.

"Hercai" dizisi Şadoğulları ve Aslanbey adında iki aşiretin birbirlerine düşmanlıklarını konu almaktadır. Hanım ağa statüsündeki Azize Aslanbey torunu Miran'ı Şadoğullarına karşı nefretle büyümüştür. Azize karakteri Miran'a daha sonra aşık olacağı Reyyan'ın babası Hazar'a öfkeli. Çünkü babaannesi Azize Miran'ı, annesi ve babasını Hazar'ın öldürdüğüne inanmıştır. Miran babaannesiyile yaptığı planda Reyyan'la evlenir ve düğünden hemen sonra Reyyan'ı terkeder. Reyyan, Şadoğulları konağından kurtulacağı günü dört gözle bekleyen genç bir kadındır. İlk bölümde Reyyan, *"Bu konağın tam 14 odası var 4 de avlusu. Başkaları için bir saray olabilir burası benim içinse bir hapisane. Ben burada doğdum ama bu konak benim için hiçbir zaman yuva olmadı. Ne dedemin torunu olabildim ne de bu evin kızı"* cümlesini kurar. Çünkü Reyyan Hazar'ın öz kızı olmadığı için konakta başta Nasuh ağa olmak üzere yengesi Handan ve kuzeni Yaren ona geçmişten bu yana kötü davranmıştır. Reyyan sürekli fiziksel şiddet gördüğü konaktan çıkacağı gün mutlu olacağını ve kurtulacağını düşünmektedir. Azize Reyyan'ın düğünden sonraki gün onu gelinliğiyle Midyat meydanına atar. Böylece Azize hem ahali gözünde Reyyan'ı "kusurlu" göstermiş hem de Şadoğullarından intikam almıştır.

Reyyan'ın üvey dedesi "namuslarını kirlettikleri" gerekçesiyle Reyyan'ı öldürmek ister. Reyyan'ın amcaoğlu Azat çocukluktan beri Reyyan'ı sevmektedir. Reyyan'ın başına gelenlerden sonra "Reyyan'ın namusunu temizlemek" ve Reyyan'ın öldürülmesine engel olmak için onunla evlenmek ister fakat Miran Reyyan'ı kına gecesi kaçıtır. Çünkü Miran düğün sonrası Reyyan'ı terkettiği dahası hiç suçu olmadığı halde Şadoğullarına karşı kinini Reyyan'dan aldığı için pişman olmuştur. Reyyan yaşadıklarından dolayı üzgündür ama hala Miran'ı sevmektedir. Miran kendini

affettirmek için türlü şey denemiştir. Ama Reyyan Miran'ın kendisine yaptıklarını bir türlü unutamaz.

İkinci sezonda Reyyan kan davasının önüne geçmek ve Miran'ı kaybetmemek için ailesinin rızası olmadan Miran'la evlenir. Fakat konakta Azize ve Miran'ın yengesi Sultan, Reyyan'a kötülük etmeye devam ederler. Reyyan iki aşiret arası intikamı bitirmek için sabırlı olması gerektiğine ve intikamı sevgiyle bitireceğine inanmaktadır. Miran babaannesinin yalan söylediğinden Hazar'ın babası ve annesinin katili olduğu yalanından şüphelenir ve gerçeklerin peşine düşmeye karar verir. Miran bunu yaparken Reyyan'ın babası Hazar'la işbirliği yapmaya karar verir. 1 ATV'de yayınlanan ve araştırmaya konu olan "Hercai" dizisi bilgilerine "Dizisi" isimli internet adresinden ulaşılmıştır (Dizisi, 2020).

3.3. Bulgular Ve Analiz

3.3.1. Hercai Dizisinde Karakter Temsilleri ve Ataerkil İdeoloji

Dizi metinleri incelenirken konu, mekân, senaryo ne kadar önemliyse karakterler de bu anlamda önemli bir noktada durmaktadır. Karakter temsilleri tasarlanırken senaryo yazarları tarafından belli bir zihinsel süreçten geçmektedir. Ortaya çıkan karakterler araştırmacıya bu açıdan ipucu vermektedir. Çünkü karakterin temsil edilme şekli, davranışı, söylemleri, duyguları ve beklentileri içinde yaşanan toplumun yaşama biçiminden, normlarından bağımsız değildir. Bu yüzden temsiller oluşturulurken bu etmenler de devreye girmektedir. Araştırmanın konusu ataerkil söylem üzerinde yoğunlaştığı için dizinin kadın temsilleri bu bakış açısıyla incelenmiştir. Bu bağlamda

¹ **Dizinin Künyesi** Dizinin Adı: Hercai, Tür: Dram, Ses Formatı: Stereo, Gösterim Süresi: 150 dakika, Eser: Sümeyye Ezel, Başrol: Ebru Şahin, Yapım: Mia Yapım, Yapımcı Banu Akdeniz, Yardımcı Yönetmen: Atıl Akbel, Dinç Koşvar, 2. Yönetmen: Benal Tairi, Işılsu Günday, Yönetmen: Cem Karcı, Barış Yöş, Feraye Şahin, Zeynep Şirin Yalgın, Berşan Tan, Pelin Gülcan, Müzik: Ender Gündüzlü, Metin Arıgül, Mekân: Mardin, Yayın Tarihi: 15 Mart 2019, Görüntü Yönetmeni: Ali Aslan, Kurgu Yönetmeni: Serdar Çakular, Sanat Yönetmeni: Dilek Sezgin, Yayınlandığı gün ve saat: Cumartesi akşamları saat 20.00

kadınların ataerkillikle olan ilişkisi ve ataerkillikle olan bağları karakterin temsil edilme biçimiyle ortaya çıkmaktadır. Medya metinlerindeki temsiller ve egemen ideoloji birbirlerini beslemektedirler Medya metinleri kimi zaman toplumu bire bir yansıtan temsiller sunarken kimi zaman da yepyeni bir inşayla toplumu etkilemektedir.

Azize Aslanbey

Azize karakteri Aslanbey aşiretinin en yaşlı ve en sözü geçen üyesidir. Instagram resmi **“Hercai”** hesabında karakter “Aslanbey ailesinin en büyüğü, hanım ağası” olarak tanıtılmıştır. Torunları Miran, Gönül, Elif ve gelini Sultan ile aynı konakta yaşamaktadır. Dizide en çok entrika çeviren ve en çok kötülük yapan kadın temsillerinden biridir. Hatta Ayda Aksel verdiği röportajda oynadığı karakteri için “Çok sert, çok katı, nefret dolu bir karakter” olarak tanımlamıştır. Dizinin mottosu “İntikamdan doğan aşk” şeklinde özetlenmiştir. Azize karakterinin de dizide en çok kullandığı kelimelerden bir tanesi “intikam” olmuştur. Instagram resmi **“Hercai”** hesabında kısaca karakterler hakkında verilen bilgilerde Azize, “İntikam duygusu insanın içindedir asla soğumaz. Merhamet ise yüreğindedir hep orada yaşar” cümlelerini kurmaktadır. **“Hercai”** nin resmi Youtube kanalında karakter yine “İntikam gecikir ama yaşlanmaz kinimi diri tutanlar çok yaşasın. Yaşasınlar ki pay ettiğim acıları tatsınlar. Ben Azize Aslanbey intikamımı almadan ölmeyeceğim” cümleleriyle kendini tanıtmıştır. Azize torunu Miran’ı da küçüklükten yetişkinliğine kadar olan dönemde nefretle, intikam masallarıyla büyüttüğüdür. Anlattığı bu masalda Hazar denilen erkeğin annesine cinsel saldırıda bulunduğu yalanıdır. Fakat gerçek bundan çok farklıdır. Azize, uydurduğu masalla büyüttüğü Miran’ı Reyryan’la evlendirip ardından Reyryan’ı terk etmesini sağlayacaktır. Böylece Miran “annesinin kirlenen namusunu temizlemiş” olacaktır, bunu da sahte evlilik yaptığı Reyryan’la cinsel birliktelik yaşayıp ertesi gün terketmesiyle gerçekleştirecektir. Azize derbeder, biçare ve üstü başı dökülmüş gelinlikli halde terk edilen Reyryan’ı kolundan tutup insan kalabalığının olduğu Mardin Midyat meydanına atmaktadır.

Azize, masallarda bulunan kötü kalpli cadı, kötü kalpli dev ve üvey kötü anne misali temsil edilmiştir. Azize’nin en büyük zaafı güçtür. Bu gücü dizide farklı şekillerde tezahür etmiştir. Azize her daim güçlü görünmek için çaba harcar. Üzgün mutsuz ve korktuğu anlarda bile omuzlarını dik tutmaya çalışır. Dizinin senaristlerinden biri olan Eda Tezcan verdiği röportajda “Hercai kadınların çok fazla iktidarda olduğu bir dizi. Güçlü kadınları seviyorum. Burada da Azize çok büyük bir ikon” şeklinde bir açıklama

yapmıştır. Fakat söylenilenin aksine Azize karakteri ataerkil otoritenin temsilciliğini yapmaktadır.

Azize'nin konakta oğlu gibi gördüğü Azize'nin işlerine bakan Fırat adında yardımcısı vardır. Azize tüm mal varlığını Fırat'ın üzerine yapmıştır. Çünkü Fırat'ı itaatkâr görmekte ve ona güvenmektedir. Sadece maddiyatı değil ev halkını ve konağı korumayı da Fırat'a vermiş kendisine bir şey olursa geride kalanları Fırat'a emanet etmiştir. Torunu olan Gönül ve Sultan'a maddi bir servet bırakmaz. Hatta Gönül'ün aile şirketinde çalışması ve böylece çalışan bir kadın olması durumuna Azize sıcak bakmamıştır. Çünkü kadın kendi ayakları üzerinde durmaya başlarsa ekonomik olarak güçlenecek ve bağımsız bir birey olacaktır. Fakat Azize Gönül'ün güçlenmesini, kendine bağımlı olması ve kendi başına karar vermemesi için istememektedir.

Dizide Azize'nin kadın dostluğuna dair hiçbir atılımı görülmemektedir. Kadınlara karşı her zaman bir savaş halindedir. Azize, gelini Sultan'ı daima “yarım akıllı, kafası çalışmayan, çatlak” biri olarak tanımlamaktadır. Hatta akli dengesinin yerinde olmadığı gerekçesiyle Sultan'ı tımarhaneye kapatmıştır. Sultan'a her seferinde kendi yerine geçemeyeceğini, kendisinin hanım ağa olduğunu ama o kademeye gelene kadar nelere boyun eğdiğini, ne acılar çektiğini dile getirmektedir. Azize artık hayatta olmayan iki erkek evlada sahip olmuş bir kadındır. Diyaloglardan anlaşıldığı üzere iki oğlu da eşlerine kötü davranıp şiddet uygulamıştır. Fakat Azize iki gelinine de merhamet göstermemiştir. Çünkü kendi çok acılar yaşamış, hatta kayınvalidesi tarafından yakılmıştır. Fakat kendisi iki erkek sahibi olup hanımağa olduktan sonra statü atlamıştır. Gelini Sultanı'da aileye bir erkek evlat sahibi vermediği gerekçesiyle eksik, küçük ve yetersiz görmektedir. Evlenip konağa yerleşen Reyyan'a tıpkı Sultan'a yaptığı gibi tehdit yoluyla korkutmaya çalışır. Azize, Reyyan'ın istediği zaman konaktan dışarı çıkmasına ve ailesiyle görüşmesine karşı çıkar. Çünkü Reyyan'ın artık Aslanbey'lerin soyadını aldığını ve bu yüzden de ona göre hareket etmesi gerektiğini söyler.

Azize karakteri genel olarak çevresinde bulunan kadınlarla dalga geçer, alay eder, küçük düşürür ve onlara inanmaz. Torunu Gönül ve Sultan, Azize'ye Miran'ın Reyyan'a aşık olduğunu söyledikleri halde onların sözüne itibar etmez. Erkek aklını üst akıl gören Azize törelerin uygulandığı yaşadığı yörede bir sorun çıktığında kendinden mevkice yüksek olan Haşmet Ağa'dan yardım istemektedir. Bu da karakterin erkekleri bir güç olarak gördüğünü ortaya çıkarmaktadır.

Azize dizide erk ve gücü seven kayınvalide temsiliyle sunulmuştur. Kayınvalide kimliği ön plandadır. Medyada kullanılan gelinlerine kötü davranan klişeleşmiş bir temsil olarak dizi içerisinde önemli bir noktada durmaktadır.

Handan Şadoğlu

Handan karakteri Şadoğlu ailesine üye Yaren ve Azat'ın annesi Cihan'ın eşi olarak sunulmuştur. Handan dizide “fettan yenge” , konak hizmetlilerine kök söktüren “ağa gelini” olarak temsil edilmektedir. Entrika, hırs gibi özellikler karakterin baskın özellikleri olmakla beraber dizide genel olarak kötü yer yer de gülünç olarak sunulmuştur. Gülçin Hatıhan verdiği röportajda oynadığı karakterle ilgili “Entrika çok var en entrikacı da benim. Kötü kadın diyemeyeceğim kendine haklı sebepleri var ama” şeklinde açıklama yapmıştır.

Handan'ın en çok övüldüğü durum bir ağa kızı olması ve ağa olan eve gelin giderek ağa gelini olmasıdır. “Hercai” resmi Instagram hesabında karakter tanıtımında Handan karakteri: “Handan Şadoğluyum ben. Hem ağa kızımı hem ağa geliniyim. Şanıma yakışır bir erkek doğurdum bu konağa. Şadoğlu'nun soyu benim oğlum üzerinden yürüyecek” sözleri aslında Handan karakterini kısaca özetlemektedir. Handan'ın en büyük hedefi eşi Cihan'ı babasının nazarında yüceltmek, Cihan'ı babasının gözüne girmesini sağlamaktır. Bu yüzden Handan Cihan'ı sürekli abisi Hazar'la kıyaslayıp onu abisi gibi olamamakla suçlamaktadır. Handan yalnızca eşi için değil kendi de kayınpederinin gözüne girmek için çabalar. Dizinin “Hercai” isimli resmi Instagram hesabında karakter tanıtımında Handan Şadoğlu: “Bazı insanlar kendi tahtını yaptığı gibi bahtını da bırakmaz şansa” sözünü söyleyerek gelecek planları hakkında ipucu vermektedir.

Handan'ın bir diğer övünç kaynağı oğlu Azat ve kızı Yaren'dir. Handan oğlu Azat'ı dünyaya getirmekle bir statü kazandığını düşünmektedir. Türk aile yapısında erkek çocuk güç ile sembol edildiğinden dolayı Türk toplumunda soyun devamı için erkek çocuklar büyük önem taşımaktadır (Yiğitoğlu,2016:1659). Handan Azat'ı kimseye layık görmez. Azat'ın Reyryan'la evlenmesine de müsaade etmez çünkü Azat'a uygun görmez. Handan Şadoğulları'nın itibar kaybetmesinin sorumlusunu Reyryan olarak görür. Çünkü ona göre Reyryan ailenin “namusunu kirletmiş”tir. Kızı Yaren'le övünmesinin sebebi ise Yaren'in dedesinin gözbebeği olması ve atı alıp dolaşmaya çıkan Reyryan'ın aksine Yaren'in evden çıkmamasıdır. Handan sık sık aynı konakta yaşadığı eltisi

Zehra'ya iyi evlat yetiştiremediğini söylemektedir. Baskın bir karakter olan Handan'la daha ılımlı yansıtılan Zehra karakteri arasında sürekli bir gerginlik vardır. Genel olarak kendinden statü olarak daha altta gördüğü kişilere yukarıdan bakan Handan evde çalışan hizmetlilere karşı da acımasız davranmaktadır. Konağın mutfağında çalışan ve konağı temizleyen Melike, Nigar ve Hanife'yi çalışmadıkları, çalışsalar bile işleri düzgün yapmadıkları gerekçesiyle azarlamaktadır.

