T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
KADIN ÇALIŞMALARI PROGRAMI

TELEVİZYON DİZİLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLİ ÖRNEĞİ OLARAK "ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ" DİZİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Murat DÜNDAR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Mina FURAT

MANİSA-2021

T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
KADIN ÇALIŞMALARI PROGRAMI

TELEVİZYON DİZİLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLİ ÖRNEĞİ OLARAK "ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ" DİZİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Murat DÜNDAR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Mina FURAT

MANİSA-2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Temsili Örneği Olarak Öyle Bir Geçer Zaman Ki Dizisinin Değerlendirilmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

25/05/2021

Murat DÜNDAR

ÖZET

TELEVİZYON DİZİLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLİ ÖRNEĞİ OLARAK "ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ" DİZİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu çalışmada hedef, toplum tarafından kadın ve erkeğe biçilmiş olan rollerin en çok izlenen saatlerde yayında olan Türk dizilerindeki karakterler aracılığı ile nasıl temsil edildiğini, toplumsal cinsiyet rollerinin bu şekilde nasıl yeniden üretildiğini ve ataerkil toplumsal yapının özelliklerinin dizinin hikayesi ve karakterlerinde nasıl sunulduğunu ortaya koymaktır. Burada içeriğinde yer alan karakterler ve hikayesi aracılığı ile toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretilmesini sağlayan ve 2010-2013 yılları arasında Kanal D'de gösterimde olan "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisi örneklem olarak seçilmiştir. Bu dizi, nitel yöntem ile incelenerek dizide kadın ve erkek temsillerinin nasıl sunulduğuna ve dizilerdeki bu temsil sorununun karakterler ve hikâye üzerinden nasıl ortaya konulduğuna yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Medyada Toplumsal Cinsiyet Temsili, Öyle Bir Geçer Zaman Ki TV Dizisi, Toplumsal Cinsiyet Rolleri

ABSTRACT

EVALUATİON OF THE TELEVİSİON SERİES “ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ” AS AN EXAMPLE OF GENDER RESPESENTATİON İN TELEVİSİON SERİES

The aim of this study is to reveal how the roles assigned to men and women are represented by the characters in Turkish TV serial that is broadcast during the most watched hours, how gender roles are reproduced in this way and how the characteristics of patriarchal social structure are presented in the story and characters of the serial. The 'Öyle Bir Geçer Zaman Ki' serial, which was shown on Channel D between 2010 and 2013, which enables the reproduction of gender stereotypes through the characters and its story, was selected as the sample. This serial has been examined with the qualitative analysis method, and it includes how the faale and mala representations are presented in the serial and how this representation problem in the serial is revealed through the characters and the story.

Key Words: Gender repsentation in Media, TV serial “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”, Gender roles

TEŞEKKÜR

Çalışmamın başlangıcından son anına kadar bana destek olan, yol gösteren danışman hocam Sayın Dr. Öğretim Üyesi Mina Furat'a ve çalışmalarım süresince desteğini benden esirgemeyen başta kardeşim Hazal Dündar olmak üzere aileme yürekten teşekkür ederim.

Murat DÜNDAR

Manisa, 2021

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI……iii
TEZ VERİ GİRİŞ VE YAYINLAMA İZİN FORMU……..iv
YEMİN METNİ……v
ÖZET……...vi
ABSTRACT……...vii
TEŞEKKÜR……..viii
İÇİNDEKİLER……..…….....ix
SİMGE VE KISALTMALAR……...xiii
TABLOLAR LİSTESİ……..…....….....xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ……..xv
EKLER LİSTESİ…….....xvi
GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM
TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ATAERKİLLİK……...6
1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET DAYALI İŞ BÖLÜMÜ……..9
1.3. TOPLUMSAL CİNSİYET VE EMEK……11
1.4. TOPLUMSAL CİNSİYET, BEDEN VE CİNSELLİK……13
1.5. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADINA YÖNELİK ŞİDDET……..15

İKİNCİ BÖLÜM
MEDYADA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLİ

2.1. MEDYA'DA ANNELİK VE BABALIK TEMSİLLERİ……..…22
2.2. DİZİLERDE KADIN-ERKEK TEMSİLLERİ……24
2.3. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE KADIN VE ERKEK TEMSİLLERİ ……30
2.3.1. Dram ve Melodram Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri……..35
2.3.2. Arabesk Kültür ve Türk Sineması'nda Arabesk Türü Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri……...41
2.3.3. Türk Güldürü Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri……43
2.3.4. Türk Sinemasında Tarih Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri……45

2.3.5. 1980'den Sonra Türk Sineması'nda Kadın Temsili……48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

3.1. EVREN VE ÖRNEKLEM…….……53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

"ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ" DİZİSİ ANALİZİ

4.1. ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ DİZİSİ HAKKINDA…….54

4.2. DİZİNİN ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ…….55

4.3. EMEK TEMSİLLERİ……..56

4.4. CİNSELLİK TEMSİLLERİ…….61

4.5. ŞİDDET TEMSİLLERİ……..65

4.5.1. Fiziksel Şiddet Temsilleri……...66

4.5.2. Cinsel Şiddet Temsilleri…….……66

4.5.3. Ekonomik Şiddet Temsilleri…….…..67

4.5.4. Duygusal Şiddet Temsilleri……68

4.6. ANNELERİN VE OĞULLARIN TEMSİLLERİ…….69

4.6.1. Cemile-Mete……..……...……..69

4.6.2. Cemile-Osman…….…...69

4.6.3. Hasefe-Kemal…….…..…..70

4.6.4. Hasefe-Ali…….…….70

4.6.5. Caroline-Mustafa……..……..71

4.7. ANNELER VE KIZLARIN TEMSİLLERİ…….....72

4.7.1. Cemile- Berrin……...….72

4.7.2. Cemile- Aylin……73

4.7.3. Neriman-Mesude……....74

4.7.4. Berrin- Zehra……...……...74

4.8. BABALAR VE OĞULLARIN TEMSİLLERİ……75

4.8.1. Ali- Mete……...…….75

4.8.2. Ali- Osman…….…...…….76

4.8.3. Ekrem- Hakan……76

4.9. BABALAR VE KIZLARIN TEMSİLLERİ…….77

4.9.1. Ali-Berrin……...77

4.9.2. Ali-Aylin……....78

4.9.3. Kemal-Mesude……...79
4.10. KUZENLERİN TEMSİLERİ……79
4.10.1. Berrin, Mete ve Aylin-Mesude…….……79
4.11. KARDEŞLERİN TEMSİLLERİ……....80
4.11.1. Kemal-Ali……80
4.11.2. Berrin-Mete-Aylin-Osman……...80
4.12. SEVGİLİ/ EŞ İLİŞKİLERİNİN TEMSİLLERİ……...…….....81
4.12.1. Cemile- Ali Kaptan…….……..81
4.12.2. Cemile- Hikmet Karcı …….....84
4.12.3. Cemile- Arif……..…...85
4.12.4. Caroline- Ali Kaptan……85
4.12.5. Berrin- Hakan……...86
4.12.6. Berrin- Ahmet ……..…87
4.12.7. Aylin- Murat …….....89
4.12.8. Aylin- Soner …….....89
4.12.9. Bahar-Soner…...…….....90
4.13. DİZİ KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ……93
4.13.1. Cemile (Ayça Bingöl)……..……..…93
4.13.2. Caroline (Wilma Elles) ..... ….…..……..94
4.13.3. Ali Kaptan (Erkan Petekkaya) 95
4.13.4. Berrin (Yıldız Çağrı Atiksoy)…….……96
4.13.5. Aylin (Farah Zeynep Abdullah)..... 97
4.13.6. Mete (Aras Bulut İynemli)..... 98
4.13.7. Ahmet (Tolga Güleç)……100
4.13.8. Soner (Mete Horozoğlu)……101
4.13.9. Hakan (Salih Bademci)……...……..…….101
4.13.10. Arif (Muhammet Uzuner)……...102
4.13.11. Balıkçı-Hikmet Karcı (Orhan Alkaya)……102
4.13.12. Bahar (Mine Tugay)…….……..103
4.13.13. Osman (Gün Koper / Emir Berke Zincidi)……..104
4.13.14. Hasefe Hanım (Meral Çetinkaya)……105
4.13.15. Ekrem (Osman Alkaş)……..105
4.13.16. Neriman (Zeyno Eracar)……..107
4.13.17. Mesude (Nilperi Şahinkaya)……....108

4.13.18. İnci (Yeliz Kuvancı)……109
4.13.19. Kenan (Hüseyin Avni Danyal)..... 110
4.13.20. Süleyman (Recep Renan Bilek)..... 111
4.13.21. Ekber (Mehmet Bozdoğan)..... 112
4.13.22. Aydın (Yağız Can Konyalı)..... 113
SONUÇ……116
KAYNAKÇA……...…120
EK

SİMGELER VE KISALTMALAR

MOSD: Merkez Ordu Sinema Dairesi

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

Vb.: Ve benzeri

YY: Yüzyıl

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Evliliklerinin Başlama ve Bitiş Nedenleri ve Evlenen Kişilerin Özellikleri…....92
Tablo 2: "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" Dizisindeki Temsile İlişkin Bazı Bulgular…….114

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Cemile'nin Evliliklerinin Görüntüsü……..….85
Şekil 2: Ali Kaptan'ın Evliliklerinin Görüntüsü……...…….…86
Şekil 3: Berrin'in Evliliklerinin Görüntüsü……88
Şekil 4: Aylin'in Evliliklerinin Görüntüsü…….……90
Şekil 5: Soner'in Evliliklerinin Görüntüsü……91
Şekil 6: Cemile'nin Görüntüsü……93
Şekil 7: Caroline'nin Görüntüsü……..…94
Şekil 8:Ali Kaptan'ın Görüntüsü……95
Şekil 9: **Berrin'in Görüntüsü**……....96
Şekil 10: **Aylin'in Görüntüsü**……97
Şekil 11: Mete'nin Görüntüsü……..…98
Şekil 12. Ahmet'in Görüntüsü……100
Şekil 13. Soner'in Görüntüsü…….....101
Şekil 14:Hakan'ın Görüntüsü…….....101
Şekil 15. Arif'in Görüntüsü……102
Şekil 16: Balıkçı-Hikmet Karcı'nın Görüntüsü…….....102
Şekil 17: Bahar'ın Görüntüsü……103
Şekil 18. **Osman'ın Görüntüsü** …….....104
Şekil 19: Hasefe Hanım'ın Görüntüsü…….…….105
Şekil 20: **Ekrem'in Görüntüsü**……..……..……...105
Şekil 21: Neriman'ın Görüntüsü……....107
Şekil 22: Mesude'nin Görüntüsü……...108
Şekil 23: İnci'nin Görüntüsü……..109
Şekil 24: Kenan'ın Görüntüsü…….....110
Şekil 25: Süleyman'ın Görüntüsü……..111
Şekil 26: Ekber'in Görüntüsü……112
Şekil 27: Aydın'ın Görüntüsü……..……..113

EKLER LİSTESİ

EK 1. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinin de yayınlandığı 11-17 Nisan 2011 tarihleri Arasında ATV, Star, Kanal D, TRT ve Fox Kanalları'nın prime time (20:00-23:00 saatleri arasında) yayınlanan Türk dizilerinin yayın akışları……138