Handan dizinin başında iyi ilişkilere sahip olduğu kızıyla zamanla baş edemez duruma gelir. Karakterin sık sık Yaren'e şiddet uyguladığı ve bağırdığı sahneler vardır. Handan kayınpederi Nasuh Ağa'nın talimatıyla ve onunla arasını bozmak istemediği için Yaren'i dizginlemek adına Yaren istemediği halde onu evlendirir. Yaren eşinin psikopat olduğunu söylemesine rağmen Handan ona inanmaz ve damadını çok sever. Karakter, Yaren'in yemek yapmayı öğrenmesi için evlenmeden önce kızını konağın mutfağına sokar. Böylece onu evliliğe hazırlamış olur.

Handan'ın dizide ön plana çıkarılan kimliği yenge temsiliyle şekillenmiştir. Bu temsil birçok metinde karşılaşılan "kötü yenge" tasarımıyla çok benzerdir. Alışlageldik temsillerde yenge olmanın beraberinde getirmiş olduğu açığızluluk, rekabet, hırs ve kavgacı gibi özellikleri Handan'da görmek mümkündür.

Sultan Aslanbey

Sultan Aslanbey, Azize'nin gelini Gönül'ün annesidir. Dizide Sultan karakteri çok acı çekmiş, artık rahata kavuşmak isteyen bir kadın olarak temsil edilmektedir. Dizinin başında yalnızca dramatik olarak sunulan karakter ilerleyen bölümlerde bir güldürü ögesi olarak sunulmuştur.

Sultan kaybettiği oğlunun intikâmını almak ve yaşadığı acıların mükâfatını görmek için dizi boyunca sabırlı özelliğini korumuştur. Sultan bir gün kayıinvalidesi Azize'nin yerine geçip hanım ağa olunca zafer kazanmış olacak ve çektiği acılara değecektir. Bu yüzden Azize'nin güç kaybetmesini beklemektedir. Bir süreliğine konaktan ayrılan Azize'nin gitmesini fırsat bilen Sultan, Azize gidince ilk yaptığı iş, Azize'nin hem sırdaşı hem hizmetlisi olan Esmâ'nın yerine yeni bir hizmetli almak ve konaktaki eşyalarla beraber konağın düzenini değiştirmek olmuştur.

Sultan'a göre zafer kazanmasının koşulu kızı Gönül'ü aynı konakta yaşayan kuzeni Miran'la birlikteliğine ve buradan doğacak bir erkek bebeğin doğmasına

bağlamıştır. Böylelikle Gönül “Aslanbey” soyuna sahip olacak ve anne-kız güçlenecektir. Dizinin “Hercai” resmi Instagram hesabında karakter tanıtımında Sultan Aslanbey kendisini “Şahmeranıyım ben bu masalın. Bir gün tahtıma oturup hüküm süreceğim mutlaka. Toprak olsam bile ruhum kızımda yaşayacak” şeklinde tanımlamıştır. Kızı ve kendisinin mutluluğunu her defasında Gönül’ün Miran’la birliteliğine bağlayan Sultan kızına bu konuda baskı yapmaktadır. Gücü seven Sultan için mevki çok önemlidir. Ağalık, ağa kızı ve ağa torunu olma durumlarına vurgu yapar. Bu yüzden de her fırsatta Gönül’e ağa torunu olduğunu hatırlatır.

Merhameti bir tek kızına karşı gösteren Sultan diğer kadınlara karşı oldukça acımasızdır. Miran’ın Reyyan’la evlenmesi ve Reyyan’ın konağa geçmesinin ardından planları bozulan Sultan Reyyan’a kötü davranır. Sultan Reyyan’a “kaynanalık” yapmaya çalışarak kimi zaman onu odaya kapatır, kimi zaman konaktan çıkmasına izin vermez ve her fırsatta Reyyan’ın “namus”una dair olumsuz söylemlerde bulunur.

Sultan, kayınvalidesi Azize’nin arkasından iş çeviren, kurnaz gelin olarak temsil edilmiştir. Sultan öncelikli kimliği dizi içerisinde kayınvalidesinden çok çekmiş gelin imajıdır.

Yaren Şadoğlu

Yaren, Şadoğlu ailesine üye Handan ve Cihan’ın kızı Reyyan’ın da kuzenidir. Yaren dizide entrika çeviren, hırsları olan ve sürekli Reyyan aleyhine planlar yapan bir karakterdir. Yaren’in Reyyan’a bu kadar öfke duymasının nedeni Yaren’in Miran’a aşık olması ve Miran’ın Reyyan’la evlenmiş olmasıdır. Her ne yaparsa yapsın Yaren dedesi için çok değerlidir ve Yaren her fırsatta dedesinin gözüne girmeye çalışmaktadır. Dedesinin kendisine olan sevgisiyle övünen Yaren aynı zamanda her iki dedesinin de ağa olmasıyla övünmektedir. Yaren’in bir başka övüldüğü durum da “gerçek bir Şadoğlu” yani Şadoğulları ailesiyle aynı kandan kısaca öz olmasıdır. Bu yüzden kendine taban tabana zıt olan Reyyan karakterinin öz olmadığı halde Şadoğullarına üye olmasına dayanımayan Yaren bir gün Reyyan’a hiç beklemediği anda üvey olduğunu söylemektedir. Yaren böylece Reyyan’a karşı öz olmasıyla bir üstünlük kurmaktadır. Dizinin “Hercai” isimli resmi Instagram hesabında karakter tanıtımında Yaren Şadoğlu, “Ben Yaren Şadoğlu konağının has kızı. Dedemin gözbebeğiyim. Annemden öğrendim nasıl yapar

insan bahtını. Nasıl yıkar geçer önündeki engeli. Varsa bir derdim köşelere sinmem elimle söküp alırım dermanımı” şeklinde kendisini tanımlamıştır.

Yaren Reyyan’ın sahte bir evlilik yapacağını ve bunun sonrasında Reyyan’ın gelinliğiyle kent meydanına atılacağını bildiği halde Reyyan dahil kimseye bu durumdan bahsetmez. Reyyan’ın kötü olması Yaren’in hoşuna gitmektedir. Reyyan’ın başına gelenlerden sonra Yaren ailenin itibarını kaybettiği ve namuslarına laf getirdiği sebepleriyle Reyyan’ı suçlar. Çünkü Yaren’e göre de cinsellik ve namusla ilgili konularda tek suçlu kadındır. Yaren abisini Reyyan’la evlenmesini ister böylece Reyyan’la Miran’ın bir daha bir araya gelmemesinin kesinleşmiş olduğunu düşünür. Abisi Azat ve Reyyan’ın evlenmesinin hazırlığını yapan Yaren, Reyyan’ın namusunu kurtardığını söyler.

Yaren Azat’ı Reyyan’la evlenmeye ikna etmek için onun sürekli olarak nasıl bir erkek olduğunu sorgulamaktadır. Bu yüzden Yaren Azat’ın erkini perçinleyecek, erkekliğini yüceltecek söylemlerde bulunarak abisi Azat’a sınırsız bir güç vermektedir. Hırçın bir karakter olarak temsil edilen Yaren güçsüz gördüğü kadınları ve özellikle konakta çalışan hizmetlileri her defasında azarlamaktadır. Karakter sürekli olarak kendinden statü olarak daha aşağıda olanlara karşı bir fark ortaya koyarak keskin sınırlar çizmektedir.

Yaren’in dizideki öncelikli vurgulanan kimliği ailenin ve akrabalarının başına iş açan, her fırsatta kötülük yapan ve bundan haz duyan Reyyan’ın kuzeni olarak temsil edilmiştir.

Reyyan Şadoğlu

Reyyan, Şadoğluna üye Zehra ve Hazar’ın kızlarıdır. Reyyan dizinin baş kadın karakteridir. Reyyan dizideki diğer kadın karakterlerden çok daha farklı sunulmuştur. Sakin, ılımlı, sabırlı, kendisine yapılan kötülüğü affeden ve merhametli olarak temsil edilmiştir. Reyyan kuzeni Yarenle karakter bakımından siyah-beyaz kadar farklıdır. Karakter, kadınlararası rekabeti ve tahakkümü en az yasitan temsildir. Annesi Zehra, kız kardeşi Gül ve konaktaki hizmetlilerle ilişkileri iyi olan kendi dünyasında yaşayan bir karakterdir. Karakter genel olarak dizide, iyi kalpli bir pamuk prenses olarak temsil edilmiştir.

Reyyan özgürleşmek isteyen bir karakterdir. Reyyan'ın evden gizlice çıkıp atına binerek dörtnala dolaşması onu dizinin diğer karakterlerinden ayıran başka bir özelliğidir. Reyyan'ın en büyük hayali bir gün konaktan ayrılmak ve böylece özgürleşmektir. "Hercai" resmi Youtube kanalında karakter tanıtımında Reyyan: "Ben mucizelere inanırım. Hercai kelebeklere aşka ama ne zaman bir hayal kursam hoyrat bir el dağıtır hepsini. Bu konakta hayal kurmakta yasak hür olmakta. Ben Reyyan Şadoğlu Kaf dağıının ardındaki masal prensesi bir kötü devin esiriyim. Bir gün bitecek bu esaret işte o gün başlayacağım kendi güzel masalımı anlatmaya" sözleriyle yaşadığı durumu anlatmıştır.

Reyyan'ın konaktan ayrılışı Miran'la evlenmesiyle gerçekleşir. Miran Reyyan'ı cinsel birliktelikten hemen sonra terketmesinin ardından çıkan dedikodular sebebiyle Reyyan ailesine ve çevresine "kusurlu" olmadığını anlatmaya çalışır. Nasuh Ağa'nın töre kuralları gereği Reyyan'ı öldürmek istemesinin ardından Reyyan kuzeni Azatla evlenmeye hazırlanır. İki aşiret arası daha ziyade Miran ve Azat arasındaki büyüyen kan davasını engellemeye çalışan Reyyan Miran'ın ona yaptığı tüm kötülöklere rağmen Miran'la evlenir. Ebru Şahin oynadığı role ilişkin verdiği röportajda; "Bu rolü bu kadar içselleştirmeme neden olan Reyyan'ın herşeye rağmen o alandan çıkıp kabuğunu kırıp kendi mucizelerinin izinden gitme isteği. İyiye, doğruya, saf ve güzel olana ulaşma isteği" şeklinde açıklama yapmıştır. Fakat duygusal, romantik, merhametli olan karakter kendine yapılanların hesabını sormaz bunun yerine hep güzel günlerin geleceğine inanır. Tıpkı üvey annesi ve üvey kardeşlerinden kötülük gören Kül Kedisi masalının kahramanın da olduğu gibi.

Reyyan'ın dizide en çok güzel, sabırlı, sessiz, iyi bir evlat ve aşık olarak temsil edilmiştir. İnsani özelliklerden çok uzak ütöpic bir figür olarak temsil edilen Reyyan ana akım medya metinlerinde başrol kadın karakter olarak en sık karşılaşılan temsildir.

Zehra Şadoğlu

Zehra Şadoğulları'nın gelini Reyyan'ın annesi Hazar'ın eşidir. Zehra genel olarak sakin, ılımlı ama çocuklarına zarar gelmesi durumlarında oldukça öfkelenen bir karakterdir. Karakter iyi anne iyi bir eş olarak temsil edilmiştir. Toplumda 'annelik, ideal eş ve ideal gelin rolleri' gibi kadına biçilen kimlikler aslında kadını kendine karşı yabancılaştırmaktadır. Aristoteles'inde üzerinde durduğu kadının kendine yönelmesi ve

“erdeme ulaşma” durumunda dahi kadın erkek egemenliğinin baskısı altında kalarak toplumsallaştırılmakta ve toplumun tam da kendisinden istediği gibi başkaları için kendinden vazgeçmek zorunda kalmaktadır (Kabadayı,2004:84). Zehra, kızları Reyryan ve Gül’e kendini adamıştır. Bütün çabası onları mutlu etmektir.

Zehra, Reyryan’a hamileyken eşini kaybetmiş sonrasında Hazar’la evlenmiştir. Bebekli bir kadın olarak kendisiyle evlenen eşi Hazar’a her zaman minnettardır. Eşi Hazar’a her zaman “Hazar Bey” diye hitap eder. Zehra eltisi Handan’ın aksine mütevazı bir hayat yaşar. “Hercai” resmi youtube kanalında karakter tanıtımında Zehra; “Ben Zehra Şadoğlu han hamam dilemedim Allah’tan. Hiç öyle heveslerim olmadı benim. Huzur istedim. Geç oldu ama yüzüm güldü çok şükür. Bir eş verdi bana iki de kız. Mutluyum ama yine de inceden bir sızı içimde. Ya bozulursa diye hep korkuyorum” sözleriyle karakterini özetlemiştir.

Zehra eşine hamile olduğunu utanarak ve çekinerek söyler. Yaş faktörü de ataerkil toplumda kadınlar için önemli bir etmendir. 2 kızı olan Zehra artık bir erkek evladı olmasını ister. Zehra eltisi Handan’dan hemen sonra hamile kaldığı için de kendini kötü hisseder.

Zehra karakteri dizide anne kimliği vurgulanan ve anneliği abartılan bir temsildir. Zehra dizide en perişan ve korkak temsil edilen kadındır. Dizide en çok ağlayan karakterdir ve dizide anneliğiyle ön plandadır. Toplumun tam da kendisinden istediği şekilde davranan temsil bireysel mutluluğu için çaba sarfetmez.

Gönül Aslanbey

Gönül, Aslanbey ailesine üye Sultan’ın kızı ve Azize’nin torunudur. Azize, Miran ve Reyryan’ı Miran’ın gönlü olmadığı halde evlendirmiştir. Gönül’ün en büyük düşmanı Reyryandır. Çünkü evli olduğu Miran’dan Reyryan yüzünden boşanmıştır. Karakter dizinin entrika çeviren ve en çok ağlayan kadın temsillerinden biridir. Miran Gönül’ü sevmediğini defalarca söylediği halde Gönül buna bir türlü inanmaz. Gönül Miran’la evlenip erkek bir bebek dünyaya getirip evliliğinin garantileneceğini düşünmektedir. Karakter sandıktaki çeyizlerini ve yeni doğmuş erkek bebek giysilerini göstererek Reyryan’ı Miran’ı sevmekten vazgeçtirmeye çalışır.

Gönül’ün bütün çabası kendini Miran’a sevdirmektir. Bu yüzden Miran’ın sevgisini kazanmak için kendine fiziksel zararlar verir. Karakter Miran’ı etkilemek için

cinselliğini kullanır. Karakter daha da ileriye giderek kendisini kaçırın Azat'ın ona tacizde bulunmaya çalıştığını ve kendisinin namusunu korumak için Azat'ı yaraladığı yalanını söyleyerek Miran'ın sevgisini kazanmak ister. Gönül Miran'ın Reyyan'ı sevdiğine bir türlü inanmak istemez, bu yüzden de Miran'ın kendisine geleceği günü sabırla bekler.

Gönül kendini ilk önce Miran'ın resmi nikâhlı eşi olarak tanımlar. Bu yüzden de Reyyan'la aralarındaki rekabette bu durumu sık sık dile getirir. Gönül aslında kendini içten içe ikinci plana atılan, tercih edilmeyen ve sevilmeyen bir kadın olarak görür. “Hercai” resmi Youtube kanalında karakter; “Ben Gönül Aslanbey Miran Aslanbey'in resmi nikâhlı karısı. Bu hikâyenin ne Aslı'sı ne de Leyla'sıyım. Hayatı kaybedeni oldum hep. Beni kocamın ablası gibi gösterdiler. O da yetmedi düğününde takı taktırdılar. Kör talihim biter sandım. Elbet bir gün beni sever diye bekledim ama öğrendim ki kimse dünyayı ayaklarıma sermeyecek. Ben de kendim almaya karar verdim” diyerek içinde bulunduğu durumu özetler.

Gönül karakteri de kendini aşka adanmış, sabreden, cefakâr bir genç kadını temsil etmektedir. İkinci plana atılan ve horlanan Gönül'ün temsili izleyiciyle özdeşlik kuramayacak denli kötü çizilmiştir.

Dizinin kadın karakterleri genel olarak toplumun onlardan beklentilerine uygun olarak çizilmiş temsillerdir. Alternatif veya olumlu bireyselleşmiş bir kadın figürü dizi içerisinde yer almamaktadır.

3.3.2. Hercai Dizisinin Hâkim Söylemi

Ele alınan Hercai dizisinde kadın karakterlerin diyaloglarından yola çıkarak söylemler analiz edilmiştir. Araştırmanın kuramsal boyutu toplumsal cinsiyet, ataerkillik ve feminizm olduğundan dolayı söylemler bu bakış açısıyla incelenmiştir. Hercai dizisinin kadın karakterlerinin diyaloglarında nasıl bir tutum içerisinde olduğu böylelikle analiz edilmiştir.

Toplumsal cinsiyet kadın ve erkeğe biçmiş olduğu rollerin bir uzantısı olarak cinsler arasında mekânsal bir farklılık da yaratmıştır. Bu farklılık da erkeği kamusal alanda özgür, hareket deviniminin bol olmasına izin verirken kadını daha küçük ölçekli özel alanda ev ile mekânını sınırlamıştır. Egemen söylemin bir aracı konumunda olan Hercai dizisinde de mekânlar kadın-erkek ayrımına göre temsil edilmiş, kadınlar özel alanda

erkekler ise kamusal alanda görünür kılınmıştır. Bu ayrımın temel nedenlerinden biri de cinsiyete dayalı iş bölümüdür. Erkeklerden kamusal alanda bulunmaları ve meslek seçimini buna göre belirlemeleri istenirken, kadınların ise daha çok özel alanda bulunup, bakım işleri gibi işlerle ilgilenmesi ve bu alanda sorumluluk almaları istenmektedir (Saygılıgil, 2016:7). Erkeklerin aktif olarak iş yaşamında bulunan dizi de kadınlar çalışmamaktadır. Meslek sahibi olan kadın sayısı 1'dir ve o da işlerle ilgilenmesi için kendi yerine bir erkeği atamıştır. Kadın karakterler dizide genel olarak konakta, konağın avlusunda, kendi odalarında ve mutfakta gösterilmektedir. Aynı zamanda kadının dış mekânda olmasına şiddetle karşı çıkmıştır, kimi karakterler bir cezalandırma unsuru olarak özel alana kendi odalarına kapatılmışlardır. Böylece özel alanla bütünleştirilen kadının görünür olması engellenmiş olmuştur. Reyyan karakteri yer yer kamusal alanda görünür olmasına rağmen en büyük muradı bir evinin olmasıdır. Bu yüzden söylemlerinde sık sık yuva vurgusu yapar. Böylece dizide kadının iç mekânla kurduğu ilişkinin kadının rızasıyla da içselleştirildiği görülmektedir.

REYYAN: Bu konağın tam 14 odası var 4 de avlusu. Başkaları için bir saray olabilir burası benim içinse bir hapisane. Ben burada doğdum ama bu konak benim için hiçbir zaman yuva olmadı. (1. BÖLÜM)

REYYAN: Bir gün uçup gideceğim buradan. Sadece bir mucize bekliyorum. Gelecek ve beni evime götüreceksin. (Tanıtım)

HANDAN: Bu odada gelin olup gidene kadar edebinle oturacaksın. (27. BÖLÜM)

SULTAN: Bu evden herkes istediği gibi gider. Evin hizmetlileri hatta kapısının kedisi köpeği bile gider ama sen değil. (6. BÖLÜM)

SULTAN: Ben senin için bu işlerle uğraşırken sen neredeydin keyfini eyleyeceğine dizini kırıp kocanı bekleseydin o kızı da yollamasaydın. (6. BÖLÜM)

Ataerkil düzende erdem, yaş ve güzellik kadınlar arası sınıflandırmada ölçüttür (Millett, 2018: 69). Bu sebeple kadının güzel olması, ideal vücut ölçülerine sahip olması gerekmektedir. Aksi halde kadın kalıplaşmış güzellik anlayışlarının dışına çıkmaktadır. Genel bir temsil olan başkarakter kadının güzel, sağlıklı, bakımlı ve idealize edilen beden ölçülerinde sunulması ele alınan dizide de gözetilen bir unsur olmuştur. Reyyan dizinin en genç, güzel, idealize edilmiş beden ölçülerine sahip kadın karakteridir. Reyyan'ın anti tezi olan karakter Yaren'in seçimi ise daha kilolu bir temsildir. Dizide güzel olmak,

güzellik olgusu yalnızca kadına ilişkin bir özellik olarak sunulmaktadır. Dizinin hâkim söylemi de kadınlara tek tip beden ve güzellik anlayışını dayatır. Zayıf, uzun boylu ve genç yaş kadın temsilleri dizinin olumlanan kadın temsilleridir. Hatta dizinin hâkim söylemi zaman zaman kadının evlenebilmesi için güzelliğin en önemli şart olduğunu dile getirir.

HANDAN: Sen benim taklidimi yap. Yap hatta dışarda da yap. Yap ki seni bir şeye benzetip alayım ben bunu diyen çıksın. Yoksa aha bu Hanife gibi mutfak köşelerinde çürüyüp gidecen. (19. BÖLÜM)

HANDAN: Avizeleri teker teker indir hepsini sirkeli sularla yıka. Ki böylece eğilip kalkarsın belki biraz zayıflarsın. Dünürler geldiğinde akrabaları falan varsa seni de çıkartırız aradan. (26. BÖLÜM)

SULTAN: Kızı eğitime mi çektin. İyi etmişsin. Ama ben sana bir şey diyeyim. Senin o yunan heykeli, bunu böyle köy çömleği gibi görürse almaz. (37. BÖLÜM)

HANDAN: : İnşallah senin bu üstüne başına güzelliğine aldanırlar da nasıl bir insan olduğunu anlamazlar. Yoksa işimiz zor. Senin bu yaptıklarını bilseler duysalar öğrenseler değil Midyatta koca Türkiye’de mumla arasak sana koca bulamayız. (26. BÖLÜM)

Toplumsal cinsiyet rolleri kadını/pasif – erkeği/aktif olarak kurgular ve tanımlar. Toplum cinsiyet rollerinden yola çıkarak erkeklerden bir dizi özellik beklemektedir. Bunlar atılgan, bağımsız, cesur, çevik, kavgacı, dayanıklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hızlı, hırslı, kendine güvenen, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert, soğukkanlı” gibi kavramlardan oluşmaktadır (Dökmen, 2009:109). Kadınlara daha çok duygu yüklü, naif, kırılgan ve güzellik gibi özellikler atfedilmiştir. Kadının naif, kurtarılmayı bekleyen, hassas ve bağımlı kişilik özelliklerinin atfedildiği toplumsal cinsiyet rolleri dizide de hâkim söylem olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Kadınlar her daim eşlerine tabi, onların sözünden çıkmayan ve her daim olmaları gereken yerin onların yanı olduğunu vurgular nitelikte sunulmuşlardır. Dizinin genel olarak kadın temsilleri, erkek zorbalığı karşısında güçsüz temsil edilmiş, kadın karakterler, erkekle girişilen mücadelede yenilgiye uğramıştır.

REYYAN: “Sakın beni geri döndürmeye çalışmayın. Bırakın ait olduğum yerde kalayım. (25. BÖLÜM)

REYYAN: Sen nerdeysen benim evim orada Miran. (25. BÖLÜM)

REYYAN: Uğraşma boşuna ineceğimi sanıyorsan yanıyorsun. Burası artık benim evim değil benim yerim senin yanına. (26. BÖLÜM)

Toplumsal cinsiyetin dayatmış olduğu mekanizmalar çok katmanlıdır. Bireylerin seçeceği meslek, giyeceği kıyafet, davranış şekli, konuşma tonu, önceden belirlenmiş belli kurallara göre işlemektedir. Dizinin hakim söylemi kadınların suskun olmasını, “yerine göre giyinmesini”, sessizliğini koruyup dede, baba ve eşe karşı pasif olmasını söylemektedir. Bunun dışında davranış geliştiren kadınlar bir başka kadın tarafından ya uyarılır ya anormalleştirilir ya da ayıplanır. Millett bunu azınlık gruplarının, içlerinden birinin aşırı davranışları için çevreden özür dilemeleri ya da bu aşırı davranışlardaki kişiyi kendilerinin suçlayıp mahkûm etmeleri gibi, kadınlar da bir başka kadının aşırılıklarına karşı amansız, gaddar ve ürkek bir tavır alırlar şeklinde özetlemiştir (Millett, 2018:101).

SULTAN: Azize Hanım gelinin dişli çıktı valla. Nasıl da kocasına bağıırıp çağırıyor duyuyorsun. E herkes bir Gönül değil tabi. Öyle vur ensesine al lokmasını nerde. (17. BÖLÜM)

AZİZE: Ne bu halin yol yordam bilmezler gibi atmışsın kendini ortalığa. (9. BÖLÜM)

HANDAN: Bu odada gelin olup gidene kadar edebinle oturacaksın. O arada da ben ne dersem onu yapacaksın anladın mı? (27. BÖLÜM)

Ataerkil sistem kadınlara sabırlı oldukları takdirde istediklerine ulaşır mükâfatlandırılacağını söylemektedir. Bu yüzden sabırlılık özelliği toplumsal cinsiyet rollerinin kadına atfettiği özelliklerden bir tanesidir. Kadın temsillerinin hepsinin bir hayali vardır ve bu hayale ulaşmak için sabırla beklemektedir. Kadınlar aynı zamanda yaşadıkları zorbalık ve baskılara boğun eğmektedir. Çünkü bir gün hayallerine ulaşır çektiği acılara değeceğini düşünmektedir.

SULTAN: Azize Aslanbey 27 sene beklemiş bu intikamı sana mı soracaktı. Susacaksın dişini sıkacaksın. (1. BÖLÜM)

GÖNÜL: Evlendik bir gece bile yanımda yatmadın. Bana elini bile sürmedin. Aman dediler Miran sana dokunursa bir evladınız olursa kalbi yumuşar intikam alamaz dediler. Sabrettim neden bu iş bitsin de sen gerçekten benim ol diye. (2. BÖLÜM)

REYYAN: Tamam başka acılarda yaşayacağım. Ama ben bu intikamı sevdayla bitireceğim Melike. İntikamı bitirmek için yaşadığımız acıları çekmeye değmez mi? (17. BÖLÜM)

Ataerkil toplumlarda başat olan geleneksel ideolojinin cinsiyetçi işbölümü, kadınları evle ilgili işlerden ve aynı zamanda çocuk bakımı ve büyütmesinden sorumlu tutulmaktadır. Böylece kadın eve bağımlı hale getirilir bu nedenle de üretime katılmaktan uzaklaşır (Arat 1993:45). Evle ilgili sorumluluk kadına aittir; evin temizliği, yemek yapımı, çocukların bakımı vs. gibi işler kadın tarafından yürütülmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre erkek “evin reisi” olarak adlandırılır. Dizinin karakter temsilleri de bu özelliklerden yola çıkarak karakterleri toplumsal cinsiyet rollerine uygun sunmuştur. Kadının konumu vurgulanırken, hiçbir esneklik gösterilmemiştir. Kadın ve erkeğin alanları keskin çizgilerle çizilmiş bunun dışına çıkan karakterler yadırganmıştır.

HANDAN: Vay Yusuf amca bunca kadın bitti bulaşıklar sana mı kaldı? (21.BÖLÜM)

AZİZE: Kadınlıktan da anlıyorum diyorsun he. İki kaşık aş pişirecen hoşuna gidecen Miran'ı inandıracaksın. (30. BÖLÜM)

HANDAN: Ya bu da var ya hiçbir şeyden anlamıyor. İki tane yumurta kır desen şuna kıramaz. El bebek gül bebek yetiştirdik ya ne işe yaradıysa. (37. BÖLÜM)

Dizide kadın ev işleriyle ilgilenen özellikle çocuk büyütme ve onun sorumluluğunu üstlenen anne olarak temsil edilmiştir. Buradan hareketle de dizideki evli olan her kadın aynı zamanda annedir. Azize karakter anneliğe övgü yağdırırken aynı zamanda anneliği yalnızca biyolojik bir sürece indirgemiş ve alternatif bir annelik olma durumunu bertaraf etmiştir.

AZİZE: Kalbimde kimseye yer bırakmadan sevdim seni. Anne olmayan bilemez bilemez öyle sevmeyi. (19. BÖLÜM)

Radikal feministler patriyarkal sistemin, güç, hiyerarşi, rekabet ile beraber işlediğini ifade eder (Sevim:2005: 78). Gelin kaynana çekişmesi ataerkil bir üründür. Ataerkil düzendeki sınıfın başlıca etkilerinden biri, bir kadını bir diğersinin karşısına koymaktır (Millett, 2018:68). Dizide kadınlar arası rekabetin en sık yaşandığı ilişkiler, gelin-kaynana ve eltiler arasında yaşanan çekişmeler olarak temsil edilmiştir. Ataerkillikte kadın, erkek çocuk doğurarak bir statü atlamaktadır. Kayınvalide olan kadın, erkek çocuğunun iktidarına ortak olup gelinlerine karşı bir otorite kurarak acımasız davranmaktadır. Çünkü bir zamanlar gelin olan kayınvalideler geçmişte kayınvalidesinin iktidarına muhatap olmuştur. Azize de sık sık kayınvalide konumunda gelini Sultan'a karşı bir hegemonya kurmaktadır. Azize'nin Sultan'a üstünlük kurmasının bir sebebi de kendisinin iki erkek çocuk sahibi olmasına karşın Sultan'ın bir erkek çocuğu olmasıdır. Bu sebeple Azize Sultan'a hiçbir zaman kendi statüsüne gelemeyeceğini söyleyerek onu "kusurlu, eksik" olarak görür. Handan karakteri de eltisi Zehra'ya karşı ağa kızı olmasıyla ve erkek çocuk sahibi olmasıyla bir otorite kurmaktadır. Kadınlar arası rekabet kadınların birbirleri arasında güç, iktidar, statü gibi faktörlerle temsil edilmektedir.

SULTAN: Artık ipini sen de tutamıyorsun. E devran döndü. Her sultan bir gün tahttan iner yerine yeni bir sultan gelir. (16. BÖLÜM)

AZİZE: Hiçbir zaman bu evde sen ben olamayacaksın. Neden diyeyim mi sana. Çünkü bu konağa bir oğul veremedin. Ben Aslanbeylere üç oğul verdim. Bu evin hanımı olmak için neler yaptığımı bilsen ayaklarımın altını öperdin. (5. BÖLÜM)

GÖNÜL: Sen şimdi her şeyi eline alsan babaannemi kaptıya koysan kim ne diyebilir ne yapabilir ki? (25. BÖLÜM)

AZİZE: Ben bu aileye 3 erkek evlat verdim. Sen bir tane bile veremedin. (21. BÖLÜM)

Ataerkil sistem kadınları erkeklerin çıkarlarına göre davranmalarını sağlar. Erkeklerin menfaati yönünde davranmayı savunan bu düzen "ön plana çıkarılmış kadınlık" olarak tanımlanır. Bu ifade kadınların ataerkil düzende erkek menfaatine uygun davranmalarıdır. Toplum nazarında onaylanan ve arzulanan kadınlık örüntüsü ön plana çıkarılmış kadınlık olarak tanımlanmaktadır (Connell, 2017:274). Dizinin hâkim söylemi erkek aklını ve erkek gücünü genel geçer kabul ederek kadının isteklerini, beklentilerini

ve fikirlerini değersizleştirmektedir. Kadın karakterler öncelikle erkeklerin isteklerine cevap vererek, erkeğin otoritesini kabul etmektedir.