GİRİŞ

Yapılan bu çalışmada "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde bulunan kadın ve erkek karakterlerin nasıl temsil edildikleri yine bu dizideki karakterler incelenerek araştırılmaktadır. Ayrıca bu çalışmada kadın ve erkek karakterler dizide yer alan konuşmaları, davranışları ve sahip oldukları statüleri üzerinden de değerlendirilecektir. Toplumsal cinsiyet ifadesi o toplumda yaşayan kadına ve erkeğe yine o toplumca dayatılan ve yapması beklenen görev ve yükümlülükleri içermektedir (Baştürk Akca, Ergül, 2014:14). Televizyon ve onun en çok izleyici kitlesine hitap eden saatlerinde yayında olan Türk dizilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin model olma ve bu rollerin yeniden üretilmesi üzerinde önemli etkileri olduğu fakat bu dizilerde çoğunlukla bir temsil sorunu yaşandığı görülmektedir. Türk dizilerine kanalların en çok izlenildiği saatlerde yer verilmesi de dizilerin kitleleri ekran karşısında toplama özelliğini ve böylelikle toplumu etkileme gücünü de bize göstermektedir. Bu diziler bazen topluma yararlı mesajlar da vermekle birlikte konusu, karakterlerin davranışları, dış görünüşleri ve statüleri vb. özellikleri incelendiğinde ise birçok alanda yer alan ataerkil zihniyete sahip toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretilmesine hizmet ettikleri de dikkat çekmektedir. Türk dizilerinde yer alan kadın karakterlerin erkek karakterlere oranla daha duygusal, daha fedakâr, daha çok ağlayan, şiddete maruz kalan, karar verme süreçlerine pek dahil edilmeyen, ev işleri ile ilgili sorumluluğu daha çok alan, genel olarak anne ve eş rolleri ön plana çıkarılan, dedikodu sahnelerinde daha çok yer alan, erkek karakterlerin ise dizilerde daha çok bağırma ve şiddet sahnelerinde bunları uygulayan, iş dünyasında daha çok ve daha üst pozisyonlarda yer alan ve evin geçimini sağlayan kişiler olarak gösterildikleri dikkat çekmektedir (Aslan Aras, Gül Ünlü, 2018:2). Ayrıca medya dünyasının her alanında olduğu gibi dizi sektöründe de maddi kaygıların ön planda olduğu ve bunun için de reyting oranlarının yüksek olmasının temel hedef olarak belirlendiği günümüz medyasında televizyon dizileri de bu reyting mücadelesinin en fazla yaşandığı alanlardan biridir. Bu da dizilerde reyting uğruna kadına yönelik şiddetin her türünün gösterimi, kadının bedeni üzerinden sergilenmesi, kadını erkeğin gerisinde ve genellikle bir erkeği kazanmaya çalışmaktan öte bir hedefi olmayan konumlarda gösterimi gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde yer alan erkek ve kadın karakterleri toplumdaki geleneksel kalıpların dışına çıkıp çıkamadığı dizi metinleri analizi ve karakterlerin özellikleri değerlendirilerek yapılacaktır. Ayrıca, dizideki karakterlerin davranış, konuşma, düşünce, önyargıları ve statüleri incelendiğinde dizilerde ataerkil toplum yapısındaki, kadını ikinci plana atan insan ilişkileri biçimlerinin yeniden üretilip üretilmediği önemli bir analiz konusudur. Türk dizilerinde genellikle şiddet mağduru, erkeğin korumasına ihtiyaç duyan, cinsel obje olarak kullanılan, iyi anne ve eş veya kötü anne ve eş, evlilikleri yıkan entrikacı kadın, dedikodu yapan kadın, çalışsa bile iş hayatı ile değil genellikle ev işleri ile gösterilen kadınların bu dizide de yine bu özellikleri ile alınıp alınmadığı ve kadınların nasıl temsil edildiği sorunu açıklanacaktır.

Bu çalışmadaki, "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisi, 2010-2013 yılları arasında Kanal D'de gösterimde olduğu dönemde en çok izlenilen diziler arasındadır. Ayrıca, 1967 yılında başlayıp dizinin yayınlandığı döneme kadar uzanan bir hikâyeyi anlatması nedeni ile o dönemleri yansıtabilmek adına çekim yapılan ev ve sokaklarda yapay düzenlemeler yapılmıştır.

2010-2013 yılları arasında Kanal D'de gösterilmiş ve toplam 120 bölüm sürmüş olan 'Öyle Bir Geçer Zaman Ki' adındaki dizi bu çalışmanın kapsamını oluşturur. Bu dizide Cemile, Ali Kaptan ve Caroline'nin dışında Akarsu ailesinin çocukları Aylin, Berrin, Mete, Osman, annesi ve kendisinin geçmişte babası tarafından dışlanmalarının intikamını almak için her türlü entrikalarda bulunan Kenan, Aylin'in aşkı Soner, Berrin'in aşkı Ahmet, Cemile'nin evlilik yaptığı ve Ali Kaptan'ın eski sırdaşı Balıkçı (Hikmet Karcı) dizinin diğer önemli karakterleridir. Yayınlandığı dönemde geniş bir izleyici kitlesini ekrana bağlayan ve böylelikle 120 bölüm süren dizinin yönetmeni Zeynep Günay, senaristi ise Coşkun Irmak'tır. Adından da anlaşılacağı gibi içinde yer alan karakterlerin yaşantılarından uzun bir kesit sunan ve 1967 yılında İstanbul'un eski bir semtinde başlayıp günümüze kadar gelen dramatik ağırlıklı hikâyelerin anlatıldığı dizide yaşanan birçok olay evin en küçük çocuğu küçük Osman'ın gözünden ve onun iç sesinden anlatılmaktadır. Bu çalışmanın diğerlerinden farklı yanı ve önemi dizi içeriklerini feminist kuram kavramları üzerinden analiz etmesi olacaktır. Ülkemizde medyada yer alan kadın ve erkek temsillerinin sorunlu yanlarını ele alarak eleştirel bağlantıları kurmaya çalışması ve önemli bir izleyici kitlesine hitap eden dizilerde temsilinin nasıl yapıldığının tespiti bakımından yapacağı katkının önemli olacağı düşünülmektedir. Dizide yer alan karakterlerde bulunan

fedakâr - fettan, iyi anne - kötü anne, dürüst - entrikacı zıtlıkları, namus kavramı, emek, cinsellik, şiddet ve ikili ilişkilerin temsillerinin çarpıcı şekillerde yer alması bu dizinin araştırma konusu olarak seçilme nedenlerindendir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET

Cinsiyet kavramı için 'Sex', toplumsal cinsiyet kavramı için ise 'gender' kelimeleri kullanılır (Tanrıvermiş, 2007:45). Hem kadının hem de erkeğin nasıl olması ve davranması gerektiğini belirleyen toplumsal cinsiyet rolleri toplum içinde yaşama sonucunda zamanla kazanılır ve benimsenir. Bu biçilmiş kalıpların dışına çıkan kişi ise toplum tarafından ötekileştirilir ve bu kişi aykırı olarak görülür (Baştürk Akca, Ergül 2014:14). Başka bir deyişle de cinsiyetin insanın içinden gelen bir özelliği varken toplumsal cinsiyet kavramı ise toplumda ortaya çıkarılan, insanlara aktarılan ve yaşam deneyimleri ile zamanla değişebilen bir durumdur (Wood, 1995; aktaran Özdemir, 2019:3).

Ecevi'int (2011:4) ifade ettiği gibi; "Toplumsal cinsiyet, kadınla erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanmasını, toplumların bu iki cinsi birbirinden ayırt etme biçimini, onlara verdiği toplumsal rolleri anlatmak için kullanılan bir kavramdır." Marshall'a (1999) göre, toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal olarak belirlendiğini ifade eder. Toplumsallaşma da toplumda var olan cinsiyet rollerinin nasıl uygulanacağının öğrenildiği aşamadır (Connell 1998: 255, 258; aktaran Mora, 2005:3).

İnsanların doğdukları anda sadece biyolojik olarak cinsiyetleri bulunur, toplumsal cinsiyetleri yoktur. Yaşları ilerledikçe insanlar yaşadıkları toplumda sahip oldukları cinsiyete göre bazı davranış kalıpları, kuralları ve beklentileri öğrenirler ve toplum içinde bunları uygulama imkânı bulurlar (Tanrıvermiş, 2007: 46). Kendi öğrendiklerinin dışında daha doğmadan bebeklerin kıyafetleri ve eşyalarının seçiminde de toplumun o cinsiyete uygun bulduğu kalıpların ön plana çıktığı ve bu kalıplar doğrultusunda erkek çocuklar için mavi, kız çocukları için pembe rengin tercih edildiği görülür.

Cinsiyet kadın ve erkekle ile ilgili biyolojik temelli bir farklılığı ifade eder. Toplumsal cinsiyet kavramı ise biyolojik olarak değişik özellikleri belirten cinsiyetten farklı olarak toplumun, içinde bulunduğu zaman ve tarihsel geçmişe de bağlı olarak erkek ve kadından beklediği davranış biçimlerini, ilişkileri ve yükümlülükleri kapsamaktadır (Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç, 2019:167). İnsanların içinde

bulundukları toplumda yerine getirmesi gereken sorumlulukları, biyolojik temelli cinsiyetlerinin yanı sıra içinde bulunduğu toplumun o cinsiyetten beklediği rollere göre şekillenmekte ve buna paralel olarak aile hayatında da kişilerden farklı görevleri yerine getirmeleri istenmektedir (Muratoğlu Pehlivan, 2020: 6)

Toplumsal cinsiyet rolleri, Saraç (2013:27) tarafından, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeğin nasıl olmaları ve nasıl davranmaları gerektiklerini açıklayan beklentiler sistemi olarak tanımlanır. Bu rollerin oluşumu anne karnında başlayarak aile yaşamı, okul-iş yaşamında pekişir ve kanunlarda da ifade edilir. Saraç (2013:28)'ın da ifade ettiği üzere, toplumsal cinsiyet rolleri, cinsiyet kalıpyargılarıyla ilişkilildir. Bu kalıpyargılar, toplumda kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklere temel oluşturarak ayrımcılığa sebep olurlar, zaman içinde değişmeye direnç göstererek, çeşitli kültürlerde benzerlik gösterirler. Örneğin; kadınların, aile bireyleri ve ev işleriyle ilgilenmeleri, erkeğe bağlı olmaları, duygusal olarak sessiz, fedakar, sabırlı, anlayışlı davranmaları beklenir. Erkeklerden ise ailelerinin geçinmelerini sağlamaları, dışarıyla bağ kurmaları, cesur, sert ve mantıkla hareket eden bireyler olmaları beklenir. Bu gibi beklentiler cinsiyet kalıpyargıları olarak tanımlanır. Kadınlardan beklenenen "kalıp roller", kadınların öncelikli rolü "namusunu korumak" ve aile ile ilgilenmek olarak görüldüğü için, eğitim ve çalışma hayatından ve kamusal hayattan mahrum edilmelerine kimi durumlarda yaşam haklarından bile mahrum olmalarına sebep olmaktadır.

Ecevit (2011:4)'in belirttiği gibi, 1970'lerden itibaren yapılan toplumsal cinsiyet çalışmaları, tarihsel olarak üç basamakta şekillenmiştir. İlk basamakta, cinsiyet farklılıklarına önem verilmiştir ve bu farklılıklar daha çok biyolojik özelliklere dayandırılmıştır. İkinci basamakta, cinsiyet rolleri ve toplumsallaşmaya önem verilmesini içerir. Üçüncü basamakta ise, toplumsal cinsiyetin bütün sosyal yapılarda hayati bir rol oynadığı ve ataerkil ve sınıflı bir toplumsal yapıyla birlikte olduğu anlaşılmaktadır. Bu kavram, ücretli çalışma, aile, politika, gündelik yaşam, ekonomik kalkınma, hukuk, eğitim vb. alanlarda yapılan çalışmalarda söz konusu edilmiştir.

Ecevit (2011:7) ayrıca, toplumsal cinsiyet kavramı ile gelişen feminist bilim eleştirisini de tarihsel olarak anlatır. Thorne'dan (1998) alıntılayarak, feminist çalışmaların ilk önce, "boşlukların doldurulması" olarak ifade edilen, kadınlara ait bilgilerin yeni çalışmalarla toplanması ve "cinsiyetçi yanlılıkların düzeltilmesinin yapılmaya çalışıldığını ifade eder. Bu aşama aynı zamanda kadınlar ve erkekler arasındaki farklılık ve eşitsizliklerin görüldüğü bir süreç olarak ortaya çıkmıştır. Bu

aşamadan sonra ise, kadınların deneyimlerini ihmal eden veya yok eden paradigmalar yerine toplumsal cinsiyet merceğini kullanan ve en egemen kuramları sorgulamayı sağlayan feminist paradigmalar kullanılmaya başlandı. Anlaşılacağı üzere, toplumsal cinsiyet kavramı, feminist çalışmaların farklı sosyal bilim alanlarında genişlemesi, derinleşmesi ve nicelik olarak artmasını sağlayan bir kuram olarak ortaya çıktı. Özellikle feminist bir bakış açısıyla değerlendirilen alanlar olarak çalışma hayatı, cinsellik, beden, kimlik ve farklılık, görsel ve kültürel sosyoloji ortaya çıktı. Bu alanlardan daha sonra ise, sağlık ve hastalık, aile, ev içi emeği, çalışma ve emek, istihdam, eğitim, suç ve medya ve popüler kültür alanlarında feminist çalışmalar yapıldı.

Feminist çalışmalar açısından, modernist feminist yaklaşımlar kadının erkeğe göre toplumsal konumunu liberal, Marksist, radikal ve sosyalist bakış açılarıyla sentezleyerek açıklamaya çalıştılar. Erken dönem yazarlardan birisi olan Simone de Beaviour bunu "2. Cinsiyet" kitabıyla "kadın doğulmaz kadın olunur" cümlesini vurgulayarak yapar. Saygılıgil'in (2016:13-14) açıkladığı gibi Simone de Beaviour cinsiyetler arasındaki ilişkinin eşitsizliğinin doğal olmadığını, kültürel olarak kurulduğunu ve toplumsal hayatın tüm alanına yayıldığını ifade eder. Benzer biçimde A. Oakley (1972), B. Friedan (1963), H. Hartmann (2006), S. Firestone (1993), K. Millet (2000), E. Badinter (2011), feminist bir bakış açısıyla kadının toplumsal konumunu kamusal hayat, özel hayat, beden ve cinsellik ve emek ile ilişkilendiren başat çalışmaları yapmışlardır.