AZİZE: Ben yalnız kendime inanırım. Miran'ı ben büyüttüm ben yetiştirdim. Benim Aslanbey torunum öyle şey yapmaz. (2. BÖLÜM)

AZİZE: Benim Aslanbey torunum öyle bir şey yapmaz. Elinin kiri için ölüme atlamaz. (4. BÖLÜM)

AZİZE: Benim Aslanbey torunum ne yapacağını çok iyi bilir. Karışmayacaksınız. (5. BÖLÜM)

YAREN: Sen iki koca aşiretin tek erkek torunusun. Azat ağasının sen yeri göğü titretmen lazım senin ama şu haline bak. (6. BÖLÜM)

AZAT: Çık dışarı. (6. BÖLÜM)

YAREN: Hayır çıkmayacağım. Beni dinleyeceksin. Toparla artık kendini. Irgat gibi gezme. Senin geçtiğin yolda herkes el bağlasın, selam dursun. Seninle göz göze gelmeye çekinsinler. Bilsinler ki Azat ağa istediğini alır. (6. BÖLÜM)

AZAT: Ben bile kendime inanmazken kim inansın ki. (6. BÖLÜM)

YAREN: Abi ben inanyorum. Hem de senin her dediğine. Senin Reyhan'ı sevdiğine onu geri alabileceğine bile. Senin her şeyi yapacak gücün var. (6. BÖLÜM)

Bütün ataerkil toplumlarda, bekâret ve bekâret bozulması çeşitli töre ve yasaklarla sınırlandırılmıştır. Her ataerkil düzende olduğu gibi, el değmemiş bir malı simgelediği için sihirli bir erdem durumundadır (Millett, 2018: 86). Ataerkil düzende cinsellik üzerine yüklenen suç, koşullar ne olursa olsun her türlü cinsel ilişkide suçlu, ya da daha çok suçlu durumdaki kadının üzerine yığılır (Millett, 2018: 97). Namus kavramı dizinin kadın karakterleri tarafından çok sık vurgulanan dizinin konusu bakımından da sık ele alınan bir olgudur. Dizide “namusuna sahip çıkması” gereken, “namusu kirlenen”, “namusuna sahip çıkan” ve “namussuz” olarak yaftalanan kişi istinasız kadınlar olmuştur. Namusun itici bir güç olarak kadını pasifleştiren ve üzerinde tahakküm kuran bu olgu dizide kadınlar tarafından dillendirilmektedir. Namusun korunması kadının kendi için değil yine bir erkek için yaptığı olgudur. Kadınlar evlenmeden önce namuslarını

babaları için evlendikten sonra da eşleri için korumaktadır. Ataerkil ideolojide bir kadının “namusunun kirlenmesi” erkeği itibarsızlaştıran bir bakıştır. Dizide kişilerin zihninde “kirlenen namus” tasavvuru evlilik dışı cinsel birliktelik olarak düşünülmektedir. Reyyan’ın düğün gecesi ilk cinsel birliktelik sonrası terkedilmesi kişilerin zihninde onun bakire olmadığıdır. Çünkü ataerkil ideolojide “elenen, kusurlu, hatalı ve yanlış” bulunan kişi ilk olarak kadın olur.

HANİFE: Yazık ziyan oldu dağ gibi delikanlı oğlan. Halbuki Yaren Hanımı kendine alaydı böyle olurdu?

MELİKE: O ne demekmiş Hanife he söyle bana?

HANİFE: Siz bana çemkiriyorsunuz ama o kadar severken insan kapıya nasıl bırakır? Bir kusuru var ki ondan bırakır?(3. BÖLÜM)

HANDAN: Koskoca Şadoğlu'nun alına kara bir leke sürdün sen. Şimdi edebinle sana münasip görülen adamla evlenip bu evden gideceksin. (3. BÖLÜM)

HANDAN: Baba Azat yapmaz öyle şey evli barklı kadının peşinden koşmaz. Reyyan onu ayartmıştır aramıştır bir şey söylemiştir. (16. BÖLÜM)

Kadın ve erkeğin söz dışı anlaşmalarını ortaya çıkarmak için “ataerkil pazarlık” kavramı kullanılmaktadır. Kandiyoti, sınıf, kast ve etnik kökene bağlı olarak farklılık gösteren herhangi bir toplumda, kadınların yaşam pratikleri içinde yaşadıkları sıkıntıların var oldukları sistemden kaynaklandığını ve kadınların zorunluluk yoluyla bu ilişkileri kurduklarını ve bu duruma “ataerkil pazarlık” dendiğini aktarır (Kandiyoti, 2013: 126). Ataerkil pazarlıkla kadınlar ev işi, temizlik, bakım hizmetleri gibi işlerle uğraşırken, erkeklerden kendisini ve evi korumasını beklemektedir. Ataerkil pazarlık olarak adlandırılan kavram da kadın ve erkeğin karşılıklı taleplerini yerine getirileceği fikri yatmaktadır. Kadınları ezen ataerkil sisteme erkekler gibi kadınlar da destek vermektedir. Bu sebeple kadınları ezmekte ve ikincilleştirmekte olan bu sistemi erkekler kadar kadınlar da bağlı bulunmaktadır. Dizinin kadın karakterleri bağımlı ve tabi, erkeklerle mücadele etmekten kaçınan bireyler olarak sunulmaktadır. Erkeği karşısına alan, geleneksel rollerin dışına çıkan bir temsil bulunmamaktadır.

SULTAN: 30 bile değildim dul kaldığında. Ama bir tek gün namusuma laf getirmedim. (17. BÖLÜM)

REYYAN: Ben ne olucam babam. Ben senin başını önüne eğmedim yemin ederim eğmedim. (1.30)

HAZAR: Kızım de bana bu adam sana ne etti? Ne diye attı seni sokağa?

REYYAN: şadoğu'na sor dedi?

HAZAR: Tabi yle diyecek. Kızların kusurları babalarına sorulur elbet.

REYYAN: Ben senin kızınım beni sen yetiştirdin. Bugüne kadar ne başını ne eğdim ne de arsızlık ettim. Babamsın ne desen boynum kıldan ince ama bunu hak edecek bir şey yapmadım babam. Ben yemin ederim bir şey etmedim. (3. BÖLÜM)

REYYAN: nce şunu iyi belleyin Sultan Hanım benim adım yere düşmedi insan bir namussuzluk ederse adı yere düşer ben bir namussuzluk etmedim. (17. BÖLÜM)

ZEHRA: 17 yaşında dul kaldım. Karnımda bebeyle beni aldın. Bir günden bir güne yüzüme vurmadın. Evladıma babalık bana kocalık ettin. Hakkını lsem ödeyemem. Bende senin başını yere eğdirmedim, iki de evlat verdim. (4.BÖLÜM)

Kadın sürekli olarak, gücü elinde tutan erkeklerin onayını alarak ilerlemek ya da yaşamak zorunda bırakılır. Kadın bu onaylamayı, ya erkeği kandırıp yumuşatarak yola getirmek, ya da belirli bir yer ve de salt kazanma karşılığında cinselliğini kullanmak yoluyla sağlar (Millett:2018,97). Dizinin kadın karakterleri de erkeğin onayını alarak yaşamlarına devam etmeyi daha konforlu ve güvenli bulmaktadır. Dolayısıyla dizinin kadın karakterleri erkeğin otoritesini kabullenmiş şekilde temsil edilmiştir. Zaman zaman da kadın karakterler kadının cinselliğini kullanmasıyla emellerine ulaşacağı yönünde nasihatler verir.

SULTAN: Azize karısının dediği gibi Miran'ın koynuna gireceksin anladın mı?(2. BÖLÜM)

HANDAN: Enine boyuna düşündüm Cihan'im sen ne dersen doğru dersin. (18. BÖLÜM)

REYYAN: Biliyor musun Mavi dedem ilk kez durdu arkamda. Kabul etti beni. Torunu gibi değil ama bir Şadoğlu gibi. (10. BÖLÜM)

YAREN: Eğer ailemiz için bir şey yaparsam belki dedemin sevgisini yeniden kazanabilirim diye düşündüm. (18. BÖLÜM)

Ataerkil örüntüde kadınlar da ataerkil söylemde bulunurken eril otoritenin temsilcisi olarak konumlanırlar. Özellikle kontrol altına alma, uyarma veya cezalandırma amacıyla kadınlar erkeğin temsilcisi olarak diğer kadınlara muhazakâr bir tutum sergiler. Dizinin çoğunlukla anne temsilinde bulunan kadın karakterleri iktidar olarak gördükleri eşleri, oğulları ve kayınpederlerine karşı yanlarında bulunan kadınları uyarmaktadırlar. Dizide en çok eril otoritenin temsilcisi karakterler Handan ve Azize'dir. Handan kızını dedesi ve babasıyla tehdit ederek yıldırmaya çalışırken Azize ise Gönül ve Sultan'ı Miran'la korkutarak onları engellemeye çalışmaktadır.

AZIZE: Kendi kafana göre büyük bir oyun oynadın ama inşallah bu hallerine değer. Bunu yaptığını Miran anlarsa onu ben bile tutamam bilesin. (7. BÖLÜM)

HANDAN: Kızım benden buraya kadar ben pes ediyorum. Seni artık babana havale ediyorum. Biliyorsun o da bana benzemez artık seni döver mi öldürür mü ne yapar ben karışmam. (8. BÖLÜM)

HANDAN: Babanı da dedeni de karşına aldın. Akılsız başın nasıl belada hala farkında değilsin. Kızım bu adamlar diyeceklerini bir kere derler. Sonra da ne gerekiyorsa onu yaparlar. (9. BÖLÜM)

Masallar da toplumsal cinsiyet rollerini aktaran en önemli ve etkili alanlardan biridir. Masallar erkek egemen toplumun devamını sağlayacak biçimde kadının erkeğe göre konumlanmasını pekiştirecek söyleme sahiptir. "Anneye bağımlılık, çalışkanlık, hamaratlık, erkek egemenliğine itaat, ilahi güçler tarafından ödüllendirilmek - bunlar bir masalda çocuğun kendi özerkliğine saygı göstermeyen ya da çocuğun kendi yaratıcı güçlerini geliştirmesini desteklemeyen baskın motiflerdir" (Zipes, 2002: 146). Masallar, erkeği güçlü ve kurtarıcı kadını ise kurtarılmayı bekleyen ve çaresiz olarak sunar.

Çocukluktan itibaren annenin yönlendirmeleriyle kız çocukları bir masal kahramanı olan Pamuk Prenses ile özdeşleştirilir. Dizinin Pamuk Prenses'i olarak imgelenen karakteri de Reyyan'dır. Reyyan, annesinin onu Prenses olarak betimlediği, çevresinde kötü bir devin olduğu ama aynı zamanda bir gün bir Prens'in onu kurtaracağı günü beklemektedir. Dizinin hâkim söyleminde kadın, atılgan, girişken ve mücadeleci özellikleriyle temsil edilmez. Kurtuluş için kadınlar alternatifsiz bırakılmakta ve kendi hayatlarını kuracak ve ekonomik bir kalkınma yaşayacak koşullarda sunulmazlar. Reyyan yaşadığı konaktan bir an önce çıkıp kurtulmak ister. Bu kurtuluşunu eğitim, meslek ve mevki olarak tahayyül etmez. Ataerkil sistemde kadını içinde bulunduğu durumdan kurtaracak kişi daima erkek olarak görülür ve kadının kendi kendine içinde bulunduğu durumdan çıkılacağına inanılmaz. Reyyan'da "beyaz atlı prens" olarak temsil edilen Miran'ı kurtarıcı olarak görmektedir.

REYYAN: Burası masal diyarı. Kaf dağının ardındaki masal diyarım. Ben o masal diyarının prensesiyim. Sen kralısın o da beyaz atlı prens. (37. BÖLÜM)

REYYAN: Bugün benim düğün günüm. İşte ben kuş olup uçuyorum bu konaktan. (2.BÖLÜM)

REYYAN: Bu konağın tam 14 odası var 4 de avlusu. Başkaları için bir saray olabilir burası benim içinse bir hapisane. Ben burada doğdum ama bu konak benim için hiçbir zaman yuva olmadı. Ne dedemin torunu olabildim ne de bu evin kızı. (1. BÖLÜM)

REYYAN: Benim içinde bir mucize olacak. Gelip beni bulacak çünkü ben de onun mucizesiyim. (1. BÖLÜM)

REYYAN: Ben mucizelere inanırım. Hercai kelebeklere aşka ama ne zaman bir hayal kursam hoyrat bir el dağıtır hepsini. Bu konakta hayal kurmakta yasak hür olmakta. Ben Reyyan Şadoğlu Kaf dağının ardındaki masal prensesi bir kötü devin esiriyim. Bir gün bitecek bu esaret işte o gün başlayacağım kendi güzel masalımı anlatmaya. (tanıtım)

REYYAN: Ben annemin o hep anlattığı masallardaki prensesim.

Kesişimsel feminizm, beyaz orta ve üst sınıftan kadınların belli imtitazlara sahip olduğunu, söz konusu kadınların imtiyazların dışında kalan kadınlara tahakküm

kurduklarını ve birçok sebeple ayrıcalıklı olduklarının farkına dahi varmadıklarını söylemektedir (Alparslan, 2019: 6). Dolayısıyla kesişimsel feminizm bakışın yalnızca üst kategorideki kadınlara değil dezavantajlı gruplara da çevrilmesi gerektiğini savunmaktadır. Dizideki kadınlar yaş, statü, güzellik, sınıf, ekonomi vb. konularda birbirlerini ezmekte ve dışlamaktadır. Dizide dezavantajlı gruplara karşı genel tutum bir hiyerarşi üzerine kuruludur. Genel olarak konak çalışanları konakta yaşayan kadınlar tarafından ötekileştirilmektedir. Özellikle Handan karakteri çalışanların yaptığı işi beğenmeyerek onları sık sık azarlamakta ve emirler yağdırmaktadır. Dizide pasif, edilgen kadına örnek verilirken “yanaşma” kelimesi en çok kullanılan yakıştırma değildir. Bu örnekleri de verenler yine konak kadınlarıdır. Kendini has, öz, ağa kızı, ağa gelini ve ağa torunu olarak tanımlayan konaktaki kadınlar, diğer kadınların kendilerinden farklı olduğuna vurgu yapmak için “yanaşmanın kızı”, “ağanın yanaşmaya sevdalı kızı” sözleriyle sosyoekonomik farka vurgu yapılmaktadır. Bir başka dışlanan ve ötekileştirilen kadın örneği hayat kadını örneğiyle verilmiştir.

GÖNÜL: Haklısın anne senle ben bir değiliz sen Aslanbey’lerin gelinisin ben ise gerçek bir Aslanbey’im. Damarlarımda bu ailenin kanı var. (13. BÖLÜM)

HANDAN: Ben koskoca ağa kız. Anlı şanlı ağa gelini Handan Hanım senin gibi artığı bırak oğluma gelin almayı aha şu avludan içeriye yanaşma diye almam. (3. BÖLÜM)

SULTAN: Senin karşında Keriman yok Azize Aslanbey var. (3. BÖLÜM)

SULTAN: Ona göre davranacaksın o zaman yanaşmanın ağaya sevdalı kızı gibi değil. Aslanbey’lerin has kızı has gelini gibi davranacaksın. (2. BÖLÜM)

SULTAN: Ne o pek bir alıcı gözüyle baktın anana ilk defa mı görüyorsun?

GÖNÜL: Valla ilk defa diyemeyeceğim son zamanlarda sık sık seni böyle görüyorum. Hani hep dersin ya mahalle yanarken köy yanarken orospu taranmış diye işte tam öyle. (30. BÖLÜM)

YAREN: Anne ben hizmetçi değilim. Onlar hizmetçilerin işi anladın mı? (37. BÖLÜM)

Toplum gözünde bireylerin onaylanması için evlenmeleri gerekmektedir. Özellikle aile ve bireye uygulanan dogmatik dinsel güç, bireysel olan tüm davranışlara müdehaleyi meşru gördüğünden kaynaklı bireyin özgürlüğe ilişkin her eylemi baskıyla karşılanarak (boşanmanın yasaklarla engellenmesi) evlilik ve aile gibi kurumların kutsallaştırılarak Tanrı ile denk tutularak koca /babaya bağlılık ve itaat duyguları sürekli olarak teşvik edilmektedir (Sarııldız,2018:19). Evlilik dışı cinsel birliktelik, aile tarafından onaylanmış bir tören, ritüel olmadan (nişan, düğün) kadın ve erkeğin birlikte olması dizi içerisinde alternatif bir sevgi bağı olarak sunulmamıştır. Ataerkil ideolojide evlilik önemli bir aşamadır. Bu sebeple tüm bireylerin bir gün evlenmesi gerektiği fikrini dayatmaktadır. Dizideki kadın karakterlerin de evlilik dışı bir tahayyülleri bulunmamaktadır. İlk bölümde Reyhan'ın hiç haberi olmadan annesi tarafından yaka paça alınıp fikri sorulmadan parmağına yüzük takılıp söz kesilmiştir. Bu sahnede erkekler tarafından alınan kararı kadınların uygulayıp aynı zamanda hiçbir itiraz edilmediği gözlenmiştir. Konunun öznesi durumunda bulunan Reyhan'da yaşanan olaya sessiz kalmıştır. Ataerkil ideolojide evlilik cezalandırma ve sisteme dâhil etme görevleri de taşımaktadır. Handan'ın Yaren'le "baş edemediği" ve aile içinde eşi Cihan ve Nasuh ağadan çekindiği için Yaren'in evlenmesi gerektiğine karar vermiştir. İstemeye gelinen Yaren evlenmeyeceğini sık sık dile getirmesine rağmen Handan onu dinlememektedir. Handan kızının sorumluluğunu üstünden atmak ve yaptıklarına karşılık onu cezalandırmak için evlendirmek istemektedir.

HANDAN: Şimdi edebinle sana münasip görülen adamla evlenip bu evden gideceksin. Daha fazla da bizim adımızı dillere düşürmeyeceksin. (3. BÖLÜM)

HANİFE: Adam olsun diye evlendirdiler buhranlı çıktı başımıza. Allah sonumuzu hayır etsin. (37. BÖLÜM)

AZİZE: Bir gün olacaktı (evlilikten bahsediyor) canım. Sen de ömrünün sonuna kadar babanın evinde oturup ortalığı karıştırmayacaktın heralde. (26. BÖLÜM)

Dizinin hâkim söyleminde kadın karakterler ataerkil söylemi yeniden inşa ederek bazen bunu kendi menfaatleri için, bazen bir erkeğin onayını almak için bazen karşısındaki kadına kurduğu rekabet yüzünden, bazen de sadece içinde bulunduğu ataerkil sistemi kanıksadığı için toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten egemen

ideolojiden yana bir tutum sergilemiştir. *“Hercai”* dizisinin kadın karakter temsilleri medyada kalıplaşmış kadın stereotipleriyle sunulmuştur. Bu kalıpların dışına çıkan kadın bulunmamakla beraber aykırı sunulan kadın karakterler zamanla sisteme dâhil edilmiştir.

3.3.3. Hercai Dizisinin Görsel Söylemi ve Ataerkil İdeoloji

Görsel söylem, eleştirel söylem analizinin bir parçası olup araştırmaya hep zenginlik katıp hem de metnin gömülü anlamlarını görünür kılmaktadır. Medyada ataerkil bakış açısı dramaların tamamına sirayet etmiş ve izler kitle bu durumu o kadar kanıksamıştır ki egemen bakış çoğu zaman gizliden bir ileti olarak izleyiciye ulaşmıştır. Görsel söylem araştırmacıya ele alınan metnin söylemi hakkında ipucu vermektedir. Bu ipucu, kamera kullanımı, mekân kullanımı, ışık, kostüm, aksesuar, dekor ve makyajla kendini ele vermektedir.

Cinsiyete dayalı kamusal alan özel alan ayrımı görsel söyleme de yansımıştır. Erkeğe atfedilen cesur, özgür, korkusuz gibi özelliklerden ve cinsiyete dayalı iş bölümünden kaynaklı dizi, karakterleri cinsiyete göre konumlandırmıştır. Dizi kadınlarının konumuna vurgu yapılırken genel olarak karakterler iç mekânda sunulmuştur. Erkeklerin aksine kadınların dış mekân temsilleri oldukça azdır. Kadın karakterler mekân olarak en çok konakta, avluda ve mutfakta temsil edilmiştir. Kadınlara atfedilen özellikler onların buldukları konuma da sirayet etmiştir. Kadınlara naif, güçsüz, pasif ve edilgen özellikler atfeden toplumsal cinsiyet rolleri dizide görünür kılınmıştır. Buradan hareketle dizide dış mekânlar kadınlar için tehlikeli temsil edilmiştir. Özellikle kadının yalnız olduğu dış mekân temsilleri korkutucu ve tekinsiz sunulmuştur.

Reyyan'ın iç mekân temsilleri de karakteri odaya hapsetme üzerinde yoğunlaşmıştır. Kendi yaşadığı konakta ve evlenip gittiği konakta Reyyan, konak kadınları tarafından odaya kilitlenmektedir. Karakter çoğunlukla kapalı kaldığı mekânlardan Miran sayesinde kurtulmaktadır.



Görsel:1.1.

Reyyan'ın iç mekânda ve dış mekânda en güvenli en mutlu olduğu sahneler Miran'la birlikte olan sahneleridir. Kadın karakterler genel olarak iç mekânda gösterilmiştir. Handan dizinin diğer kadın karakterlerinde olduğu gibi en çok iç mekânda bulunan karakterdir. Handan en çok konakta, konağın iç avlusunda, mutfakta ve Yaren'in odasında görülmektedir. Sultan karakteri en çok iç mekânda gösterilmiştir. Karakterin en sık gösterildiği mekânlar konak, konağın avlusu, kendi odası ve kızı Gönül'ün odası olmuştur. Gönül karakteri de genel olarak iç mekânlarda, konağın iç avlusu ve kendi odasında gösterilmiştir. Yaren karakteri, en çok iç mekânda temsil edilmiştir. İç mekân olarak konak ve daha çok Yaren'in kendi odasıdır. Bazen annesi Handan bazen de Nasuh ağa tarafından Yaren defalarca odasına kitlenir. Odaya yaka paça atılıp sonrasında kapı üzerine kilitlenen Yaren çaresiz bir şekilde ağlayarak kapıya vurur. Dizinin diğer kadın karakterlerin de olduğu gibi Zehra da kamusal alanda nadir olarak yer almıştır. Daha çok karakter iç mekânlarda, konakta, konağın avlusunda, mutfakta ve kendi odasında gösterilmiştir. Dizinin ilk bölümünde karakterin ilk kez görüldüğü sahne de mutfak olmuştur.

İç mekânlar aynı zamanda özel alanda kadına yüklenen rollerin de gerçekleştiği yerdir. Çocuk bakımı, temizlik ve yemek yapma gibi işlerin kadına yüklendiği roller yer yer karakterler üzerinden temsil edilmiştir. Gönül, Miran'ın rızası olmadan onun bütün takım elbiselerini ütüyüp kendi odasına almıştır. Miran'ın ütülü kıyafetlerinin görsel olarak Gönül'ün odasının tamamını kaplaması Gönül'ün kadına sunulan toplumsal

cinsiyet rollerine göre davrandığını göstermiştir. Miran'ın kıyafetlerini ütüleyen Gönül'ün tutumuyla kadının önceliğinin erkeği mutlu etmenin olduğu vurgulanmıştır.



Görsel: 2.1.

Erkeklerin daha çok kamusal alanda yer almaları ve meslek seçimlerini de buna göre yapmaları beklenirken, kadınların daha çok özel alanda kalmaları, bakım işleriyle ilgilenmeleri ve bu alanla ilgili sorumluluk almaları beklenir (Saygılıgil,2016:7). Yaren, iç mekânda konağın mutfağında temsil edilmiştir. Burada Yaren annesinin onun yemek öğrenmesi için mutfağa soktuğu bir halde temsil edilmiştir. Zehra karakteri de bazen mutfakta zeytin bidonunu açarken bazen de taşınmak üzere valizleri hazırlarken odasında gösterilir. Zehra oda sahnelerinde bazen pencereden bakarak bazen de kapının arkasında eşi Hazar'ı uğurlarken görünür. Böylece iç mekânla özdeşleştirilen karakter kamusal alana giden eşini onaylar halde temsil edilmiştir.



Görsel 3.1.

Kadınların kamusal alan deneyimleri her daim olumsuz bir durumla sonuçlanmıştır. Reyhan en çok kamusal alanda görünen karakterdir. Reyhan en çok kamusal alanda görünen kadın temsili olmasına rağmen bu mekânlarda başına her zaman kötü olaylar gelmektedir. Özgürlüğüne düşkün olan karakter ata binip dolaşmaya çıkmaktadır. Fakat özgürce dolaşmak istediği atına bindiği zamanlar atından düşer. Reyhan yalnız başına her ata bindiğinde kötü bir olay yaşar. 1. bölümde Reyhan gizlice atıyla dolaşmaya çıkar fakat atın ani hareketiyle yere düşer ve onu yerden kaldırıp kurtaran Miran olur.



Görsel: 4.1.

38. Bölümde yine attan düşen Reyryan'ı görünmeyen bir el kurtarır. Reyryan kaçmak istediğinde, uzaklaşmak istediğinde istemediği olaylarla karşılaşır. Reyryan 11. bölümde Miran'dan kaçarken cinsel saldırıya uğrar. Bu sahne gece sahnesidir, gece olduğu için tekinsizlik hissi yaratılmıştır. Karakterin cinsel saldırıya uğradığı mekân insansız, ışısız ve boş bir arazi olarak gösterilmiştir. Bu sahneyle kadınların gece tek başına dışarı çıktıklarında başlarına neler gelebileceği gösterilmiştir. Söz konusu sahnede Reyryan'ın içinde bulunduğu bu durumu engelleyen ve onu kurtaran yine Miran olmuştur.



Görsel 5.1.

Reyyan'ın dış mekân temsilleri oldukça tehlikeli temsil edilmiştir, özellikle yalnız olduğu ve yanında Miran'ın olmadığı sahnelerde dikkat çekici şekilde kaotik gösterilmiştir. Dış mekânlarda da Yaren'e karşı tutum oldukça olumsuz temsil edilmiştir. Karakter, Gönül'le bulunduğu sahnede Cihan Yaren'i saçından sürükleyerek eve götürür. Yaren'in bir başka dış mekân temsili köyde geçmektedir. Nasuh ağa Yaren'i cezalandırmak için onu köydeki ahıra kapattırır. Dizi ve filmlerde mekânsal ayırım erkek/şehir hayatı, kadın/kırsal/köy yaşamında konumlandırılmaktadır. Yaren'de bir cezalandırma sonucu köye gönderilmiştir. Yaren burada demir parmaklıkla kapalı ahırda yüzü kir içinde ve çaresiz gösterilmiştir.



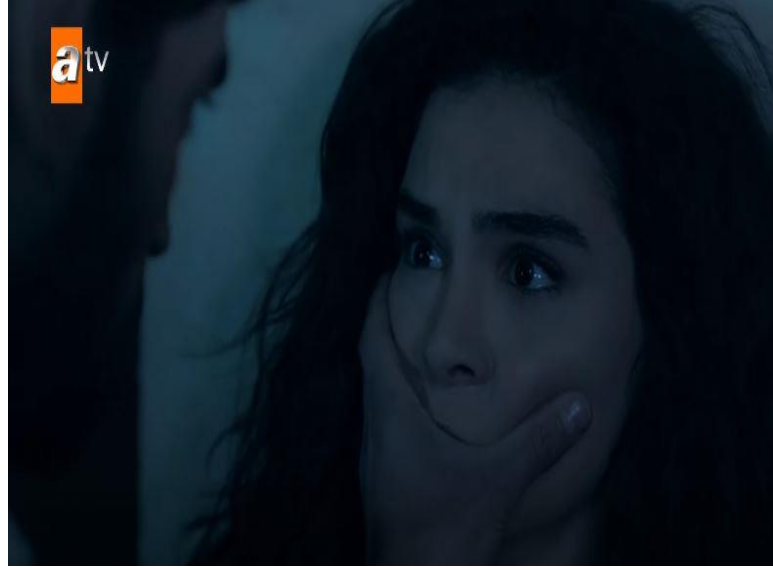
Görsel 6.1.

Yaren'in köye gönderilmesi toplumsal cinsiyetin cinsiyetlere yüklemiş olduğu ikililiklerden ortaya çıkmıştır. Medeniyet ve gelişme akıl yoluyla ortaya çıkacağından gök kültü-erkek-akıl, toprak kültü-kadın-duygu-bereketle bağdaştırılmıştır (Demez, 2005:108). Güçlü-güçsüz, rasyonel-irrasyonel, kent/şehir-köy/kır vb. ikilikler üzerinden dedesi Yaren'i köye göndermiştir. Dedesinin buradaki amacı karakteri ehlileştirmek olmuştur. Burada kadın doğa ile özdeşleştirilmiş ve köy/kır doğanın olduğu yer bi nevi kadınlıkla özdeşleştirilmiş ve karakter orada başka bir kadın/cadı karakter tarafından cezalandırılarak dizginleştirilmesi arzulanmıştır. Erkek otorite temsilcisi ve cezalandırmanın bir parçası olarak köyde Yaren'i gözetleme işi bir kadına verilmiştir. Yaşlı bir temsil olarak sunulan kadın Yaren'i ahırda çalıştırmak ve ahırda kalması görevini üstlenen olmasıyla şiddeti bir erkekten devir almıştır. Bu kadın elinde asası ve siyah giysileriyle kötü kalpli cadı olarak temsil edilmiştir.



Görsel: 7.1

Hemen hemen bütün toplumlarda kadın, gerek fiziksel gerekse yetiştirilmesine bağlı olarak savunmasızdır (Millett,2018:79). Hiç kuşkusuz, bu durum, her iki cinsin toplumsal ve ruhsal davranışları üzerinde büyük ölçüde etkili olmaktadır. Erkeğin elinde bulundurduğu gücü kadınlara karşı kontrolsüzce kullanması dizide de temsil edilmiştir. Kadın karakterle sık sık erkeğin kaba kuvvetine ve şiddetine maruz bir şekilde temsil edilmiştir. Şiddetin ve gücün karşısında kadınlar pasif olarak sunulmuştur. Kadın karakterler bazen eşleri bazen dedeleri bazen de babaları tarafından şiddete maruz bırakılmıştır. Reyyan dizi de erkek şiddetine maruz kalmaktadır. Karakter fiziksel olarak erkekleri bertaraf edemez. Karakterin çevresinde ona zor kullanan erkekler vardır. Miran sesinin duyulmaması için Reyyan'ın ağzını kapatır, konakta kapıyı bekleyen görevliler Reyyan'ı yaka paça odaya kapatır ve yine karakteri bir grup adam kaçıtır. Nasuh ağa da karaktere sık sık fiziksel şiddet uygular. Bu sahnelerde Reyyan çaresiz ve yardım dileyen bir temsil olarak sunulmuştur.



Görsel 8.1.



Görsel 9.1.

Bir başka erkek şiddet temsili de Sultan'a karşı yapılmaktadır. Azize'nin Sultan'ı konaktan çıkardığı sahnede Sultan'ın koluna girmiş üç tane koruma vardır. Karakter bu sahnede erkekleri bertaraf edemez halde sunulmuştur.



Görsel: 10.1.

Gönül de fiziksel şiddete en çok eski eşi Miran tarafından görmektedir. Miran bazen Gönül'ün ağzını eliyle kapatmakta bazen de boğazını sıkılmış bir şekilde temsil edilmektedir.



Görsel 11.1.



Görsel 12.1.

Dizinin en çok şiddet gören karakteri dizide kötü olarak gösterilen Yaren olmuştur. Yaren dedesi, amcası, nişanlısı ve babası tarafından şiddet görmektedir. Genel olarak kadınlar erkeklerden gelen şiddete karşı güçsüz temsil edilmiştir.