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ATAERKİLLİK

Ecevit (2011:4)'in açıkladığı gibi, toplumsal cinsiyet kavramı, feminist çalışmalarda kullanılmaya başlandıktan sonra ve kadın ve erkek arasındaki güç ilişkileri, eşitsizlikler ve tahakküm ilişkisi hakkında düşünülmeye başlanmasından sonra daha fazla önem kazanmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kalıpyargılarının varlığını ancak toplumun bütününde egemen olan ideolojik, kültürel ve ekonomik bir sistem olan ataerkillik kavramıyla açıklanabilir.

Hartmann (2006:29), ataerkillik kavaramını, "maddi temeli olan ve hiyerarşik de olsa erkekler arasında, onların kadınlara egemen olmalarını sağlayan bir karşılıklı bağımlılık ve dayanışma kuran ya da yaratan erkekler arası toplumsal ilişkiler dizisi" olarak tanımlar. Erkekler arasında her ne kadar, etnisite, sınıf ve ırk açısından

hiyerarşiler olsa da kadınlar üzerinde egemenlik kurma bakımından ortaklık kurmuşlardır. Walby (2014:12), "ataerkillik kavramı ve kuramının "kadınların egemenlik altına alınmasının farklı boyutlarının derinliği, yaygınlığı ve iç içe geçmişliğini ortaya çıkarmak açısından" zorunlu olduğunu ifade eder. Walby ayrıca ataerkilliğin gerçekleşmesinin koşullarının zaman, sınıf ve etnik gruba göre değişebileceğini, cinsiyet eşitsizliklerinin biçimlerinin farklılık göstereceğini kabul eder.

Pehlivan'ın da (2017:501) belirttiği gibi; ataerkillik kavramı ideolojik bir yapı olarak, kültürel, ekonomik, sosyal ve kurumsal alanlarda etkilidir. Ataerkil toplumsal yapı, farklı coğrafya, kültür ve zamanlarda biçimi değişse cinsiyet ayrımcılığını onaylar. Ataerkil toplum yapısında, kadının sosyal, kültürel, politik ve ekonomik alanlarda erkeğe göre alta sıralanması, baskı altında tutulması, ikincil görülmesi olarak gerçekleşir. Kalıpyargılar, kadını, erkeğe göre zayıf ve ona bağımlı, onun tarafından korunması gereken olarak tanımlar. Bu yüzden, bu sıralanan alanlarda kadınlar geri planda kalırlar. Kadınlarına uygulanan cinsiyete dayalı ayrımcılık cinsiyet rollerine bağlı olarak gerçekleşir. Saraç'ın da ifade ettiği üzere (2013:29), cinsiyet kalıpyargıları, her alanda kadını geleneksel rolünün uzantısı olan rollere uygun görür. Meslek seçimi, işe alım, işte yükselme gibi durumlarda kadınlar erkeklerden farklı değerlendirilirler ve ayrımcılığa uğrarlar. Ayrıca kadınların, özel yaşamlarında da kendi cinsel yaşamları ve bedenleri üzerinde karar verme hakları kısıtlanır. Kadınların, en çok ayrımcılığa maruz kaldığı alanlar, eğitim, ekonomi, sosyal yaşam, siyaset, kılık kıyafet sınırlaması, evlilikle ilgili konularda karar verici olamama, iş yaşamında yükselmelerinin engellenmesi olarak sıralanabilir. Kadın ile ilgili, kendisini ilgilendiren konularda dahi tek başına karar verme yetkisine sahip olmayan, ikinci planda bırakılan ve var olabilmek için erkeğin desteğine ve koruyuculuğuna ihtiyaç duyan bir imge yine toplumdaki erkek egemen sistem tarafından oluşturulmaktadır (Mora, 2005:3).

Geçmişten bu yana kadınları erkeklerden geri plana iten zihniyeti, biyolojik farklılığı belirten cinsiyet değil toplumsal cinsiyet anlayışı ortaya çıkarmaktadır (Tanrıvermiş, 2007:49). İnsanlığın ilk dönemlerinden itibaren erkekler kadınlar üzerinde egemenlik kurmuşlardır. Önceleri bu egemenliği sadece fiziksel güçleri ile sağlarlarken toplum yapısındaki önemli değişikliklerle bu egemenliklerini zamanla din, kültür ve kanunlarla doğallaştırmışlardır (Marshall, 1997: 9; aktaran Kutlu, 2010: 5). Ataerkil sistemin aile yapısında erkek egemenliğine dayalı ve soy incelemesinde

erkeği merkeze koyan bir zihniyet bulunmaktadır. Bu zihniyetin uzantısı olarak da aile ve toplumda erkek egemenliği ortaya çıkmaktadır (Tanrıvermiş, 2007: 20).

Pek çok farklı çalışmada (Connell(1998) ve Bourdieu (2015), Sancar (2011)) iktidar ve erkeklik ilişkisi söz konusu edilmiştir. Bu çalışmalar, toplumsal yaşantımızda ataerkil ideolojinin nasıl benimsediği ve "ideal erkekliğe" dair kalıpların nasıl kurulduğu ve farklı toplumsal yapılarda nasıl sürekli yeniden inşa edildiğini göz önüne sermektedir. Sancar'ın (2011) 200 erkekler yaptığı çalışmasında ortaya çıktığı üzere, erkek egemen cinsiyet rejimi ve erkek üstünlüğünün bir yaratılış özelliği olarak kabul edilmektedir. Bu aynı zamanda farklı erkeklikler arasındaki iktidar ilişkilerini de sorgulamaya engel olmaktadır. Connell (1998) ise,"hegomonik erkeklik" kavramı ile hem farklı erkeklikler arasındaki ilişkiyi hem de ataerkil ideolojik yapının sürdürülmesini açıklar. Hegomonik erkeklik, "ideal erkeklik" formunu tanımlar ve bu formun medya, eğitim, devlet gibi kurumlar vasıtasıyla yeniden üretilmesini anlatır. Bu formun içeriği aynı zamanda hangi erkeklik biçimlerinin "ideal erkeklikten" nasıl ayrıştığını da anlatır.

Belek'in (2013:17) açıkladığı gibi, ataerkil ideolojik yapı, kadın ver erkeklerin "kanıksama ve kabullenme" yoluyla genel davranış kalıplarını sürdürmelerine, toplumsal cinsiyet rol kalıplarına bağlı kalmalarına sebep olmaktadır. Belek aynı zamanda, Connell'den (1998) alıntılayarak, kadınların, "ön plana çıkarılmış kadınlık" olarak kavramsallaştırılan, "ideal kadınlık" tanımlayan, bir formla, erkeklere tabi kılındığını ve boyun eğdirildiğini ifade eder. Belek'in de söylediği üzere (2013:24), "hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılan kadınlık arasındaki uyum", erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü sürdüren kurumsal faaliyetlerin devamlılığını sağlamaktadır.

Bourdieu (2015) ise, eril tahakküm kavramı ile, kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizlik ve iktidar ilişkilerini, yine kadınların bu tahakkümü meşru ve doğal kabul etmeleriyle mümkün olduğunu söyler. Kadınlar, eril tahakküme dayalı düzene razı olarak ve onu "doğal" ve "normal" kabul ederek yeniden üretirler. Bu yeniden üretim süreci, eril tahakkümü üreten toplumsal şemaların yeniden üretimiyle, şemaların ifade ettiği kadın ve erkekler arasındaki ayrımların doğal kabul edilmesi ve sembolleştirilmesiyle gerçekleşir. Bu sürecin kendisi Bourdieu (2015) tarafından "sembolik şiddet" olarak tanımlanmıştır.

Belek'in (2013: 24-26) de anlattığı gibi, ataerkil ideolojinin etkisiyle toplumsal cinsiyet kalıpları ve rollerinin yeniden inşa edilmesi; ideal erkeklik ve kadınlık rollerinin kalıplarının ("hegemonik erkeklik" ve "öne çıkarılmış kadınlık") ortaya sürülmesi en çok medya dolayımıyla gerçekleşmektedir. Kadın dergilerindeki, reklamlardaki, TV dizilerindeki ve her türlü medya kanalındaki kitlesel kadın ve erkek imaj ve içerikleri bu ideal kadınlık ve erkeklik kalıplarını yeniden üreterek, diğer kadınlık ve erkeklik kalıplarını onlara göre sınıflandırmaktadır.

1.2. TOPLUMSAL CİNSİYETE DAYALI İŞ BÖLÜMÜ

Tarihsel süreç içerisinde ataerkil düzene uygun bir şekilde oluşturulan iş bölümü de erkeğin kadın üzerindeki baskısını pekiştirmiş ve iş bölümünde kararları alıp yönetenin ve düşünme ile ilgili işlerde seçilenin erkek, düşünce ortaya koymaya pek ihtiyaç duyulmayan işlerde ise seçilenin kadın olmasına sebebiyet vermiştir (Bülbül 2014a: 5).

Toplum gerek kadınlardan gerek de erkeklerden bazı davranış kalıplarına uygun davranmasını bekler. Örneğin kadınlarda uysal olma, nazik davranma, fedakâr olma, erkeklerde ise otoriter davranma ve karar verici olma gibi özelliklerin bulunması istenir (Tanrıvermiş 2007: 52). Ataerkil sistemde var olan temel düşüncelerden biri de "kadının olması gereken yerinin evi olduğudur." Bu sistemde kadın, erkek hâkimiyeti altına alınmaya çalışılır ve sadece "obje" olarak görülür (Aydın, 2014: 2). Toplumda kadından öncelikle eş ve anne rollerini yerine getirmesi beklenir. Evlenme ise kadın için hayatı boyunca beklediği bir ödül gibi görülür. Ataerkil zihniyette evli olsun olmasın temizlik yapma, çocuk bakma ve yemek yapma gibi ev işleri kadının öncelikli vazifeleri olarak görülür (Çak, 2010: 106). Aslında erkekte yemek, temizlik yapma ve çocuğun bakımını sağlama gibi işleri yapabilme yeterliliğine sahip olmasına rağmen bu zihniyette söz konusu işlerin sorumluluğu kadına bırakılmıştır (Tanrıvermiş 2007: 48). Küçük yaşlardan itibaren gerek aile içinde gerek de sosyal çevrede temizlik ve yemek yapma gibi işlerde kız çocuklarının bu işlere yaşları ölçüsünde katılımı istenirken erkek çocuklara böyle bir mesuliyet yüklenmediği görülür. Bu bazı görevlerin erkeğe ve kadına daha küçük yaşlarda toplum tarafından öğretildiğinin bir örneğidir (Bhasin, 2013; aktaran Özdemir, 2019: 5).

Öztürk ve Dedeoğlu (2010:16), Türkiye'de kadın emeğinin biçimlenişinin, kadınların ev içi rolleri olan anneliğin ve eşliğin önemli sayılmasıyla ve emek

piyasasına ancak ataerkil sistemin izin verdiği biçimde girebilmesiyle karakterize olduğunu ifade ediyorlar. Bu biçim kadın emeğinin değersizleşmesine, kadınların ev içindeki bakım ve hanenin yeniden üretilmesinde oynadıkları rolün yok sayılmasına hizmet etmektedir. Kadınların toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü doğrultusunda hanenin yeniden üretiminden sorumlu görülmeleri ve bu emeklerinin görülmez hale gelmesi ve ideal kadınlık tanımının da annelik ve yeniden üretimle eşleştirilmesine sebep olmaktadır. Selçuk ve Tuzlukaya'nın da (2013:5), ifade ettiği gibi, ülkemizde ataerkil toplumsal kabuller ve kadın ve erkeğe biçilen roller, çocuk ve yaşlı bakımı ile ev işlerini kadının sorumluluğu olarak görmekte ve kadının ev dışında ücretli işgücüne katılmasına destek vermemektedir.

Urhan'ın (2016:120) ifadesinde vurgulandığı gibi toplumsal cinsiyet, ekonomik alanda kadın ve erkeğin konumlarının belirlenmesinin, ücret eşitsizliğinin, kamusal alanın daha önemli kabul edilmesinin, emek gücü gerektiren bütün işlerin sınıflandırılması ve sıralanmasının temel sebebini ve dayanağını oluşturur. Bu durumda, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü, teknik bir ayrım değildir. Kadınların ana rolünün ev ve aile olduğunu kabul eden ve evin içinde ve dışında ayrımcılık yapılarını oluşturan bağımlılık ve tahakküm ilişkisini dayatan bir olgudur.

Dolayısıyla toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü kadınların ev içinde yaptıkları ücret almadıkları "karşılıksız emek kavramını ortaya çıkarır". Bu kavramı, Memiş ve Özay (2011:241) şu şekilde tanımlıyorlar: "en kaba biçimiyle piyasa değeri olarak karşılığı olmayan, meta ekonomisinin sınırları dışında gerçekleşen büyük kısmını günlük yaşamsal ihtiyaçları sağlayan ev işlerinin oluşturduğu ekonomik veya ekonomiyi doğrudan etkileyen faaliyetler". Kadınların hane içindeki karşılıksız emeğini sınıflandırırsak; bakım emeğinin içine çocuk bakımı, yaşlı ve hasta bakımı, çalışma yaşındaki hane halkı bakımı, ev bakımı ve evcil hayvan bakımı oluşturur (Urhan, 2016:122).