Şiddet dizide yalnızca erkekler tarafından değil kadınlar tarafından da üretilmektedir. Kimi zaman şiddet gören kadınlar da başka bir kadına şiddet uygulamaktadır. Reyyan kuzeni Yaren'e, Zehra, Yaren ve Reyyan'a, Handan, kızı Yaren'e fiziksel şiddet uygularken temsil edilmektedir.



Görsel 13.1.



Görsel 14.1.

Geleneksel aile kurumunda şiddet genel olarak baba/koca/ağabey/kayınpeder/kayın tarafından ortaya çıkmakta bazı ailelerde ise (kayınvalide /görümce/ elti sözel şiddet) şiddetin kadınlar tarafından uygulandığı görülmektedir (Sarıyıldız,2018:22). Şiddet dizide bir nedene bağlanmaktadır. Özellikle Handan, anti kahraman olarak sunulan Yaren'i "yola getirmek", "akıllandırmak" amacıyla şiddet uygulamaktadır. Zehra ve Reyhan'da bir sinir patlaması yaşadıkları sahnede Yaren'i darp etmektedirler. Böylece kötü olarak temsil edilen Yaren'in gördüğü şiddet meşrulaşmış olmaktadır. Yaren saçından sürüklenerek, odasına atılarak, kolu sıkılarak, birçok kişi tarafından yüzüne tokat atılarak, saçları yolunarak ve ağzı kapatılarak fiziksel şekilde darp edilmiştir. Tüm bu sahneler aleni bir şekilde gösterilmiştir. Dizide şiddet gören kadınlar hiçbir şekilde kendilerini korumaya almaz, tepki vermez ve şiddetin olumsuzluğu üzerine konuşmazlar. Galatasaray Üniversitesi Hukuk öğrencilerinin "*Hercal*"nin ilk bölümünü incelediğinde; kadına fiziksel şiddet 9 Dakika, kadına psikolojik şiddet 17 dakika, bağırma 16 dakika ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği 53 dakika olarak ortaya konmuştur (WOMANTV,2020).



Görsel 15.1.



Görsel 16.1.

Erkek, erk ve kaba kuvvet sahibi olmasına rağmen aynı zamanda bir kurtarıcı olarak temsil edilmiştir. Kadının içinde bulunduğu durumdan onu kurtaran kişi her zaman bir erkek olmaktadır. Kadın kendi mücadelesiyle veya başka bir kadının desteğiyle içinde bulunduğu durumdan çıkmamaktadır. Sezer, masallarda bağımlı sunulan kadın temsiliyle ilgili; “Kadının kurtuluş ya da sığınma talebi masalın işlediği hayaller üzerinden ilerler. Sanki o kurtarıcı erkekler doğal hakmış da, kadın başka türlü bir yaşamın beceriksizliğinde haddi olmayarak boş yere dolanmış gibi” şeklinde ifade eder (Sezer,

2014: 13). Dizide “Prenses” imgesiyle temsil edilen Reyyan her zaman kurtarılmaya bekleyen kişi olarak sunulmuştur. 1. bölümde Reyyan’ın gördüğü kâbusta düştüğü yerden onu kaldıran Miran’dır. Miran’ın Reyyan’ı konağın önünde beklediği sahnede Miran beyaz atıyla gelmiştir. Bu sahnede “beyaz atlı prens” imgesi yaratılmıştır. Bayıldığında, ayağına cam battığında, akrep soktuğunda, ateşlendiğinde, suya düştüğünde ve istemediği halde Azat’la evlendirildiğinde onu kurtaran Miran olmuştur. Bu sahnelerin hepsinde Miran Reyyan’ı kucağına alarak bazen Reyyan’ın kendi rızasıyla bazen de zorla taşımıştır. Reyyan bu sahnelerde kimi zaman çaresiz kimi zaman korkmuş kimi zaman da baygın haldedir.



Görsel 17.1.



Görsel 18.1.



Görsel 19.1.



Görsel 20.1.

Bu sahnelerde hâkim konumda olan Miran'ken, Reyyan daha çok edilgen bir tutumla sergilenmiştir. Kadın ve erkek arasındaki bu tezatlık ataerkil sistemin dayattığı rollere dayanmaktadır. Reyyan'ın kurtarılmayı beklediği veya erkek tarafından kurtarıldığı sahneler genel olarak kamusal alanlar olmuştur. Reyyan'ın dış mekân temsillerinde yalnızca Miran yanındayken güvenli ve mutludur. Bu çıkarım da kamusal alanın yalnızca eş veya babayla güvenli olacağı anlamını çıkarmaktadır.



Görsel 21.1.

Ataerkil ideolojide kadınlardan ürkek, utangaç, korkmuş, sessiz, hassas ve naif olmaları beklenmektedir. Eğer bunun dışına çıkan bir kadın olursa toplumda norm dışı görülür ve kabul edilmez. Dizi kadınlarının genel görünümü çaresiz sunulmaktadır. Ele alınan dizide kadınların kamusal alanda veya erkeklerin yanındayken hareketleri her zaman kısıtlıdır. Çünkü ataerkil sistemin beklentisi bu yöndedir. Dizinin kadın karakterleri yaşanan olay karşısında mücadeleyi yürütemez “gözü yaşlı” bir şekilde temsil edilmiştir. Kadın karakterler erkeklerin yanında en çok utangaç, ürkek ve korkmuş bir şekilde temsil edilmiştir. Reyyan karakterinin başı öne eğik, ürkek, korkulu ve hüznü bir yüz ifadesi vardır. Reyyan Miran’ın aksine utandığı için gözlerini ondan kaçıtır ve göz teması kuramaz.

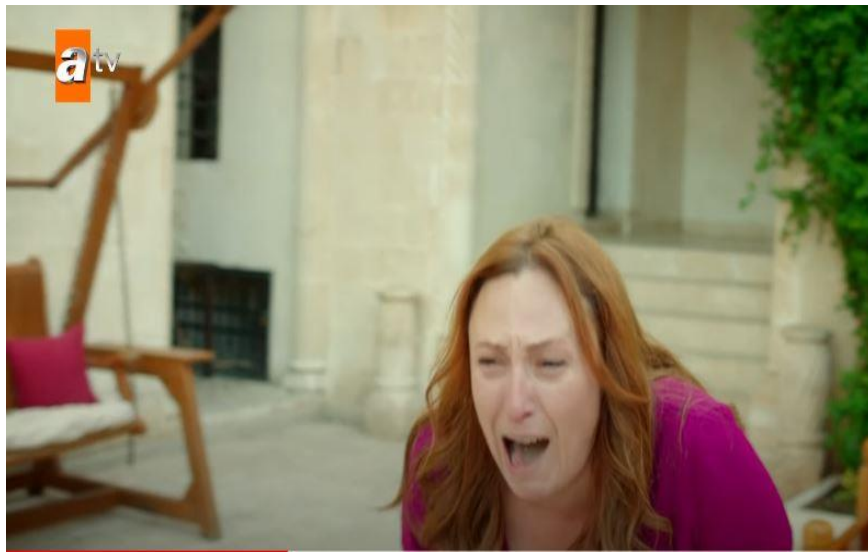


Görsel 22.1.

Gönül sıklıkla üzgün, mutsuz bir yüzle, ağlamaktan kızarmış gözleri ve burnuyla perişan bir halde sunulmaktadır. Aynı zamanda Gönül Miran'dan çekinir ve ona korku dolu gözlerle bakmaktadır. Sultan, zaman zaman kahkaha atan, gülümseyen bir karakter olmasıyla beraber daha çok çaresiz bir şekilde gösterilmiştir. Sultan karakteri birçok sahnede ağlarken, çaresiz ve perişan bir halde sunulmuştur. Sultan'ın zorla akıl hastanesine yatırıldığı sahnede Sultan ağlarken dizlerinin üzerine çökmüş ve çaresiz, yine kızını kurtarmak için gittiği konağın kapalı ve büyük kapısında ufacık kalmış ve dizlerinin üstüne çökmük bir şekilde temsil edilmiştir.



Görsel 23.1.



Görsel 24.1.

Zehra karakteri yüzü yere eğik, utangaç tavırlı, omuzları düşük olarak temsil edilmiştir. Dizinin en çok ağlayan ikinci kadın karakteridir ve gözü ve burnu ağlamaktan kızarmış olarak gösterilmektedir. Karakter dizinin bütününe bakıldığında çoğunlukla çaresiz, perişan ve hassas bir karakter olarak temsil edilmiştir. Zehra olaylar karşısında gözleri endişe dolu, ellerini başının arasına almış, kötü bir haber aldığıda yere yığılmış ya da yere yığılmak üzere olarak sunulmuştur.



Görsel 25.1.

Zehra, kayınpederi Nasuh ağanın yanında başı önüne eğik, elleri önünde birleştirmiş, konak içinde kavgalarda eşinin koluna girmiş ve eşinin arkasına geçmiş bir halde temsil edilmiştir. Aynı şekilde Handan da eşinin ve özellikle Nasuh ağanın yanındayken hareket devinimi daha az, daha yavaş, başı önünde temsil edilmektedir.

Kadınlar arasında sınıf, hiyerarşi, yaş ve sınıf gibi farklılıklar birbirleri ile olan ilişkiyi etkilemektedir. Bu farklılıklar bir kadının diğer kadın üzerinde otorite kurarak bir tahakküm alanı yaratmasına neden olmaktadır. Bu tahakküm ve hiyerarşi kadınların beden dili ve hareketlerine de yansımıştır. Dizide belli sebeplerden imtiyazlı olan kadınlar diğer kadınlar üzerinde otorite kurmaktadır. Bu ataerkil örüntüyü pek çok kadın karakterde görmek mümkündür. Azize konakta beraber yaşadığı Gönül, Sultan ve hizmetlilerle konuşurken yüzlerine bakmaz sırtı dönük konuşur. Azize'nin konaktaki hâkimiyeti özellikle akşam yemekleri sahnesinde her zaman masanın başköşesinde oturmasıyla da desteklenmiştir. Karakterin bu fiziksel özellikleri konakta yaşayan diğer kadınlar üstünde kurduğu hâkimiyet ve otoriteyi göstermektedir.



Görsel 26.1.

Sultan kendi mevkisinden düşük olan kişilerle olduğu sahnede sahneye hâkim şekilde konumlandırılmıştır. Özellikle konağın hizmetlileriyle bulunduğu sahnelerde Sultan sahnenin ortasında ve hâkim bir şekilde, Reyyan'a çeyiz götürdükleri sahnede kayınvalide rolüyle sahnenin tam ortasında hâkim konumda, Elif'e çeyiz götürdüğü sahnede merdivenlerden önden çıkarak yaşça diğer kadınların önüne geçerek yenge rolüyle temsil edilmiştir.



Görsel 27.1.

Geleneksel aile kurumunda şiddet genel olarak baba/koca/ağabey/kayınpeder/kayın tarafından ortaya çıkmakta bazı ailelerde ise (kayınvalide /görümce/ elti sözel şiddet)

şiddetin kadınlar tarafından uygulandığı görülmektedir (Sarıyıldız, 2018:22). Handan kızı üzerinde de hâkimiyet kurmakta ve bu hâkimiyet görsel olarak da kendini göstermektedir. Handan kızı Yaren'i saçından tutarak, tokat atarak defalarca fiziksel şiddet uygulamıştır. Handan kendisini onlardan üstün gördüğü eltisi Zehra ve evdeki hizmetlilerle konuşurken elleri belinde ve hareket alanı geniş, el ve kol devinimi oldukça fazladır.



Görsel 28.1.

Anti kahraman olarak temsil edilen Azize'nin her daim gözünde koyu renk makyaj bulunmaktadır. Bu makyaj onu daha da kötücül göstermektedir. Karakter kapalı kıyafetler giyer, yalnızca yüzü ve elleri gözükür. Azize dizinin tüm bölümlerinde kullandığı aslan figürlü broşu ve elinde bulunan kahverengi tesbihiyle bütünleşmiştir. Sık sık ellerini arkada birleştirerek tesbihini çeken ve aslan figürlü broşunu şalından hiç çıkarmayan Azize bu aksesuarlarla eril bir tutum sergilemektedir. Azize başında bulunan siyah eşarbi 3. Bölümde Midyat meydana Şadoğullarının namusunu almış olduklarını söylerken atar ve eşarbi atarak yasın bitmiş olduğunu söyler. Ataerkil kültürde yas tutan kadınlar renkli giymez. Bu yüzden Azize de intikamını alana kadar siyah giyinmiştir. Bu bölümden sonra karakter renkli giyinmeye başlamıştır.



Görsel 29.1.



Görsel 30.1.

Reyyan karakteri dizide iyi, saf ve güzel olanı temsil etmektedir. Karakter kendi halinde, özgür olmak isteyen hayatına birden Miran'ın girmesiyle ve yaşadıklarıyla içsel

bir değişim geçirir. Bu değişim aksesuarlarına da yansımaktadır. Karakterin kıvrıkcık uzun saçları her daim açıktır. Saçlarında renkli ipler ve boynunda yöresel süryani boncuğu bulunur fakat evlendikten sonra Reyryan bu aksesuarları takmaz. Çünkü evlenmiştir ve artık kadın olmuştur, çocukluktan çıkmıştır. Aynı zamanda karakter yaşadığı acılarla neşesini kaybetmiştir. Daha sade takı takmaya başlamıştır.



Görsel 31.1.



Görsel 32.1.

Reyryan'ın cinsel birliktelik yaşayacağı sahnede onun saflığını masumluğunu ve bekâretini vurgulamak için beyaz giydirilir. Karakter uzun elbiseler dışında farklı bir kostüm içinde görünmemektedir. Reyryan ilk defa 32. bölümde dekolte bir giysi giyer. Bu sahne 14 şubat temalı ve İstanbul'da geçmektedir. Tamamı Midyat'ta geçmekte olan dizide Reyryan sadece uzun elbiseler giyer ve bu bölümden sonra da karakter eskisi gibi giyinmeye devam eder. Makyajsız ve doğal görünen karakter yalnızca söz konusu

bölümde makyaj yapmıştır ve Midyat'a döndüğünde eskisi gibi makyajsız temsil edilir. Yine 32. bölümde Miran Reyyan'a giymesi için otel odasında valiz verir ve valizin içinden sadece fantezi iç çamaşırları çıkar. Reyyan, durumdan utanırken Miran sadece şaka yaptığını belirtir. Sahnede kullanılan iç çamaşırları sinemada da çok kullanılan vamp kadın temsiline uygundur. Reyyan'ın rüyalarında da üzerinde beyaz sade elbise bulunmaktadır. Dizi boyunca saflığı vurgulanan Reyyan'ın söz konusu kıyafetlerle aynı sahnede gösterilmesi sadece şaka yollu yapılabileceğini ve karakter cinsel birliktelik yaşasa dahi seyirci gözünde masum olan temsili korunmaktadır.



Görsel 33.1.



Görsel 34.1.

Ataerkil düzende cinsellik üzerine yüklenilen suç, koşullar ne olursa olsun her türlü cinsel ilişkide suçlu, ya da daha çok suçlu durumdaki kadının üzerine yığılır (Millett,2018:97). Namus kavramı dizinin kadın karakterleri tarafından çok sık vurgulanan dizinin konusu bakımından da sık ele alınan bir olgudur. Kadının kendi namusunu koruma sorumluluğu diğer bir ifadeyle iffeti; cinsel saflığını sakınmasını, bu masumluğu bozacak davranışlardan uzak durmasını öngörür. Buna dönük kadının eylemleri, erkeklerce denetim altına alınır. Namusun erkeğe verdiği görev ise aileye mensup kadınların namusunu korumak ve denetlemektir (Hamzaoğlu ve Konuralp, 2019:53). Gelinliğiyle kapıdan çıkmadan hemen önce babası karakterin beline kırmızı bir kuşak takar. Kırmızı kuşakta ataerkil toplumlarda evlenecek olan kadının bekâretini koruduğunu simgelemek için takılır. Ataerkil toplumlarda kullanılan bu kuşağı bağlayan kişi erkek olur. Çünkü erkek egemen toplumlarda kadının namusundan sorumlu olan kişi erkektir.