Yine Urhan'ın (2016:125) aktardığına göre,

> 2006 yılında yapılan ve Türkiye'nin ilk ve tek "Zaman kullanım Anketine" göre yetişkin kadınlar hane ve hane halkı bakım işlerine günde ortalama 5 saat 17 dakika ayırırken, erkekler yalnızca 51 dakika ayırmaktadır. Kadınların ücretsiz harcadıkları emek zamanı, eğitim seviyesi düştükçe ve "doğurganlık yaşı" olarak tanımlanan 25-34 yaş arasında artmaktadır.

1.3.TOPLUMSAL CİNSİYET VE EMEK

Öztürk ve Dedeoğlu'nun (2010:9), ifade ettiği gibi, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün de bir sonucu olarak, kadınlar evdeki işleri ve bakım işlerini sürdürmek durumunda kalıyorlar. Güçlü ataerkil ilişkilerinin sonucu olarak 'erkek işi' ve 'kadın işi' arasında katı bir ayrım bulunuyor. Bu ayrımın sonucu olarak, ücretli iş esas olarak erkek işi olarak görülürken; kadınların ücretli işe dahil olması ailenin gelirine katkıda bulunmak, koca işsiz kaldığında ailenin geçimini üstlenmek vb. oluyor. Ayrıca kadınlar, ücretli çalışan olsalar da ev içindeki işlerini ve bakım emeğini üstlenmeye devam ediyorlar.

Öztürk ve Dedeoğlu (2010:11), kadınların işgücüne dahil olmasının koşullarının belirlenmesinde toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümüne etki eden ataerkil sistem ve kapitalizmin ilişkisini inceliyorlar. Öztürk ve Dedeoğlu (2010:13), ataerkil sistemi, "kadınlarla erkekleri eşitsiz bir ilişki içinde konumlandıran ve kadınların toplumsal kaynaklara ulaşımını kısıtlayan ve erkeklerin kadınların emeğini, bedenini ve cinselliğini denetleye ve sömürülmesini olanaklı kılan bir yapı olarak tanımlıyor. Öztürk ve Dedeoğlu'nun da (2010:11-12) belirttiği gibi, bu sistem içindeki maddi temel erkeklerin kadınların emek gücü üzerindeki maddi denetimidir. Bu biçimde bakıldığında ataerki, kapitalist birikim sürecinin eğilimlerine uyumlanarak ve olanaklarını kullanarak sermaye birikim sürecini de şekillendirmektedir (Öztürk ve Dedeoğlu (2010:14)).

Acar Savran (2004:46), kapitalizm ile ataerkillik arasındaki ilişkiyi 'patriarkal kapitalizm' olarak tanımlar ve şu şekilde açıklar: "yer yer çatışır, yer yer birbirini pekiştirir." Özellikle kadın emeğini ilgilendiren bazı durumlarda, örneğin, kadınların güvencesiz ve düşük ücretli koşullarda çalışmasında bu ataerkillik ve kapitalizm uzlaşırken, bazı durumlarda örneğin kadınların karar verici olabildikleri üst düzey konumda ücretli çalışmaları ve cinsiyete dayalı iş bölümünün dönüşmesinin gerekmesi gibi çatışmaya girebildikleri gözlemlenebilir.

Yine de, Öztürk ve Dedeoğlu (2010:15), ataerkil yapıya dayalı toplumsal cinsiyet sistemine bağlı olarak kadının emeğinin erkekler tarafından denetlendiğini, emek ürünlerine karşılıksız el konulduğu (ev içi emek gibi), evin içinde kadının yeniden üretim kapasitesinin erkek tarafından kontrol edildiğini, eğitim sistemi, iş kanunları, sosyal güvence yapısı, çocuk bakımı ve annelik izni gibi düzenlemelerle

yasal olarak ataerkilliğin meşrulaştırıldığını ifade ediyorlar. Bu biçimde kadının kimliği ve varlığı bağımlılık ve itaat kalıpları içinde kurulmuş olur.

Selçuk ve Tuzlukaya'nın da (2013:5), aktardığı gibi, kadının ücretli işgücüne katılımını, sosyal ve kültürel etkenler, eğitim, kentleşme, medeni durum, ekonomik koşullar etkilemektedir. Örneğin, kentsel alanda, çocuğu olan evli kadınların ücretli bir işte istihdam edilebilmeleri için çocuklarına bakımı yapan kurumların yaygınlık kazanması veya iş yerlerinin kreşi olması gerekmektedir. Kadınlar eğer çocuk bakımı masraflarını karşılamaları zor olacaksa ücretli istihdam edilmeyi tercih etmemektedirler. Ekonomik koşullar değiştiği ve ancak işleri işsiz kaldığı ya da çalışamadığı zaman kadınlar çalışmaya hayatına katılmayı tercih etmek durumunda kalabilirler.

Erkeklere sağlanan eğitim olanaklarının kadınlara sağlanmaması da kadınların iş dünyasında geri planda bırakılmalarına, erkeklerin ise bu eğitim olanaklarını da kullanarak daha teknik ve bilgi isteyen işlerde daha rahat yükselebilmelerine ve yönetici pozisyonlarında daha sık görülmelerine neden olmaktadır (Bülbül, 2014a: 6). Kadınların ve erkeklerin iş dünyasında hangi iş kollarında çalışacakları ve hangi mevkide bulunacakları, toplumsal cinsiyetin kadına ve erkeğe yüklediği rollerin etkisi ile ortaya çıkmaktadır (Dökmen, 2010; aktaran Özdemir, 2019: 6). Kadınların iş dünyasında eskiye oranla daha fazla yer aldıkları görülmekle birlikte kadına yüklenen ev içi sorumluklarında fazlaca bir değişiklik olmamıştır (Bülbül 2014a: 7). Kadınların ve böylelikle toplumun güçlü hale getirilmesi için kadınların iş hayatı, siyasi hayat, sosyal hayat vb. alanlarda karar verme süreçlerine daha fazla dâhil olmalarının ve bu alanlarda erkeklerle eşit haklardan yararlanmalarının sağlanması gerekir (Bhasin, 2013; aktaran Özdemir, 2019: 5).

Selçuk ve Tuzlukaya (2013), kadınların ücretli çalışma yaşamına katıldıktan sonra erkeklere göre fazladan karşılaştıkları zorlukları ve çifte standartları da incelemişlerdir. Öncelikli olarak, kadınların çocuk ve yaşlı bakımında üstlendikleri rol, çalışma yaşamındaki varlıklarını kısıtlamakta ve kimi zaman işten ayrılmalarına sebep olmaktadır. Araştırmalarda (Eyüboğlu, Özar ve Tufan-Tanrıöver (1998), Toksöz (2009) gibi), kadınların en çok belirttikleri işten ayrılma nedenleri evlenme ve nişanlama, çocuk sahibi olma, hamile kalma, aileden birinin sağlık sorunlarının olması olarak ifade edilmektedir. İkinci olarak, özel sektörde ücretli çalışan yönetici kadınların, erkeklere göre daha geride görüldükleri, çifte standartlarla yargılandıklarını ifade ediyorlar. Örneğin, erkeklerde hoş görülen bazı davranışlar

(öfkeli davranışlar gibi) kadınlarda hoş görülmemekte kadınların dengesizliği olarak yorumlanmaktadır. Ancak kadınlar duygularını ifade etmediklerinde ise soğuk bir insan olarak tanımlanmaktadırlar. Dolayısıyla kadınlar, kadın kimliği ve iş dolaysıyla beklenen rol kalıpları arasında sıkışmaktadırlar. Üçüncü olarak, kadınların yükselmesinin önünde, çok net olarak görülmeyen, "cam tavan" olarak tanımlanan engeller söz konusudur. Dördüncü olarak, kadın ve erkekler aynı işte istihdam edilseler de kadınlar bazı durumlarda eşit ücret alamamaktadırlar.

1.4. TOPLUMSAL CİNSİYET, BEDEN VE CİNSELLİK

Saygılıgil'in de (2016:11) ifade ettiği gibi, ataerkil toplum yapısı, özel yaşamdan kamusal hayata, toplumun bütün kurumlarında kadınlar üzerindeki etkisini sürdürmektedir. Ataerkilliğin baskı ve kontrol mekanizmasının en güçlü olduğu yerlerden biri kadın bedeninin denetimidir. Kadın bedeni, dini kurallar, yasalar ve ahlak kuralları dolayımıyla tahakküm altına alınmaktadır. Özellikle, 19. Yüzyıldan sonra, modernist anlayış da ahlaki denetim ve nüfus politikaları yoluyla cinselliği kontrol altında alır. Kadınların ev içinde veya özel alanda "iffet" veya "namus" simgesi haline gelerek, kadınların kendi bedenleri ve cinsellikleri dışarıdaki otorite tarafından tanımlanır. Cinsellik üzerinde konuşulması yasaklı konulardan biri olarak daha çok üreme sağlığı üzerinden konuşulur.

Elçik'in de (2016:189) ifade ettiği üzere, ideolojilerin (özellikle de ataerkil ideolojinin de) kendi yaşam biçimini doğal olarak sunması modern iktidarın genellikle başvurduğu bir yöntemdir. Kadın ve erkek arasındaki farklılıkların doğuştan geldiği, anne ve çocuklar arasındaki ilişki yoğunluğunun kadınlardaki hormonlardan, erkeklerin cinselliğe ilgisinin testosterona bağlı olduğu, kadınların doğuştan daha duygusal olduğu gibi varsayımlar beden üzerinden kadınların ve erkeklerin bilimsel olarak da kabul edilmişi biyolojik farklılıkları olduğu iddiasını sunar. Bu iddianın önemli tarafı bu farklılıkların değiştirilemez olduğu imasıdır. Dolayısıyla, Faşist ve cinsiyetçi yaklaşımlar bedeni referans göstererek devam eden eşitsizlikleri meşrulaştıran bir zemin oluştururlar (Elçik, 2016:189).

Günümüz ataerkil toplum yapısında kadın ve kadın bedeni erkek iktidarının hâkimiyeti altında bırakılmıştır. Kadının üzerindeki ataerkil sistemin denetimi cinselliği, doğurganlığı ve emek gücü üzerinden yürütülmektedir (Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç, 2019:169). Ataerkil ideoloji, kendi tahakkümünü, kadın ve erkeklerin

rızalarını üreterek sürdürür. Foucault (2011:63), iktidarın bu rıza üretme sürecini özneleşme olarak anlatıyor. Bu "özneleşme", bireylerin iktidar tarafından çeşitli söylemler etrafında düzenlenebilir hale gelmesidir. Butler (2015:10), da benzer biçimde "özne, iktidara tabi olduğu ve iktidarın söylem pratiklerine göre kendisini inşa ettiği sürece kendisini bir özne olarak var edebilir", diyor.

Elçik'in de (2016:194-196) açıkladığı üzere beden, bireyin, özel ve kamusal alanda kendisini tanımlaması ve dışarıdan tanımlamasında başat bir belirleyici öğe olarak ortaya çıkar. Bedene dair yargılar, bedenden yola çıkarak insan kişiliği, ideal kadın veya erkek görünüşüne yakınlık ve uzaklığa dair yargılar oluşur. Cinsiyet, bedene dair normların kurulmasında önemli bir belirleyicidir. Kamusal hayatta kadınların ve erkeklerin bedensel varoluşları (oturma biçimleri, karşı cinsle etkileşim biçimleri, kendilerini süsleme veya giyinme biçimleri) hep bedene dair normlar çerçevesinde toplumsal olarak anlamlandırılır ve yargılanır. Kadınlığa ilişkin tanımlamalar daha çok bedene dayanır, fiziksel görünüşle anlatılır. Aynı biçimde kadının, erkekten farklı olarak görünür olması çekicilik kaynağı olarak düşünülür. Cinsellik ise, kadın için toplumsal dışlanmanın temel nedeni olabilir. Cinselliğini örtmeyen kadın temsilleri hayvanlara benzetilerek yapılabilir.

Cinsellik insanlarda içgüdüsel bir durum olmakla birlikte kişinin bu cinselliği hangi şartlarda kimlerle yaşayabileceği toplum tarafından belirlenir ve o toplumda yaşayan kişilere aktarılır (Tanrıvermiş, 2007: 41). Ataerkil yapıda namus kavramı da kadınların davranışlarını ve cinselliklerini baskı ve kontrol altına alınmalarını meşru kılmaya hizmet eder (Arın, 2001; aktaran Özdemir, 2019: 19). Kadınlara bununla ilgili olarak verilen görev ailesindeki erkeklerin namusuna leke getirmemek için kendisinin cinselliğini muhafaza etmeleridir. Buna uygun davranmayan kadınlar aile ve toplum tarafından dışlanır ve namussuzlukla suçlanır. (Özdemir, 2019: 19) Namus adı altında işlenen kadın cinayetleri de ataerkil sistemde kadınlara yapılan baskı ve şiddetin en ağır sonuçlarından birisidir (Tanrıvermiş, 2007: 48).

Saygılıgil (2016:12) ayrıca kadınların toplumdaki statülerinin bedenleri üzerinden, erkeklere göre ikincil statüde tanımlandığını ve bedenin kontrolü üzerinden ataerkilliğin işlediğini ifade ediyor. Bu araçlardan en önemlilerinden birisi ise dini kabuller ve dinin kadın bedeni üzerindeki denetimi olarak görülebilir. Saygılıgil (2016:12), kadın dergilerinde kadın bedeninin nesneleştirildiğini ifade ediyor. Ayrıca çok uzun zamandır Çin'de, Güney Asyalı Karen'lerde, Afrikalı bazı bazı kabilelerde vs. kadın bedeninde çeşitli uzuvlara acı veren geleneksel uygulamalar olduğuna dikkat

çekiyor. Saygılıgil'in (2016:12) de belirttiği gibi yapılan antropolojik çalışmalar, kadınların uzuvlarının görünüşünü değiştiren bu pratiklerin benzerinin erkeklerde pek görülmediğini ortaya koymaktadır.

Vatandaş (2020) da, çalışmasında, medyadaki ve internet üzerinden yapılan haberlerde de kadınlarının bedenleri üzerinden hikaye edildiklerini ve haber sunan kadınların bedenlerinin bile tüketim nesnesi olduğunu ifade ediyor.

1.5. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADINA YÖNELİK ŞİDDET

Köseoğlu'nun (2018:78) da belirttiği gibi, kadına yönelik şiddet, toplumsal cinsiyet algı ve tutumlarıyla ilgili olduğu için toplumsal bir sorun olarak kabul edilmektedir. Adak'tan (2016:48), alıntıladığı gibi, şiddet, bir bireyin isteği dışında onu denetlemek ve üzerinde tahakküm kurmak için bilinçli olarak uygulanan fiziksel ve duygusal bir davranış biçimidir. Yücel ve Gönültaş'ın (2016:122) da ifade ettiği gibi şiddet kişinin fiziksel, cinsel, psikolojik ve ekonomik açıdan zarar görmesi veya acı çekmesi ile sonuçlanan bir durumdur. Gelles (1970:70), ayrıca, ailenin, devletin otoritesi ve silahlı güçleri sayılmazsa, toplumdaki en büyük şiddet grubu olduğunu ifade eder. Mavili'nin (2006:13) de belirttiği gibi aile içi şiddet büyük oranda kadın ve çocuklara nadiren yaşlılara uygulanırken, erkekler aile içi şiddetin nadiren mağduru olmaktadırlar. Türkiye'de aile içi şiddet ya da kadına yönelik şiddet ile ilgili pek çok çalışma (Page ve İnce 2008, Köseoğlu 2018, Uygur 2016, Altınay ve Arat, Y. 2007, Arın 1996, Aziz 1994, İçli 1994, İlhan 1992, İçli, ve Öğün, 2000, İlkkaracan, Gülçür ve Arın 1996, Yaman Efe ve Ayaz 2010, Altunsu Sönmez 2020, Başar ve Demirci 2015, Ünalan Turan 2019, Onaran, Balsoy ve Pakkan 2021, Özkazanç 2021, vb.) ve özellikle Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığının (ASPB) Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü dolaysıyla yaptığı araştırmalar (2009 ve 2015), Türk aile yapısı içinde kadına yönelik şiddetin oldukça yaygın olduğunu ve kadınlar ve aileleri tarafından "normal" görüldüğünü anlatmaktadır.

Köseoğlu'nun (2018:86), Adak'tan (2016:140) aktardığı gibi; sosyalleşme sürecinde kadına yüklenen cinsiyetçi roller, kadının meslek seçimine, sosyal ilişkilerde güç dengelerine, işverenin tutumuna, aile içindeki otorite ilişkilerine, kadının evlilikteki statüsüne vb. etkenlere yansır. Bu yüzden kız çocukları veya kadınlar, evde otoritenin erkek olduğunu kabul ederek sosyalleşir ve ekonomik, sosyal ve politik olarak erkeğe göre ikincil olduklarını kabul ederek yaşamak durumunda kalırlar.

Kadının cinsiyetine ilişkin olumsuz kalıp yargıları sosyal yaşamda ayrımcılıkla somutlaşır. Aynı şekilde, güçlü, sert, evi geçindirmekten mesul ve duygularını belli etmeyen erkek modeli ile annelik özellikleri olan, itaatkâr, kocasının sözünden çıkmayan, ev işlerinde maharetli kadın modeli birlikte üretilir.

Köseoğlu'nun (2018:87), Lundgren'den (2012:60) aktardığı gibi, benimsenen toplumsal cinsiyet rolleri, erkeğin kadına yönelik uyguladığı şiddeti "normal" bir eylem olarak tanımlayarak, şiddeti erkeğin iktidar araçlarından biri olarak kabul edebilir. Buna benzer bir şekilde, Köseoğlu'nun (2018:87), kadına yönelik şiddetin kadınların yüzünden gerçekleştiği fikrinin yayılmaya çalışıldığını ifade eder. Bu fikrin benimsetilmeye çalışılmasında, medya araçlarındaki toplumsal cinsiyet temsilleri (maskülen spor türlerinde, TV haber programlarında, TV kadın programlarında, TV dizi filmlerinde vb.) kurumsal bir boyutta rol oynar.

Bunun bir uzantısı olarak medyada kadına yönelik şiddet olaylarının temsil edilme biçimi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ifadesi açısından önem kazanır. Kadına yönelik şiddet haberlerin sunulması, şiddet görüntülerinin süresinin uzun tutulması, şiddeti uygulayanların az ceza alması ya da cezasız kalması da buna bağlı olarak ataerkil ideolojinin yeniden üretilerek güç kazanmasına sebep olmaktadır. Görgün-Baran, Saritas& Sahin-Kütük, 2017: 128). Bu durum sadece TV haberleri için geçerli değildir. Yazılı basın, sosyal medya ve TV'deki diğer programlarda da kadınların özellikle yakınları olan erkekler tarafından şiddete maruz kalmasının gösterilmesi, ataerkil kültürel söylemin ve ideolojisinin yeniden üretilmesine ve şiddetin normalleştirilmesine dair tartışmaları gündeme getirmektedir. Köseoğlu'nun (2018:88), da belirttiği gibi kadınlara yönelik şiddetin sunuluş biçimi erkeğin otoritesini ve gücünü vurgulayarak, erkeğin şiddet uygulamak için bahanelerini dile getirerek ve kadınların "zayıf, bağımlı ve itaatkar", erkeklerin "otoriter, güçlü ve istediğini yapabilen" olduklarını gösteren biçiminde gerçekleşmektedir.

Şiddeti anlayabilmek için sınıflandırma ihtiyacı duyulmuştur. Fiziksel şiddet, öldürme, yaralama, vurma, itme, bıçaklama, yumruklama, ısırma, zehirleme vb. davranışlar ile tanımlanır. Cinsel şiddet; taciz, tecavüz, fuhuşa zorlama, cinsellikle ilgili tehdit, cinsellikle ilişkiye zorlama, zorla evlendirme vb. davranışlar ile tanımlanır. Ekonomik şiddet; çalışma ve eğitimini engelleme, dolandırma, para için yalvartma, parasını kontrol etme, zorla çalıştırma, az harçlık verme vb. davranışları ile tanımlanır. Duygusal şiddet ise; hakaret etme, bilgi gizleme, utandırma, tehdit etme,

ilişkisi olmakla suçlama, aşağılama, bağırma, karar verme hakkına engel olma, korkutma amacı ile kötü bakma vb. davranışlar ile tanımlanır. (Kazancı, 2019: 73)

İKİNCİ BÖLÜM

2. MEDYADA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLİ

Şener, Çavuşoğlu ve Irklı'nın (2016:163) ifade ettiği gibi medya, bireylerin sosyalleşmesinde, norm ve değerlerin öğrenilmesinde ve kimliklerin yapılanmasında başat bir rol oynar. Kitle kültüründe bireyler, içinde yaşadıkları topluluğu ve dünyayı medya araçlarının sunduğu bilgi ve temsiller dolayımıyla anlamlandırabilirler hatta rol modelleri edinebilirler. Connell'in ifadesiyle (1998:79), toplumsal cinsiyet rollerinin edinilmesi sosyo-kültürel bir süreç içerisinde gerçekleşir, bu rol önce öğrenilir, sonra sosyalleşme sürecine tabi olur, en son ise benimsenir.

Toplumsal cinsiyete ilişkin toplumun kabul ettiği davranış ve düşünce kalıplarının sürdürülmesinde ve yeniden oluşturulmasında toplum ve toplumun kültürel özellikleri ile şekillenen medya önemli bir yer tutmaktadır. Medyanın bu özelliği bir yönü ile de toplumdaki insanları tek tip hale getirilmesini de sağlamaktadır. Tek tip insanlardan oluşan toplum da ataerkil sistemde güç sahiplerinin istedikleri düzenin sorgulanmadan kabul edilmesini kolaylaştırır (Tanrıvermiş, 2007:18). Medyadaki haber programları, reklamlar, film ve diziler sundukları erkek ve kadın temsilleri ile cinsiyetçi iş bölümünün devam etmesine yol açan önemli unsurlardır. Mesela ev işlerinde kullanılan ürünlerin tanıtımında çoğunlukla kadınlar yer alırken, erkeklerin ise genellikle evin dışındaki işlerle temsil edildiği görülmektedir (Bülbül 2014:6). Medya organlarında kadının temsil edilme konusuna 1970'li senelerde feminist çalışmalar vasıtası ile dikkat çekilmiş ve kadını değersiz gösteren ataerkil yapının medyada kadının nasıl temsil edileceğine yön verdiği belirtilmiştir (Çelenk, 2010: 230).

Özellikle televizyon, yaygın olarak kullanılan bir medya aracı olduğu için, burada yayımlanan programlar toplumsal cinsiyet kalıplarını ve rollerini yeniden üretir. Toplumsal cinsiyet rolleri medyadan topluma ve toplumdan medyaya yansır. Medya toplum ilişkisi dinamik bir biçimde kurulur. Bu yüzden toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin de yeniden üretilmesinde oldukça etkili bir araç olabilmektedir. Temsil, toplumda var olan çeşitli kesimlerin kendilerine has doğuştan gelen veya toplum içinde edindikleri bazı özellikleri kullanarak meydana gelmektedir. Temsillerin topluma aktarıldığı en temel araçlardan biri ise televizyondur. Televizyonun en çok izleyici çeken yapımlarından olan yerli diziler bu yolla geniş

kitlelere ulaşarak içinde bulundukları toplumun temsil biçimlerini izleyiciye sunarlar. Toplum ve o toplumun kültürel özelliklerinden beslendiği gibi toplumdaki bireyleri yönlendirme ve onları şekillendirme özelliğine de sahip olan medya toplumsal cinsiyetin devamını sağladığı gibi var olan zihniyetin değiştirilmesinde de etkili olabilir (Mora, 2005: 4). Toplum üzerinde bu etkileri olan medyanın cinsiyetçi yaklaşımlarla kadını ikincil konumda gösteren ataerkil zihniyeti sürdürmesi eleştiri konusu olmaktadır.

Medyanın eşitsizliği pekiştirici rolü, onun var olan eşitsizlikleri normalleştirici rolünden ve medyanın kapitalist üretimin ve tüketimin düzenlenmesinde ve tüketici kimliğinin yaratılmasında önemli bir araç olmasından kaynaklanır. Bu yüzden klasik bir TV kanalında, günlük yayın içerisinde kadınlar için sabah saatlerinde yayınlar, akşam saatlerinde ailecek izlenecek haberler ve sonrasında dizi ve eğlence programları sunulur. Bu demografik özelliklerine göre her türlü tüketiciye uygun bir ürün tasarlamayı ve sunmayı içerir. Bu yüzden medyanın ekonomi-politik yapısı, kapitalist tüketim sürecine uygun olarak sınıflanmış programların üretilerek genel eşitsizliklerin ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretilmesine yol açar. (Şener, Çavuşoğlu ve Irklı, 2016:163-165).

Sevilay Çelenk'in 2015 yılındaki "Televizyon Temsil Kültür" adlı kitabında Türkiye'de özel televizyon kanallarının ortaya çıkmasının ardından rekabetin ön plana çıkarak seyircinin tüketici olarak görüldüğüne dikkat çekilir. Bunun yanı sıra televizyon kanallarının da reklamlarının, bir köşede gözüken kanal logolarının ve sunucularının içerikleri seyretmeye teşvik eden söz ve davranışlarının da televizyon kanallarının ticari amaçlarını ve reyting kaygılarını gösteren unsurlar oldukları yine bu kitapta belirtilmektedir.