Görsel 35.1.

Gönül karakteri dizide birtakım özellikleriyle Reyyan'a tezat oluşturacak bir şekilde temsil edilmiştir. Miran'ın tercih etmediği bir kadın olarak sunulan Gönül görsel söylemde de Reyyan'a tezat oluşturmuştur. Reyyan'ın renkli kıyafetlerine karşılık Gönül'ün renksiz, soluk ve daha çok kahve tonlarında giysileri vardır. Renkler göz önüne alındığında Gönül Reyyan'dan daha mat ve silik renklerle temsil edilmiştir. Bu renkler Reyyan'ın dinamikliğine karşı Gönül'ü yaş olarak daha büyük göstermiştir.



Görsel 36.1.

Yaren dizide Reyyan'ın zıttı olarak tasarlanmıştır. Kötü bir karakter olarak temsil edilen Yaren Reyyan'ın aksine giysileri koyu tonlarla gösterilmiştir. Yine Reyyan'ın aksine Yaren'e elbiseden ziyade daha çok pantolon giydirilir. Sultan karakteri her daim kulaklarında altın küpeleri olan elbise dışında kostüm giymeyen kadın olarak temsil edilmiştir. Dizinin anne karakterlerinin hepsi elbise giydirilerek gösterilmiştir. Sultan karakteri zaman zaman vamp aksesuar ve giysilerle de temsil edilmiştir. Karakterin kullandığı aksesuar ve giysiler deri eldivenler, deri çizme, kürk ve kırmızı rujudur. Karakterin kullanmış olduğu bu aksesuarlar onun oyun kurucu ve entrikacı özelliğini vurgulamak için seçilmiştir. Aynı zamanda karakter bu aksesuarlarla sinemada çok kullanılan vamp kadın olarak sunulmaktadır.



Görsel 37.1.

Handan karakteri kabarık kızıl saçlı, kolunda çok sayıda altın bilezik, kulağında altın küpe olan eltisi Zehra'ya göre biraz daha kısa etekler giyen bir temsil olarak dizide yerini almır. Zehra ise kostüm ve aksesuarlarıyla kendisine tezat oluşturan eltisi Handan'dan çok farklıdır. Zehra Handan'ın aksine her daim koyu veya soluk renkler, uzun etekler, makyajsız, saçını her zaman toplu ve çok nadir takı kullanan bir karakterdir. Zehra'nın bu kostüm ve doğal hali onun dizide "ağırbaşlı gelin" rolünü desteklemek için kullanılırken Handan'ın kostümleri ve takıları onu "kötü kalpli yenge" olarak temsil etmektedir. Dizide Zehra olumlanan, iyi, olması gereken ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir temsilken, Handan ise olumsuzlanan, kötü bir temsil olarak sunulmuştur.



Görsel 38.1.

İncelenen dizide karakterlerin kostümleri, buldukları mekânlar, aksesuarlar, beden dilleri ataerkil ideolojiye paralel olarak cinsiyetçi bir tutumla temsil edilmiştir. Kadınlar arasındaki yaş, güzellik, erdem, sınıf vb. unsurlar göz önüne alınarak medyada kadının kalıplaşmış sunumu söz konusu dizide de devam etmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Televizyonda en çok talep gören program türü olan diziler belli başlı kalıplarla izleyiciye sunulmaktadır. Ele alınan *“Hercai”* dizisi melodram türünde bir dizidir. Dizilerin genel olarak kadın temsili erkek egemenliğini benimseyen bir düşünce yapısına sahiptir. Ele alınan dizide bu erkek egemenliğine uygun bir yapıdır. Eserin orijinali Sümeyye Ezel isimli kadın yazar tarafından yazılmış daha sonra diziye uyarlanmıştır. Dizi beş senaristten oluşurken bu senaristlerin beşi de kadındır. Kadın senaristler tarafından oluşturulan ataerkil söylemlerin açığa çıkarılması tezin konusu ve durduğu yer açısından önemlidir. Çünkü araştırmanın ana aksını oluşturan kadınlarında ataerkillikle olan ilişkilerini de göstermek gibi bir gerçek söz konusudur.

Dizilerde kadınlar geçmişten bu yana stereotiplerle sunulmuştur. İyi kalpli, fedakâr eş, fedakâr anne, iyi gelin başkarakter kadınları tanımlayan stereotiplerdir. Seyirci her zaman başrolle özdeşleşmektedir. Bu yüzden başkarakter başına ne gelirse gelsin kolay kolay sinirlenmeyen, öfkelenmeyen kısaca insani özelliklerden uzak sunulmaktadır. *“Hercai”* dizisi de cefa çeken, sineye çeken kadınların ödüllendirileceği söylenmektedir. Bu yüzden kadınlar sabırlıdır ve başlarına ne gelirse gelsin beklemektedirler. Medyada mutlu, mücadeleci, özgür, bireysel kadın temsilleri yok denecek kadar azdır. Dizinin kadın temsillerinden hiçbiri mutlu değildir aksine gözü yaşlı temsil edilmektedir.

Medya kadınları gerçek olamayacak denli bir temsille sunmaktadır. Bu da kadını ataerkil bakışa göre yeniden tanımlayıp medya yoluyla nasıl olmaları, davranmaları, konuşmaları ve giyinmeleri gerektiğini söylemektedir. Ele alınan dizide de kadın ütopyik bir şekilde sunulmuştur. Olumlanan kadın temsilleri hiçbir zaman kendi mutluluğu için çaba harcamaz. Hatta olumlanan başrol temsilleri kendi mutsuzluğu pahasına da karşı tarafı düşünmektedir. Dizide olumlanan kadın temsilleri ailesi ve sevdiklerinin mutluluğu için çaba sarfeder. Dizinin ilk bölümünde “özgür kız” olarak gösterilen söylemleri de bu doğrultuda olan kadın karakterin ilk bölümde rızası dışında nişanlanıp ikinci bölümde evlenmesi hem tutarsız bir karakter ortaya koymakta aynı zamanda dizinin karakterini aşkla özgürlük arasında seçim yaptırıp finalde de evlendirmesiyle kadına biçtiği rolü göstermiş olmaktadır. Dizide ataerkil ideolojinin devam etmesi için evlilik ve aile kurumları dışında alternatif bir seçenek sunulmamaktadır. Çünkü egemen ideolojinin işleyebilmesi ve kadınların kontrol altında tutulmaları için bu önemli bir etmendir.

“*Hercai*” dizisinde masalsi ve mistik bir atmosfer yaratılmıştır. Şehrin, mekânların ve yapıların yansıttığı masalsi atmosfer karakterler için de geçerlidir. Reyyan başkarakter Prensesi, erkek başkarakter Miran ise beyaz atlı prensi temsil etmektedir. Böylece Reyyan iyi kalpli Pamuk Prenses gibi kötülüklerin bir gün sona ereceğini düşünmektedir. Dizide kadının ve erkeğin dünyası keskin çizgilerle ayrılmıştır. Bu keskin çizgiyi erkeklerle beraber kadınlar da oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranan kadın temsiller kadının nasıl olması gerektiğini, erkeklere karşı nasıl olması, toplum içinde nasıl davranması gerektiğini öğütlemektedir. Dizide yaşça büyük kadınların anne, kayınvalide, yenge temsillerinin kendisinden daha genç birine deneyimlerini aktardığı zamanlarda nasihat verdiği kadını yalnızca durdurmaktadır.

Duygusal, naif gibi özelliklerin kadına atfedilmesi sonucu başkarakter kadının bu özelliklere uygun temsiline karşın partneri genel olarak kaba, sinirli, bağırان ve şiddete başvuran kişilerden seçilmesi ele alınan dizide de kullanılmaktadır. Böylece başkarakter kadının karşısına taban tabana zıt bir erkeğin olması kadın karakterin bu yanlış temsili onayladığı anlamına gelmektedir. Dizide kadın karakterin daha duygusal, naif bir erkeği seçmemesi cinsiyet rollerinde erkekten beklenen özelliklerin bu doğrultuda olmamasıdır.

Dizide aykırı olan kadın temsili aynı zamanda kötü olarak sunulmuştur. Dizide kadının toplumsal normlara uyması için cezayı erkek, baba ya da dede verirken cezanın uygulamasına eşlik eden kadınlar olmuştur. Sinirli, hırçın, plan kurucu özellikleri taşıyan kadın temsilleri ise genelde anti kahramanlardır ve seyircinin özdeşlemediği karakterlerdir. Dizide kötülüğü görünür olan kişiler her zaman kadındır. Dizide toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkan kadın karakterler kötü ve anormal gösterilmekte bu yüzden de sisteme dâhil edilmektedir.

Dizide cezalandırılan her zaman kadınlardır. İntikam alınmak istendiğinde, kamusal alana çıktığında, cinsel birliktelik yaşadığında kadın cezalandırılır. Bu cezalandırmayı yapan erkek karakter kadar kadın karakterlerdir. Dizide erkekler ortalıkta bağırıp çağırırken kadınlar gizli kuytu yerlerde ya da ev gibi iç mekânlarda planlar kurmaktadır. Bu da aslında erkeği mert, dürüst gibi tanımlarla kuşatırken kadını gizlice arkadan iş çeviren temsiller olarak sunmaktadır. Dizi kadınları her zaman iç mekânda sunulmuştur. Belirlenen alanların dışına çıkan kadınlar her zaman bir telikeyle karşı karşıya gelmektedir. Kadının bulunduğu iç mekânlar; bazen mutfak, bazen konağın avlusu, bazen de kadınların kişisel odaları olmuştur.

Dizide kadının beklentileri de sorunlu başka bir konudur. Kadınların hedefleri bir mevki ve kariyer sahibi olmak, çalışmak ve üretmek değildir. Kadınlar ya zengindir, ya birden zengin olma planları kurar ya da bunun için bir çaba harcamaz, kanaatkâr olarak temsil edilir. Söz konusu dizide de ekonomik olarak aileye bağımlı olan kadınların hedefleri ve beklentileri, sığ olarak sunulmuştur. Dizinin hiçbir kadın temsili bir işte çalışmayı tasavvur etmez.

Dizinin genelinde kadınlar ataerkillikle baş etmek için hiçbir yola başvurmamıştır. Aksine kadınlar birbirlerine karşı ataerkilliği içselleştirip benimsemiştir. Dizide kadın temsiller ataerkil pazarlıkla kendini güvence altına almaktadır. Böylece iktidara ortak olup kendisine gelecek tehditleri bertaraf etmektedir. Toplumsal bir ikililik olan kız ve erkek çocuğuna yapılan ayırım dizinin bulunduğu coğrafya ve ağalık üzerinden de şekillenmektedir. Erkeği gelecek için bir güvence olarak gören anne, çocukların cinsiyetine göre onlara farklı davranmaktadır. Çünkü erkek ağa olarak gücü elinde bulundurmaktadır. Kadın karakterler her daim kendisini erkeğin aklına emanet etmektedir. Çünkü erkeği üst bir akıl olarak görmektedir. Kadınlar dizide birbirlerini ünvanları üzerinden de eleştirmektedir. İyi anne, iyi gelin olmadığı gerekçesiyle kadınlar birbirlerini eleştirmektedir.

Fiziksel şiddet ve psikolojik şiddet de kadınların birbirlerine uyguladıkları tahakküm çeşididir. Güçlü-güçsüz, zengin-fakir- genç-yaşlı, güzel-çirkin zıtlıklarıyla kadınlar birbirlerinin karşısına konulmuştur. Anne- kız ilişkisi dışında kadın temsillerin ortak bir mücadeleye girmesi ya da birbirlerinin hakkını savunması dizinin genelinde gözlenmemiştir. Aksine kadınlar sürekli olarak yaşadıkları olaylar çerçevesinde birbirinin karşısında durmaktadır. Dizide erkekler arası rekabet görünür değilken kadınlar arası rekabet dizi senaryosunun büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Dizide üç kadının Reyhan, Yaren ve Gönül'ün tek bir kişiye Miran'a aşık olmaları senaryonun ana hatlarından birini oluşturmaktadır. Feminizmde kızkardeşlik olgusunu dizinin kadın karakterlerini bir koruma kalkanı gibi birlikte mücadele etmesiyle sorunların aşılabileceği mesajı verilmemiştir. Oysaki kadın karakterlerin kızkardeşlik bağıyla ortak mücadelesi kadınları birbirlerine bağlayacaktır. Kadınların kendi hayat pratiklerinde birbirlerinden farklı ezilmişlik deneyimlerinde ortak bir paydada buluştukları görülmemektedir. Hatta ortak ezilmişliklerinde dahi kadın temsiller bir araya gelmemektedir.

Ele alınan dizide yayınlandığı ATV kanalı aşiret, ağalık ve töre konulu dizileri daha önceki yıllarda da yayınlamıştır. Bunlar, “*Asmalı Konak*” (2002-2003), “*Zerda*” (2002-2004), “*Aşka Sürgün*” (2005-2006), “*Beyaz Gelincik*” (2005-2007) ve “*Sıla*” (2006-2008) isimli yapımlardır. Bu yapımların kadının konumuna ilişkin bakış açısı ataerkil bir yerde durmaktadır. Günümüzde “*Hercail*” dizisi de geçmişten bu yana kadın temsilinin değişmediğini göstermektedir. Kadın karakterler hala bağımlı, pasif ve birbirleriyle rekabet eden özellikleriyle sunulmaktadır.

Dizi sonuç olarak kadının konumuna ilişkin ataerkil bir yerde durmakta ve egemen ideolojiyi devam ettirir niteliktedir. Bu anlamda kendini gerçekleştirmiş, bağımsız ve güçlü bir kadın imgesi dizide gözlenmemiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmed, S. (2018). *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. (Çev. Aydaş, B. S.). İstanbul: Sel Yayıncılık (Eserin orijinali 2017’de yayımlandı).
- Akkoyun, T. (2020). Sinemada Esrarengiz Şark İle Ateşten Gömlek. *Atatürk Dergisi* , 9 (1) , 29-48 .
- Alparslan, B. (2019). Sojourner Truth’un Mirası: Ben Kadın Değil Miyim?. *Morpsikoloji dergisi Sitesi*. 4 mart 2020 tarihi saat 14:18’de <http://morpsikolojidergisi.org/2019/11/03/sojourner-truthun-mirasi-ben-kadin-degil-miyim/> adresinden alınmıştır.
- Alptekin, D. (2011) . Sokaktan Akademiye: Kadın Hareketinin Kurumsallaşma Süreci, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26
- Arat, Necla. (1991). *Feminizmin Abc'si* (Birinci Baskı). İstanbul: Simavi Yayınları
- Arneil, B. (1999). *Politics and Feminism (Birinci Baskı)*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Atabek, Ü., & Atabek, G. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek* . Ankara: Siyasal Kitap
- Aytekin, P. (2018). Yerli Dizilerde Kadın Kimliğinin Temsili Üzerine Bir Örnek; “Yaprak Dökümü” Dizisi. *Erciyes İletişim Dergisi* , 5 (4) , 447-463.
- Bal, H. (2012). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Balkır, G. (2012). *Toplumsal Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı, Hukuka, Dünyaya ve Yaşama dair Sözümüz Var!* Aydın Barosu Kadın Hukuku Komisyonu: Türkiye Barolar Birliği, Tübakkom, 1. Kadın Avukatlar Kurultayı, Ankara.
- Berktaş F. , Gündüz, A., Kümbetoğlu, B., Köker, E., Karaaslan, H., Uygur, G., Çağlar, İ., Elçik, G., Ecevit, Y. Ve Sancar, S. (2013). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. Ecevit, Y., ve Karkiner, N., (Editörler), *Feminist Teoride Açılımlar* içinde (2-23). Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet, Bize Yüklenen Roller*. [Elektronik Sürüm]. Kadav Yayınları.