Şener, Çavuşoğlu ve Irklı'nın (2016:163), Baştürk Akca ve Ergül (2015:20)'den alıntılayarak belirttiği gibi medyada toplumsal cinsiyet temsiline dair ilk çalışmalar, kadınların medyada erkeklere göre daha az temsil edildiklerini, rollerinin erkeklere göre kısıtlı olduğunu (ev kadınlığı, annelik, öğretmenlik ve hemşirelik gibi) çok yönlü ve bağımsız olarak gösterilmediklerini ifade eder. Baştürk ve Akça (2015:21-22), ilk dönem çalışmalarından biri olan Tuchman'ın (1978) makalesinde, kadınların medyada temsilini 'sembolik imha' kavramı üzerinden anlattıklarına değinir. Sembolik imha, medya imgeleri ile kadınların görünmez hale getirilme sürecini anlatan bir kavramdır. Kadınlar, geleneksel rollerin dışında temsil edilmedikleri için sembolik olarak imha edilmektedirler. Yine o dönem başka bir

çalışmada, özellikle televizyonun toplumsal cinsiyet ilişkilerinin geleneksel bir biçimde sunulmaya devam etmek için 'itibarsızlaştırma, tecrit etme ve altını oyma" stratejilerinin kullanıldığı ifade edilir. İtibarsızlaştırma, feministlerin sunuluş biçimiyle itibarsızlaştırılması, tecrit etme, kadınlarla ilgili problemlerin kadın programlarına hapsedilmesi ve altını oyma ise tecavüz ve şiddet gibi konuların 'eleştirel' bir biçimde ele alındığında bile cinsel sömürüyü meşrulaştırıcı bir söylem içerdiğine vurgu yapar (Gebner,1978:48). Medya içeriklerinin, toplumsal cinsiyet rolleri temsillerine dair Türkiye'de yapılan benzeri çalışmalar arasında Saktanber (1995), "Türkiye'de medyada kadın: Serbest müsait kadın veya iyi eş, fedakar anne", Aziz'in (1994), "Medya, Şiddet ve Kadın", Tamsi'nin (1996) " Medya'da Cinsiyetçilik" sayılabilir.

Şener, Çavuşoğlu ve Irklı'nın (2016:167) aktardığı gibi, Van Zoonen'den (1997:305-316) feminist yaklaşımların medyada toplumsal cinsiyet temsili açısından temel savlarını özetleyerek aktarmıştır. Liberal Feminizm kadınların medyada nadiren görünür olduklarını, göründüklerinde ise geleneksel kadın mesleklerinde çalışırken ya da seks aracı biçiminde sunulduklarını ifade eder. Radikal feminizm ise medyanın erkek patronlar ve yapımcıların elinde olduğu için ataerkil olduğunu ve ataerkil ideolojiyi rahatsız edecek kadın deneyimlerini bastırarak ya da çarpıtarak aktardığını, ataerkil toplum yapısını doğal düzen olarak tanıttığını vurgular. Sosyalist feminizm ise medyanın kadınlar ve dişilik hakkında egemen değerler sistemini yansıttığını ve egemen ideolojiyi "sağduyu" olarak sunduğunu belirtir (Van Zoonen, 1997:305-316).

Şener, Çavuşoğlu ve Irklı'nın (2016:169) aktardığı gibi, medyada kadınların temsili hem nitelik hem de nicelik olarak sınırlıdır. Kadınların temsil edilme biçimleri nitelik olarak geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil cinsiyet kalıpyargıları ile sınırlandırılmıştır. Şener, Çavuşoğlu ve Irklı (2016:169), GMMP'nin (2010) bulgularına göre kadınların haberlerin ancak %24'ünde özne konumunda bulundukları, %18'nin kurban rolünde bulunduğunu, kadına odaklanan haberlerin %13, kadın ve erkek eşitsizliğini konu edinen habelerin %6 oranında olduğunu ifade etmektedirler. Alankuş (2012:32), medyanın cinsiyetçi bir yapısı olduğunu ve hegomanik erkekliği yeniden inşa ettiğini ifade eder ve bunu 'fallus merkezlilik' olarak tanımlar.

Kadın kimliği, ataerkil stratejiler güdülerek diziler, haberler, reklamlar ve TV programlarında nesne, edilgen, güçsüz, erkeğe bağımlı, seyirlik malzame, vb. biçimde temsil edilirler. Medyada kadının metalaştırılması; kadının kimliksizleştirilmesi,

toplumda ikinci plana itilmesi ve tüketim objesi olarak görülmesine sebep olmaktadır (Şener, Çavuşoğlu ve Irklı, 2016:1701).

Uğur Tanrıöver'in (2012:157) belirttiği gibi, Butler ve Paisley (1974), medyada kadının temsili ile ilgili bir cinsiyetçilik ölçeği geliştirirler. Bu ölçekte kadınlar aşağıdaki beş biçimde temsil edilirler:

1. *Aptal, suskun, seksi ya da inleyen kurban konumundaki nesne – kadın (aşağı it tipi)*
2. *Rolünü yerine getiren ve hayatında evi, yuvası hep temel yer alan, eş, anne, sekreter, hemşire, vb. kadın (yerinde tut tipi)*
3. *Geleneksel rolüyle mesleğini bir arada yürüten kadın (iki yer ver tipi)*
4. *Erkekle eşit kadın (bu tip 70'li yılların televizyonunda çok ender rastlanan ve mutlaka bekâr olarak çizilen bir kadın tipidir.*
5. *Belli kalıplara sokulmamış (stereotipleştirilmemiş) kadın (ya da erkek); burada roller tersine çevrilmiş ya da alışılmışın dışında olabilir*.

Yavuz (2019:148) ise farklı araştırmaları sentezleyerek (Saktanber 1995, Uğur Tanrıöver 2007,Bek ve Binark, 2000:4-15, Mediz 2008), medyada kadının haberlerde altı farklı biçimde temsil edildiğini ifade ediyor: doğal-eşit varlık, eş-anne, kurban ya da cani, cinsel nesne/magazin nesnesi, kadınların eylemliliği/örgütlülüğü halinde, araçsal varlık olarak.

Sevda Alankuş'un 2009 yılındaki "Medyada Kadın/Beden Temsil (Siyaset)i" adlı çalışmasında medya organlarında kadınların bedenleri, erkeklerin ise akılları ile ön plana alınarak sunulduklarına, akıl ve bedenin sanki birbirlerinden bağımsızmış gibi düşünülerek aklın, önemli özellikleri temsil ettiği, bedenin ise zayıflıkları ve kontrol dışılığı temsil ettiği gibi bir algının varlığına da dikkat çekmektedir. Bu karşıtlıkların sonucunda da kontrol edilmesi ve gözetilmesi gerekenin de kadın olduğu algısı ortaya çıkarılıyor.

Sevda Alankuş (2009) yine bu çalışmasında ataerkil zihniyetin sürdürüldüğü medya sektöründe kadın erkek temsillerinin de medya ürünlerinde buna paralel olarak yer aldığına dikkat çekmektedir. Yine medyada tecavüz sahnelerinin reytingi artırma yolu olarak görülmesinin de kadına uygulanan bu şiddetin normalleştirilmesine yol açtığını da aktarmaktadır. Sonuç olarak kadının medyada ya temsil edilmediğine ya da bedenleri ön plana alınarak temsil ediğini vurgulamaktadır. Vatandaş (2020), Ertung (2013), Özsoy (2006), Reichert (2004) da, kadın bedenin medyada temsil edilme sürecinde metalaştırılmasını konu edinen çalışmalar yapmışlardır.

Kadının medyada temsili ayrıca reklamlarda (Çankaya 2013, Ayhan Yılmaz 2007, Başfırıncı, Ergil ve Özgüden 2018, Güzel 2014, Büstan 2015, Ersoy Çak 2010,

Yalman ve Güdekli 2018, Ügümü Aktaş 2018 vb.), kadın programlarında (Çavdar 2019, Çaylı Rahte 2010, Kaya 2014), yeni medyada (Dorer 2006, Tutgun Ünal 2020, Baştürk ve Erdem 2019, Erdem 2019, Baştürk 2019, Vatandaş 2020, Baruönü Latif, İngün Karkış 2018, Polat 2018, Şimşek 2012, Kan 2012, Söğüt 2019), kadına yönelik şiddetle ilgili haberlerde (Güneş ve Yıldırım, 2019, Görgün-Baran, Saritas& Sahin-Kütük, 2017, Abdukaya 2020, Erol 2014 vb.), yazılı basında (Bayhantopçuoğlu 2017, Büyükafşar 2016, Güran Yiğitbaşı ve Sarıçam 2020, Çağlar 2014 vb.) ve medyada erkeklik(ler)'in temsilleri çalışılmıştır (Bülbül 2014a, Çağlıyan 2014, Sezgin 2019, Orhon 2005, Baştürk Akça ve Ergül 2014 vb.).

2.1. MEDYA'DA ANNELİK VE BABALIK TEMSİLLERİ

Taylan ve Bozkur'un da (2020:47-48) belirttikleri gibi annelik feminist literatürde kadına yüklediği toplumsal sorumluluklar, getirdiği olası problemler açısından tartışmalı bir konudur. Aynı zamanda medyada anneliğin kültürel normları pekiştirilmekte ve yeniden kurulmaktadır. Saktanber (1995:213), medyada kadınların yoğunlukla eş ve anne olarak temsil edildiklerini ifade eder. Ataerkil sistemde kadınlardan ilk önce anne ve eş olması yönündeki beklenti medya ürünlerinde de karşımıza çıkmaktadır (Kutlu, 2010: 53-55).

Bal (2014:63-66), reklam metinlerini incelediği çalışmasında, annelik mitinin, ataerkil sistemde sosyal hayatta karşılığı olan değerlerle bağ kurularak hem toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünü ve kamusal özel ve alan ayrımını meşrulaştırıp pekiştiren bir yapısı olduğunu ifade ediyor. Medya metinlerinde, kadınlık durumu, annelik, merhamet, özel alan gibi gündelik hayatta kabul edilen kavramlarla özdeşleştirilmekte ve toplumsal cinsiyete dayalı kalıpyargılar kuvvetlendirilmekte ve iyi anneliğe dair tüketim kalıpları ve yaşam biçimi sunulmaktadır. Hançer'in (2018:190) de belirttiği gibi medyada annelik hakkındaki söylemler, kadınların anneliği aşırı bir düzeyde içselleştirmesine sebep olabilir.

Yerli dizilerde kadınlara yüklenen annelik ve ev kadını sorumluluklarına itiraz eden kadınlara ya rastlanmaz ya da rastlansa bile dışlanarak gösterilir (İpşiroğlu, 2020: 105). Anne olma ve aile kurumunun toplumda yüceleştirilmesi sonucunda kadının kişilik haklarının göz ardı edilmesi ve anneliğin kadınlara ömür boyu süren bir sorumluluk yüklemesi durumları dizilerde olağan bir durum gibi yansıtılmaktadır (İpşiroğlu, 2020: 117).

Dizilerde anneliğin, çocuklar kaç yaşında olursa olsun ölene kadar sürdürülmesi gerektiği mesajı izleyiciye aktarılır. Yerli dizilerde aile kavramının bu kadar ön plana alınarak sunulmasının bir sebebi de bireysellik anlayışının pek gelişmemesidir (İpşiroğlu, 2020: 141-146).

Ataerkil ideolojiye uygun bir şekilde medyadaki annelik anlatısı, anneliğin bütün kadınlar tarafından istenen bir durum olduğu varsayımıyla kurulur. Buna ek olarak iyi anne ve kötü anne zıtlığı kurularak annelik kavramı yeniden inşa edilmektedir (Tanrıöver, 2007). İyi anne ve kötü anne imgeleri çeşitli sahneler ve haber biçimleri ile de karşımıza çıkar (Thompson, 2010). Buna ek olarak iyi anne modelini oluşturulmasına katkıda bulunan uzmanlar, programlar, tüketim maddeleri ve hizmetler sürekli olarak izleyici kadınlara sunulmaktadır (Taylan ve Bozkur,2020:49).

Ayrıca medya anneliğin sıkıntılarını görmezden gelerek ya da hafif görerek ya da anneliği kutsallaştırarak sunar. Kadınların anne olmakla ilgili sorunları sunulduğu zaman bu sorunlar kişisel problemler olarak ele alınır (Taylan ve Bozkur,2020:50). Bu Kinnick'in de (2009) ifadesiyle toplumsal cinsiyet mitlerinin sürdürülmesini esas alır. Bu medya mitlerine uygun anneyi, beyaz orta sınıf, otuzlu yaşlarda, evli, çekirdek aileye sahip düzgün fizikli tam zamanlı anne oluşturur (O'Reilly, 2008'den aktaran Taylan ve Bozkur, 2020:50). Aydın, Karbay ve Kurt'un (2014:158) hem çocuk hem de kariyer yapan "süper kadınlar"ın temsilini anlatıyor: bu kadınlar, ev işi gibi sorumlulukları, profesyonel hayatta çalışan olmayı, çocukları ve kocasıyla ilgilenirken kendisinin güzellik ve bakımını da ihmal etmeyen kadınlar.

Aydın, Karbay ve Kurt'un (2014:157), açıkladıkları gibi, Yeşilçam'daki baba figürleri çoğunlukla "sağduyu sahibi, orta yol bulmaya çalışan ya da hiçbir şeye karışmayan" kişiler olarak temsil edildi. Nadir durumlarda kötü alışkanları olan, eşlerine şiddet uygulayan ya da ailesinin geçimini sağlayamayan kişiler "baba" olarak temsil edilmiştir. Babalar, soğukkanlı, duygularını belli etmekten kaçınan, daha çok işleriyle gündeme gelen karakterlerdir.

Dizilerde babaların ise ya iş hayatında çalıştıkları ya da evde dinlenerek zaman geçirdikleri dikkat çeker. Çalışma hayatı dışında sosyal etkinliklerde bulundukları pek görülmez (Özgür, 2018: 135). Buna ek olarak babaların medya temsillerinde ev işleriyle neredeyse hiç uğraşmadıkları, çocuklarıyla anneye göre daha az ilgilendikleri, işleriyle tanımlandıkları görülmektedir (Muratoğlu Pehlivan, 2019). Ayrıca anne ev iş yaparken babanın kitap/ gazete okuduğu veya dinlendiği, işten geldiği veya hizmet beklediği görülmektedir (Güran Yiğitbaşı ve Sarıçam,2020).

2.2. TÜRK DİZİLERİNDE KADIN-ERKEK TEMSİLLERİ

Medya çalışmalarının en tanınan kuramcılarından olan Stuart Hall televizyon karşısındaki seyircinin davranışlarını üç sınıfa ayırır. Buna göre seyirci ürünü fakına varır varmaz kendisine üç sınıftan birine konumlandırır. Bu sınıflar kabul, müzakere ve müzakere ile reddetmedir. Hayranı olunan bir oyuncunun dizide yer alması nedeni ile dizinin izlenmesi "kabul" sınıfına girer. Örneğin sevilen bir dizi türüne ait bir dizi başladığında bu dizinin izlenmeye başlanıp önceki benzer diziler ile mukayese edilip bir müddet sonra izleyip izlememeye karar verilmesi "müzakere" kısmıdır. Müzakerenin bir sonraki bölümü olan "müzakere ile reddetme" ise muhalif bakış açısıyla olumsuz değerlendirmenin yapıldığı kısımdır. Bu istediği dizinin televizyonda olmaması halinde diğerlerine de karşı çıkan bir tavırdır. Bu kısma giren seyirci yeni bir dizinin konusunun başka dizilerin konusuna benzemesi halinde ise kendisi izlemeye karşı çıkmakla birlikte bazılarının sosyal medyayı da kullanarak daha geniş kitleleri de bu konuda ikna etmeye çalıştıkları da görülür (Tekelioğlu, 2017: 221-224).

İnsanların çoğunun iş dışındaki zamanlarının büyük bölümünü televizyon izleyerek geçiriyor olması kitle iletişim araçlarından televizyonu en etkili iletişim aracı yapmaktadır. Ev işi yaparak günlerini evde geçirenlerin çoğunlukla kadınlar olduğu dikkate alınacak olursa da televizyonların yönlendirme ve etkileme gücünün kadınlar üzerinde daha fazla olduğu düşünülür (Kutluoğlu, 2010: 50-52). Diziler ise belirli süre aralıklarında bölümler halinde yayınlanan ve bir hikâye akışı içinde sürdürülen televizyon yapımlarıdır. Farklı dizi çeşitleri bulunmakla birlikte ülkemizde en çok izleyici çeken dizi çeşidi drama türündeki dizilerdir. Ülkemizde ilk yayınlanan diziler Brezilya yapımı dizilerdir. Bunun ardından "Dallas" gibi Amerikan dizileri Türk seyircisiyle buluşmuştur (Tanrıvermiş, 2007: 6). Ülkemizde yayınlanan ilk Türk dizisi 1974 yılında gösterime giren "Kaynanalar" dizisidir. İlk olarak TRT'de yayınlanan "Kaynanalar" dizisi 1997 ve 2004 senelerinde ise Kanal D'de gösterilmiştir. Kayserili bir ailenin İstanbul'a taşınmalarının ardından oraya uyum sağlamakta zorlandıkları sahneler komedi tarzında izleyiciye sunulmuştur. Dizinin merkezinde yer alan Kantar ailesinden Nuriye Kantar ve eşi Nuri Kantar geleneksel hayat tarzına sahipken dünürleri olan Timuçin ve Tijen karakterleri ise modern tarzları ile onlardan ayrılır. 1980'li yıllarda ise edebi eserlerin uyarlamalarının ve mahalle yaşantılarının merkeze alındığı dizilerin TRT'de yer aldığı görülür. 1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının kurulması ile de Türk dizilerinin sayısı artar.

2000 yıllarından itibaren ise tarihi içerikli diziler, polisiye diziler, ağa ve mafya dizileri yaygınlaşmıştır. Bu döneme kadar geçen süreçte dizilerin tür ve konuları değişkenlik göstermiş olmakla birlikte toplumdaki değerlerin sürdürülmesine aracı olmayı sürdürmüşlerdir. Dizilerde aile kavramı ön plana çıkarılarak evlilik dışı münasebetler kötülenmiş, cinsel içerikli konuşma ve görüntülere sınır konulmuş ve evliliğin önemi vurgulanmıştır (Şahinde, 2019: 229- 234).

90'lı yılların dizileri bir mahallede geçen ve karakterleri arasında yardımlaşma ve dayanışmanın görüldüğü dizilerdi. O dönemin dizilerindeki karakterler bu dönemki gibi lüks yalılarda değil genelde apartman daireleri veya müstakil konutlarda yaşarlardı. 1989 yılında yayınlanan, 13 sene boyunca süren ve TRT'nin ardından ATV, Show ve Star kanallarında da yayınlanan "Bizimkiler" dizisinin karakterleri de aynı apartmanda yaşayan farklı ailelerden oluşur (Karabıyık, 2014: 12-13). 2002 senesinde ilk bölümü yayınlanan "Asmalı Konak" dizisi ise ağa dizilerinin öncüsü olmuştur. "Asmalı Konak" dizisi ile başlayan ağa dizilerinde varlıklı, ağa konumu ile toplumda saygınlık gören ve duygusal yönleri de ön plana çıkartılan erkeklerin âşık olunacak kişiler olarak temsil edildikleri ve bu karakterler aracılığı ile de maço kültürünün benimsetildiği dikkat çekmektedir. Töre ve namus konusunu işleyen dizilerde kadına yönelik şiddetin pekiştirildiği ve bu konuların kadınları küçük düşürücü şekilde işlendiği de görülmektedir (Karabıyık, 2014: 15-18).

Oktay'ın (1987:64) belirttiği gibi, televizyon dizileri, insanların seyrettikleri hikayeler aracılığıyla egemen değerleri yeniden inşa eden ve geniş kitlelere ulaşan programlardır. Geleneksel değerlerin yeniden sunulmasıyla varolan toplumsal cinsiyet rollerinin devam etmesine hizmet ederler (Şener, Çavuşoğlu ve Irklı, 2016). Televizyon dizilerinde aile toplumun çekirdeği ve vazgeçilmez unsuru gibi, kadınların toplumdaki yeri de ailesi olarak gösterilir. Ayrıca ideal aile modelinde, kadın, anne olarak çocuklarının eğitimiyle ilgilenir, kocasını destekler, bakımlıdır. Yerli dizilerde, ataerkil ideolojiye uygun biçimde, kadınlar, "fedakar anne", "namuslu eş" olarak ideal roller içinde sunulurlar. Aile dizilerinde, genellikle, kadınlar için sapkın karakterler "güçlü iş kadınları" ve "psikopatlar" şeklinde sunulur. Kadınlar, genellikle üretken veya emekçi kadınlar olarak temsil edilmezler, güzel, şık ve bakımlıdırlar. Aile dizilerinde erkek egemen ideolojinin desteklediği çekirdek aile merkezli toplumsal ilişkiler söz konudur. Kadınlar, genellikle bu ilişkileri sürdürmek ve aile birliğini korumak için çalışırlar (Şener, Çavuşoğlu ve Irklı, 2016:172-174).

Özsoy'un (2019:232) ifade ettiği gibi, Türkiye'deki TV dizileri, tarihsel süreçte izlendiğinde de egemen değerlerin sürdürüldüğü ve yeniden üretildiği görülür. Dizilerde genelde şehirli, eğitimi yüksek ve varlıklı karakterler kapitalist düzeni, fakir, eğitimi düşük ve taşralı karakterler ise gelenekseli temsil eder. Son dönemlerde ise dini değerler ile ilgili mesajlar veren, aile birlikteliğine ve dayanışmasına önem veren dizilerin çoğaldığı da dikkat çekmektedir (Şahinde, 2019: 238-241). Ağırlıklı olarak izlenme oranları ve bunlara bağlı olarak aldıkları reklamlar sayesinde gelir elde eden ve ticari bir yapısı olan bu özel televizyon kanalları bunun da etkisi ile en çok izleyici çektiği tespit edilen Türk dizilerine daha çok yer vermişler ve bu da yerli dizi sayısının artmasına neden olmuştur (Aydın, Karbay ve Kurt 2014: 159). Önemli bütçelerle hazırlanan televizyon dizileri için de bu maliyetin karşılığında para kazanmak temel hedeftir (Tanrıvermiş, 2007 S:10). Günümüzde birçok yerli dizi yeterli reytingi alamadığı gerekçesi ile eskiye oranla daha kısa sürelerde yayından kaldırılırken çalışma yaptığımız ve 2010-2013 yılları arasında yayınlanmış olan "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisi döneminin en başarılı dizilerindendir.

Dizilerin sinema filmlerine oranla daha uzun bir sürede yayınlanması da izleyici üzerinde daha etkili olmasını sağlamaktadır (İpşiroğlu, 2020: 1). Dizi yapımları izleyiciye aktardığı kadınlık ve erkeklik rolleri ile özellikle kitap okuma oranının az olduğu ülke ve bölgelerde, orada yaşayan kişilerin davranışlarını etkiler ve şekillendirir (Aydın, Karbay ve Kurt 2014:162). Hayatında arzu ettiği statü ve imkânları elde etme şansları bulunmayan insanlar dizilerde gördükleri bazı karakterlerin senaryo gereği yaşadıkları hayatlara özenmektedirler. Bunun da etkisi ile o karakterlerin davranışları, giyim tarzları, konuşmaları ve sorunları çözme yöntemleri gibi özelliklerini örnek alıp zamanla o karakterlere ve dolayısıyla da diziye bağlanırlar. Böylelikle dizi karakterleri seyirciye hayatta ne zaman nasıl davranılacağı konusunda fikir de vermektedir (Ünür, 2015:130-131). Ayrıca dizi karakterlerine bağlanan bazı izleyiciler de bu karakterlerle birlikte üzülüp, sevinerek yalnızlıklarını da bir ölçüde unutmaktadırlar (Tanrıvermiş, 2007:14). Bazı dizi karakterlerinin giyim tarzlarının örnek alınması, gerçek hayatta aynı tarzda giyinen insan tiplemelerini de ortaya çıkarmıştır (Ünür, 2015:135).

Dizilerdeki karakterlerin davranışlarından, konuşmalarından, giyim tarzlarından v.b etkilenen izleyicilerin bunları kendi hayatlarında uygulamaya başlamaları sonucunda da toplumsal yaşam da etkilenir (Tanrıvermiş, 2007:50). Diziler insanları günlük yaşamın sıkıntılarından uzaklaştıran ve hoşça vakit geçirten

yapımlar olarak algılanmakla birlikte insanları düşünmekten uzaklaştıran ve gizlice yönlendirebilen etkileri de bulunmaktadır. Gazze'de izlediği Kurtlar Vadisi dizisinin etkisinde kalan bir çocuğun arkadaşını ip kullanarak boğup öldürmesi dizilerin insanları nasıl olumsuz etkileyebildiğini de göstermektedir (www.habertürk.com Kurtlar Vadisi Sevgisi Öldürdü, 7.11. 2013). Bir taksiciyi öldüren Ürdün vatandaşı iki gencin sorgu esnasında Kurtlar Vadisi dizisinden etkilendiklerini söylemeleri dizilerin izleyici üzerinde yaratabileceği etkileri gösteren başka bir örnektir (Karabıyık, 2014: 51). Kurtlar Vadisi dizisinin önemli karakterlerinden Çakır'ın dizide ölümünün ardından cenaze ve mevlit okuma merasimi düzenleyenlerin ve ilan verenlerin olması da dikkat çekicidir (Tekelioğlu, 2017: 105).