- Caner, Emre (2004), *Kutsal Fahişeden Bakire Meryem'e: Toprak ve Kadın*, Su Yayınları, İstanbul.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, And The Politics Of Empowerment* (İkinci Baskı.). NY: Routledge.
- Connell, R. W.(2017). *Toplumsal Cinsiyet İktidar*. Ayrıntı Yayınları:İstanbul
- Çağlar, B. (2020): *Televizyon Dizileri ve Şiddeti Özendirme İlişkisi: Prime-Time Kuşağındaki Yerli Diziler*. *Tihek Akademik Dergi*
- Çapar, G. (2019).*Kesişimsellik: Postmodern Feminist Bir Yaklaşım*. *Hukuk Kuramı Dergisi*, 6(3)
- Çoban, B Özarslan Z. (2015): *Söylem ve İdeoloji*. İstanbul: Su Yayınları.Çelik, H , Ekşi, H . (2013). SÖYLEM ANALİZİ. *Marmara University Atatürk Education Faculty Journal of Educational Sciences* , 27 (27) , 99-117 .
- Çelenk, S. (2010). *Kadının Medyada Temsili ve Etik Sorunlar*, *Televizyon Haberciliğinde Etik* Ankara Üniversitesi İLEF. 229-236.
- Çelenk, S. (2005): *Televizyon Temsil Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri* Ankara: Ütopya Yayınları.
- Çelenk, S. (2010). *Aşk-ı Memnu'dan Aşk-ı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz*. *Birikim Dergisi*, (256 -257)18-27
- Demez, Gönül (2005), *Değişen Erkek İmgesi Kabadaydan Sanal Delikanlıya*, Babil Yayınları: Ankara.
- Durudoğan, Hülya (2007). *Unes Femmes:Kristeva-Psikanaliz ve Kadın.*, Z. Direk (Editör), *Cinsiyetli olmak: sosyal bilimlere feminist bakışlar içinde* (51-66). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori* (Çev. Bora, A., Gevrek, M., Sayılan, F.). İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 1985'de yayımlandı).
- 2014 Sentez Yayıncılık 2014
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Dağtaş, Y. (2008). Türkiye'de Yaygın Televizyonlarda Tektipleşme ve Diziler: Tektipleşmiş Bir Zenginlik Göstergesi Olan Lüks Villaların Düşündürdükleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (8), 161-185.

Deloitte (2014). Dünyanın en renkli ekranı Türkiye'de dizi sektörü. Aralık 2014

Dizi Tv (2019, Mart). Dizi TV 630. Bölüm. 01 Mayıs 2020 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=Nw_H7DE501Q adresinden alınmıştır.

Dizi Tv (2019, Mart). Dizi TV 630. Bölüm. 10 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=g1UeJVDoFEM&v1=tr>. adresinden alınmıştır.

Dökmen, Y. Zehra (2006). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, 2. Baskı, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Dökmen, Zehra (2009). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ergül, H. (2000). *Televizyonda Haberin Magazinleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. Ve Karkıner N. (Editörler), (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Ecevit, Y., Ecevit, M., Ayata, A., Gölgelioğlu, Ö., Tan, M., Kurdoğlu, A., Karkıner, N., Uygur, G., Çağlar, İ., ve Durakbaşa, A. (2011). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. Ecevit, Y., ve Karkıner, N., (Editörler), *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç* içinde (2-29). Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Ertuğrul, Y. (2019, Şubat). Beden, Özne, Faillik: İkinci Dalga Feminizme Post-Yapısalcı

Eleştiriler. *Birikim Dergisi*, 21.04.2020, birikimdergisi.com/
<https://www.birikimdergisi.com/guncel/9381/beden-ozne-faillik-ikinci-dalga-feminizme-post-yapisalci-elestiriler>

- Ercan, E., & Bikiç, N., (2019). Kadın rollerinin televizyon dizilerinde yer alma biçimlerine ilişkin bir karşılaştırma: paramparça ve medcezir örneği. *İnsan&İnsan*, 6 (20), 165-183
- Erdoğan, M. (2011). *Medyada cinsiyete dayalı ayrımcılıkla mücadelede medya izleme grupları*. Uzmanlık Tezi, Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü: Ankara.
- Giddens, A. ve Sutton, P. (2014). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (Çev. A. Esgin). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Güloğlu, K. F. (2019). Uluslararası Çalışmaların Gündeminde Engelli Kadın Ayrımcılığının İfadesi. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 30(1), 260-285.
- Hall, S. (1997). *Cultural Representations and Signifying Practices*. UK: Open University (Milton Keynes) Science Foundation Course Team.
- Hall, S. (1995). New Ethnicities. Morley, D. ve K. H. Chen (der.). Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies içinde. Londra: Routledge, 442-451
- Haferkamp, C.J. (1999). Beliefs about Relationships in Relation to Television Viewing, Soap Opera Viewing, and Self-Monitoring. *Current Psychology: Developmental Learning Personality. Social Summer*, 18(2), 193-204.
- Hamzaoğlu, M., & Konuralp, E. (2019). Geleneksel Toplumlarda Namus Olgusu ve Namus Cinayeti:Türkiye Örneği. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2019/I: 51-65
- Hercail (2019, Mart). Hercail'nin Azize'si Kendini Anlatıyor. 05 Mayıs 2020 tarihinden <https://www.youtube.com/watch?v=00Okm9ztAqE&list=PL9CjazF9Elys64zutAVrDj6IgfFkcnHvG&index=17> adresinden alınmıştır.
- Hercail (2020, Ocak). Hercail'nin Karakterleri Kendilerini Anlatıyor. 19 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=UtFNfSsRk24> adresinden alınmıştır.
- Hercail (2020, Ocak). Hercail'nin Karakterleri Kendilerini Anlatıyor. 19 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=UtFNfSsRk24> adresinden alınmıştır.
- Hoşgör, G. A. (2010). *Türkiye'de Kırsal Kadının Toplumsal Konumu: Bölgesel Eşitsizlikler, Müdahaleler ve Kısmi Kazanımlar, Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet*

- Çalışmaları: Eşitsizlik, Mücadeleler, Kazanımlar*, Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul, 295-314.
- İmançer, D. (2006). *Medya ve Kadın*. İstanbul: Ebabil Yayınları.
- Kabadayı, L. (2004). Toplumsal Cinsiyet ve Film '90'lı Yıllarda Abd-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi/ Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Kandiyoti, Deniz. (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (126,87)
- Kaya, Ş. (2012). Sahibinden Satılık Korkular: Kadının Korkutulan Özne Olarak İnşasında Medyanın Rolü. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11(1):191-211.
- Kaylı, Ş. D. (2011). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme* (Beşinci Baskı). İzmir: İlya İzmir Yayınevi. (16,
- Kayhan, F. (1999). *Feminizm* (Birinci Baskı). İstanbul: BDS Yayınları
- Karadağ, A. ve Sabancılar, S. "Toplumsal Cinsiyet'ten 'Çoklu Kesişen Farklılıklar'a Küreselleşme ve Kadın" iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/1427/file/Ahmetkaradag.pdf, (05.02.2013).
- Kolay, H. (2015). Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımlar. *EMO Kadın Bülteni*, 3 (9)
- Kula, N. (2012). TV Dizileri Yoluyla Yeniden Üretilen Tüketim Kültürü. *Tarih Kültür Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1 (4).
- Kocaman, A. (2003). *Söylem Üzerine*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, A , Başer, M . (2019). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Ataerkillik ve İktidar İlişkileri . *STED / Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi* , 28 (1) , 71-76 .
- Millett, K. (2018). *Cinsel Politika* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi (47,63,60,48,83,84,68,69)

- Martin, Ş. (2007). *Women's Studies/ Gender Studies/ Feminist Studies.*, Flood, M. Gardiner, J. K. Pease, B. Ve Pringle, K. (Editörler), *International Encyclopedia of Men and Masculinities*. London: Routledge.
- Mutlu, Erol. (2004). *İletişim Sözlüğü* (4. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* .(Çev. Akınhay, O. A. Ve Kömürcü, D.). Ankara: *Bilim ve Sanat*. (Orijinal metin 1994'de yayımlanmıştır).
- Meyers, M. (1999). *Mediated Women: Representations in Popular Culture*. Hampton Press.
- (Mia Yapım). (2019). Hercai. Mia Yapım. 04.04.2020 20:20'de <http://miayapim.com/hercai/> adresinden alınmıştır
- Mora, N. (2008). *Medya Çalışmaları Medya Pedagojisi ve Küresel İletişim*. (Editör, Uçan, C.) Altıkitap.
- Notz, G. (2012). *Feminizm*. Phoenix: Ankara
- Özcan, A. (2012). *Toplumsal Cinsiyet Eğitiminin Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rol Tutumlarına Etkisi*. Erciyes Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Hemşirelik Anabilim Dalı (Halk Sağlığı Hemşireliği). Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kayseri.
- Özkazanç, A. (2017, Kasım). Türkiye'de Kadın Hareketi ve Kesişimsellik Yaklaşımı Kesişimsellik Tartışması. Yazılı Bildiri, *Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği*. İstanbul, 24-36
- Öztürk, M., & Atik, A. (2016). Ulusal Pazardan Küresel Pazarlara Uzanan Süreçte Türk Dizilerinin Gelişimi. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3 (2), 66-82.
- Özsoy, A. (2016). *Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma*, Toplumsal Cinsiyet & Medya Temsilleri, (Ed.: Şahide Yavuz), İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Özer, S. (2007). Söylem Çözümlemesi ve Rivayetlerin Anlaşılmasına Yönelik Katkıları. *İslami Araştırmalar Dergisi*. 20 (1), 39-57.

- Parsa, S. (1994). *Televizyon Estetiği*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- RTÜK.(2014). Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım Ve Sınıflandırmalar. 4 Mayıs 2020
18:20'defile:///C:/Users/K%C4%B0NG/Desktop/Downloads/Program%20T%C3%BCRleri%20Kod%20Kitap%C3%A7%C4%B1%C4%9F%C4%B1_2128.pdf
adresinden alınmıştır.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri* (Çev. Bayatlı, M.). İstanbul: Pencere Yayınları (Eserin orijinali 1989 'da yayımlandı).
- Sarı, A. Akyıldız Ercan, C. (2008). *Masalların Psikanalizi*, Ankara: Salkım Söğüt Dizgi Evi.
- Saygılıgil, F. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Scott, W. Joan, (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (Çev. A. T. Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, E. (2017). *Söylem; Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/ Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Profil Kitap
- Sözen, E. (2008). *Söylem; Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/ Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Profil Kitap.
- Sullivan, J. (2003). *Introduction to Social Problems* (Altıncı Baskı). Boston: Pearson Education. (227)
- Sümer, Zafer, S. (2009). *Tarih İçinde Görünürlükten, Kadınların Tarihine: Amerikan Kadın Romanında Feminist Bilinç ve Politika*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. (75)
- Soner, A. (2012). *Yapı ve Fail İlişkisinden Hareketle Ataerkil İdeoloji ve Toplumsal Cinsiyet Etkileşimini Anlamak*. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın. (69)
- Sancar, S. (2011). Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar. S. Sancar. (Editör), *Türkiye'de Kadın Hareketinin Politikası: Tarihsel*

- Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler* içinde (63-64) (Birinci Baskı). İstanbul. Koç Üniversitesi Yayınları
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2014). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Şener, G., Çavuşoğlu, Ç. ve Irklı, H. İ. (2016). *Medya ve Toplumsal Cinsiyet. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, (Ed.: Feryal Saygılıgil). Ankara: Dipnot Yayınları.
- TAŞ, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler* , 3 (5) , 0-0
- Tekeli, Ş. (2017). *Feminizmi Düşünmek* (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (60, 63, 131,132)
- Tan, Mine, (1979), *Kadın: Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi*, Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3 (5) , 0-0. (169)
- Toptancı, Cihan, H. (2008). *Küreselleşme Sürecinde Postfeminizm*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.(28)
- Tekeli, Ş. (1998). Birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerin karşılaştırmalı incelemesi üzerine bir deneme., B. Hacımiraçoğlu. (Editör), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde (341) İstanbul. Tarih Vakfı Yayınları
- Tür, Özlem ve Aydın Koyuncu, Çiğdem, “Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi,
- Tür, Ö. & ve Aydın K.Ç. (2010). Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları. *Uluslararası İlişkiler Akademik Dergi*, 7, (26), 3-24.
- Thompson, D. (2001). *Radical Feminism Today*, Australia: University of New South Wales.
- Uçan, G. (2014). “Post-modern erkek(lik)“, *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*, (Ed: H. Kuruoğlu ve B. Aydın), Ankara: Detay Yayıncılık, 17-29.

- Uştuk, H. (Kasım, 2019). ABD'den Sonra En Fazla Dizi İhraç Eden Ülke Türkiye. *Anadolu Ajansı*. 5 Mart 2020 09:10'da <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/abdden-sonra-en-fazla-dizi-ihrac-eden-ulke-turkiye/1641524> adresinden alınmıştır.
- Ünür, E. (2013). Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3 (2)
- Ünlü Gül. D., & Aslan, P., (2016). Türk televizyon dizilerindeki kadın rollerine kadınların gözünden bakmak. *İnif E Dergi*, 1 (2), 191-206 .
- Vatandaş, C. (2011). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (35) 29-56 (31)
- Yaraman A. Modern ataerkil toplumsallaşma: “erkeksi”, “erkekçi” kadınlar. Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 13-16 Ekim 2009.
- Yeşil, F, Yıldırım, A. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve Medyadaki Söylemi: Evlilik Programları*. Selçuk İletişim, 12 (1) , 232-254.
- Yiğitoğlu, M .(2016). *Türkçedeki Cinsiyetçi Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İnceleme*, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 26, Volume 5, Issue 26 / 05-26-05 Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Yuval, D. N. (2003). *Cinsiyet ve Millet*. (Çev. Ayşin Bektaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yüksel, N. (2013). Otomobil Reklamlarında Yerleşik Toplumsal Cinsiyet Kalıpları: Türkiye'de Yayınlanan Televizyon Reklamları Üzerine Bir Çalışma. Selçuk İletişim, 4 (2) , 115-124.
- Zipes, J. (2002). *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. (İkinci Baskı). New York: Palgrave Lviacmillant
- Wittig, M. (2013). *Straight Düşünce* (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık (48)

Woman TV (2020, Mayıs). Yaz Dizisinde Bile Şiddet Dili Var. 15 Mayıs 2020 tarihinde <http://www.womantv.com.tr/yaz-dizisinde-bile-siddet-dili-var-439h.htm> adresinden alınmıştır.

Elektronik Kaynaklar

<https://www.youtube.com/watch?v=h43bURok9aY&t=1036s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=GKemEDW3fao&t=2371s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=jPi2mdtKNOo&t=3612s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=ebGaOVFUc50&t=6429s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=DwE-Hufd09s&t=9081s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=WUv5JYKoR5I&t=7529s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=S5bcpySWWpc&t=7248s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=fcmIYoQtOmE&t=7089s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=m3smE8dAzo4> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=OcQwQ2-fwXU&t=8218s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=zc8QYOGJ54c&t=2087s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=e3rIly3dY5E&t=5797s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=8l88wzheGsc&t=8552s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=8d2qntjg2GQ&t=6574s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=ln-yuQWHc7o&t=7428s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=uFqVjc0lUzc&t=130s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=Ve7bkylp4Xk>(Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

https://www.youtube.com/watch?v=_31KNG6-pWI&t=6935s (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=qxbz9rvlyRE&t=5264s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=bIH7u90sJ3Q&t=5032s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.youtube.com/watch?v=i22QxpSiyu0&t=300s> (Mart 2020 14:19 tarihinde erişilmiştir).

https://www.youtube.com/channel/UC2l92bN_FWHjZZPdOYnZveg (Haziran 2020 14:19' tarihinde erişilmiştir).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Sanem Sandıkçı

Doğum Yeri ve Tarihi: Zonguldak / 17.06.1990

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Mersin Üniversitesi / İletişim Fakültesi / Radyo Sinema ve Televizyon

Lisansüstü Öğrenimi: Adnan Menderes Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sinema ve Televizyon / Yüksek Lisans

İletişim

e-posta Adresi: sanem.sandikci@gmail.com

Tarih: 10.08.2020