Ülkemizdeki dizi yapımlarının genellikle Yeşilçam Sineması'nın özelliklerini taşıdığı dikkat çeker. Türk dizilerinde kadın genellikle şiddet mağduru, erkeğin korumasına ihtiyaç duyan, cinsel obje olarak kullanılan, iyi anne ve eş veya kötü anne ve eş, evlilikleri yıkan entrikacı kadın, dedikodu yapan kadın, çalışsa bile iş hayatı ile değil genellikle ev işleri ile gösterilen kadın imajları ile sunuldukları, erkeklerin ise evin geçiminden sorumlu, eşinin ve çocuklarının üzerinde hâkimiyet kuran, şiddete meyilli, zamanını genellikle dışarıda geçiren, ağırlıklı olarak iş içerikli konuşmalar yapan, ekonomik koşulları iyi, kadınların elde etmek için mücadele ettiği ve iş hayatında genellikle yönetici olarak görev yapan kişiler olarak temsil edildikleri dikkat çekmektedir. Dizilerde de cinsiyet ayrımı doğumdan itibaren çeşitli klişelerle gösterilir. Erkek çocuklar hareketli ve yaramaz, kız çocukları ise daha sessiz ve sakin olarak sunulurlar (İpşiroğlu, 2020: 138). Toplumsal cinsiyet aracılığı ile kadının yerinin evi olduğu ve ev işleri ile ilgilenmesi gerektiği düşüncesi topluma aktarılırken kadınların, izledikleri dizilerde ev işlerinin yine kadınlar tarafından yapıldığını görmeleri de ev işlerinin kendileri tarafından yapılması gerektiği düşüncesini iyice benimsemelerini sağlamaktadır (Ünür, 2015: 186).

Dizilerde üst düzey yöneticiler ve iş sahiplerinin genellikle erkek olduğu, kadınların ise çalışıyor olsalar bile anne ve ev kadını özelliklerinin vurgulandığı görülür (Kutlu, 2010: 79). Yerli dizilerde ataerkil sisteme uygun olarak genellikle kadınların ikinci planda yer aldıkları ve kadının bütün duygu, davranış ve yaşantılarının erkeklere bağlı olarak değiştiği dikkat çeker (İpşiroğlu, 2020: 94). Cinsiyetçi yaklaşımların görüldüğü dizilerde kadınların erkek egemen sistemde erkeğe itaat etmesinin olağanlaştırıldığı ve erkeğe oranla geri planda kalması gerektiğinin vurgulandığı sahneler dikkat çekmektedir. Dizilerde kocasının ve babasının sözünü

dinleyen, sakin, fedakâr ve ailesine düşkün kadın iyi kadın, hırçın, özgürlüğüne düşkün ve itaat etmeyen kadın kötü kadın olarak gösterilir (Tanrıvermiş, 2007: 68). Dizilerde kadın karakterlerin yardıma muhtaç, ezilen rolleri oynamaları izleyicilerin ilgisini çekerken erkeklerin her zaman güçlü rollerde bulunmaları beklenir. Gücü elinde bulunduranın kadın olduğu dizilerde ise kadın erkeksi özellikleri ile ön plana çıkarılmıştır (Tanrıvermiş, 2007: 11-19). Ülkemizde bir işte çalışarak ya da iş sahibi olarak gelirinin olması, baba olmak, askerliğin yapılmış olması, sünnet olmak gibi durumlar erkeklik için önemli beklentilerdir. Mevcut toplumsal yapıdan etkilenen dizilerde de bu beklentiler ışığında erkeklerin gelir sahibi olmaları hedeflenir (Yüksel, 1999: 77).

Dizilerde gösterilen şiddet içerikli sahnelerin genel hedefi şiddeti eleştirmek değil izlenirliğin arttırılmasıdır (İpşiroğlu, 2020: 148). Dizide yer alan şiddet temsillerinde erkeğin şiddet uygulaması onun yapısı itibari ile doğal olarak sunulurken kadının şiddet göstermesi onun hastalıklı yapısına bağlanmaktadır (İpşiroğlu, 2020: 153). Ülkemizde şiddeti zaman zaman çocuğun disipline edilmesinin bir yolu olarak gören zihniyetin de etkisi ile yerli dizilerde yer alan şiddet olaylarında izleyicinin şiddete maruz kalan kişiye sadece acıdığı, bunun dışında şiddete pek tepki oluşturulmadığı ve şiddetin doğal karşılandığı görülür (Tekelioğlu, 2017: 181).

Yapım şirketi ve kanalın reytingi ön plana alan istekleri doğrultusunda hareket etmek durumunda kalan senaristler çoğunlukla seyircinin ilgi göstermiş oldukları konu ve içeriklere yer vermektedirler. Yine reyting için kanalların bazen dizinin içeriğine de müdahil olup dizinin yapısını değiştirebildikleri, reytinge bağlı olarak bazı dizilerin de yayından kaldırıldıkları görülmektedir (Göksun, 2018: 19-21). Dizilerin izleyici ile buluştuğu kanal, içinde bulunduğu dönemin siyasal ve kültürel yapısı da dizi içeriklerini etkiler (Göksun, 2018: 48).

Dizilerin önemli maddi kazanç kaynaklarından biri de farklı ülkelere ihracatıdır. Özellikle son dönemlerde yerli diziler ihracat alanında büyük gelişme göstermişlerdir. Bunun en önemli nedenleri arasında da kültür ve tarih geçmişimizin son derece zengin olması ve bu sayede dünyanın farklı coğrafyalarına dizi konu ve içerikleri ile hitap edilebilmesidir (Göksun, 2018: 23). Türk dizilerinin birçok ülkede gösterilmesi ülke tanıtımı, turizm, müzik v.b sektörlerin ülke dışına açılmalarına yardımcı olması açısından önemlidir (Göksun, 2018: 28). Mesela dizilerin çekildiği şehir ve mekânlara olan beğeniler ve buralar ile ilgili oluşan merak, turizmi ve dolayısı ile de ülke ekonomisini olumlu yönde etkiler (Göksun, 2018: 44).

Dizilerde toplumsal sorunlar ile ilgili olarak bilinçlenmeyi sağlayabilecek ve bu konuda eğitici olabilecek konulara ise pek değinilmediği görülür (Tanrıvermiş, 2007: 12). Sayısı hızla artan yerli diziler içerisinde nitelikli olanları yani düşünmeye sevk edip izleyicinin bakış açısını zenginleştirebilecek olanları ayırt edip bunları tercih edebilmek klişelerden kurtulmak adına önemlidir. Nitelikli olanı fark edebilmek için de eleştirel gözle bakabilme yeteneğine ihtiyaç duyulur (İpşiroğlu, 2020: 17-18).

Türk insanının kültür ve değerlerine ait özelliklerin de sunulduğu Türk dizilerinde sadık olma, namuslu olma, şefkat gösterme, annelik ideal kadınlık özellikleri olarak, cesur olma, güçlü olma, koruyup kollama ise ideal erkeklik özellikleri olarak izleyiciye sunulmaktadır. Ayrıca dizilerde aileye bağlı olma ve evlenme gibi durumlar olumlu, evlilik harici ilişkiler ve boşanma gibi durumlar ise olumsuz şekilde sunulmaktadır. Ataerkil sistemde bulunan namus kavramı ve bunun uzantısı olan ahlak sorgulama durumları da dizilerde hep kadınlar üzerinden gerçekleştirildiği, erkeklerin evli oldukları kadınları başka kadınlarla aldatma durumlarının ise daha olağan durumlarmış gibi izleyiciye aktarıldığı görülür.

Aldatma sadece erkek olmanın doğal bir sonucu ve engellenemez bir durum gibi sunulmaktadır. Aldatan erkek zaafı sonucu aklı çelinen saf bir yapıda gösterilirken aldatan kadın için ise erkeği kandıran şeytani bir imaj çizilir. Aldatan kadının para düşkünlüğü ve sinsiliği de ön plana çıkarılır (İpşiroğlu, 2020: 106). Türk dizilerindeki kadın karakterlerde entrikacılık, hemcinslerine tuzaklar kurmak ve sık sık dedikodu yapmak gibi birçok olumsuz özellikler gösterilir (Tekelioğlu, 2017: 113-114). Dizilerde kötü erkek karakterleri yetiştikleri kanun dışı çevrenin etkisi ile gücün kötülükle elde edileceğini bilmelerinden dolayı kötülüğe bulaşan karakterler olarak sunulurken, kötü kadın karakterler için ise böyle bir nedene ihtiyaç duyulmadığı ve kötülüğün kendi içlerinden kaynaklandığının vurgulandığı dikkat çeker (Tekelioğlu, 2017: 120). Dizilerdeki kadın karakterlerin hemcinslerine karşı yaptıkları kötülüklerin ana nedenlerinden biri ise erkekleri elde etmek için rekabete girişmeleri olarak gösterilir. Bu rekabette kullanılan güç ise güzellik ve cazibedir. Dizilerde kadınların güce kavuşmak amacı ile bazen gücü elinde tutan erkekleri elde etmeye çalıştıkları ve bunu yaparken cinselliklerini de kullanabildikleri dikkat çeker (Tekelioğlu, 2017: 267). Yerli dizilerde aşk ilişkileri ve evliliklerin, sınıf yükselmenin ve güce yakın olmanın en kolay yollarından biri olarak vurgulandığı da görülmektedir (Karadaş, 2013: 84).

Dizilerde kadın ve erkeklerin meslekleri ile ilgili de bazı kalıplara rastlamak mümkündür. Kadınlar aşçılık, çocuk bakıcılığı, hemşire ve öğretmenlik gibi mesleklerde görülürken erkeklerin ise daha teknik ve bilgi isteyen idarecilik ve mühendislik tarzı mesleklerde temsil edildikleri dikkat çeker.

Kadının zayıf gösterilmesi durumunun yeniden üretimi ve kadının bedeni üzerinden cinsel obje olarak sunulması durumlarında medya sektörünün önemli bir etkisi bulunmaktadır (Çelenk, 2010: 230). Dizilerde kadınlar sık sık cinsel obje olarak sunulmakla birlikte bu durum erkekler için pek görülmez (Tanrıvermiş, 2007: 91). Dizilerde sunulanlar toplumdaki insan ilişkilerinden esinlenerek ortaya çıkmaktadır. Medyada hâkim olan cinsiyetçi zihniyet dizilerdeki erkek kadın temsilleri ile yeniden topluma sunulmakta ve bu şekilde de ataerkil sistem güçlendirilmektedir (Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç, 2019: 170). Türk dizilerinde görülen kadının temsil sorununda televizyon ve dizi sektöründe karar verici düzeyinde yer alanların çoğunluğunun erkek olması kadar toplumdaki mevcut erkek egemen yapının da etkisi büyüktür (Gencel ve Binark 2000: 5; aktaran Mora, 2005:5).

TV dizilerinde toplumsal cinsiyet temsilleri farklı örneklerde (İmançer 2006b, Aydın, Karbay ve Kurt 2014, Erdal Aytekin 2018, Baştürk Akça ve Ergül 2014, Ağaoğlu Ercan ve Çakar Bilici 2019, Polat 2019, Tanrıvermiş 2007, Akçalı ve İnceoğlu 2018, Kutlu 2010, Muratoğlu Pehlivan 2019, Ünür 2013 vb.) çalışılmıştır.

2.3. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE KADIN VE ERKEK TEMSİLLERİ

Sinema görselliği ve işitselliği ile izleyiciye ulaşarak hemen hemen bütün sanat türlerini içermektedir. Bu özelliği ile de sinema farklı sanat dallarına oranla anlatım çeşitliliğini kullanarak insanlar üzerinde daha fazla etki yaratma gücüne sahiptir. Geniş kitleleri etkileme gücüne sahip olan sinema ayrıca izleyicilere farklı ideolojik düşünceler ve hayata bakış açıları da sunmaktadır (Kırvaşoğlu, 2016: 2016; aktaran, Yerlikaya, 2020: 84).

İçinden çıktığı toplumda mevcut olan toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden inşa edildiği bir alan olan sinema gerçek dışı ve kurmaca bir hayatı sunar gibi gözükmekle birlikte var olduğu toplumun yapısal özelliklerinden ve içinde bulunduğu dönemin özelliğinden etkilenir (Bülbül, 2014b: 239; aktaran, Yerlikaya, 2020: 84). Sinema var olduğu toplumun yapısından etkilenmekle birlikte olayları sunuş ve ele

alış şekilleri ile de toplum üzerinde etki yarattığı ve mevcut kuralları pekiştirerek tekrardan ürettiği de dikkat çekmektedir (Zengin, 2016: 48).

Türkiye'nin ekonomik, siyasal vb. yapısındaki değişim süreçleri de Türk Sineması'nı doğrudan etkilemiş ve bu da geçmişten bugüne değişiklik gösteren bir Türk Sineması ortaya çıkarmıştır (Velioğlu, 2017: 167).Türk Sinema tarihinin ilk filminin 1911 senesinde Osmanlı vatandaşı olan ve sinema ile ilgilenen Manaki Kardeşler tarafından Osmanlı döneminin Manastır Vilayetinde çekilen "Sultan V. Mehmet Reşad'ın Manastır'ı Ziyareti" adı verilen film olduğu edinilen belgelerden kanıtlanmıştır. Türk Sineması belge film ve belgesel ile başlamış olmakla birlikte daha sonraki süreçte Kurtuluş Savaşı ve Türk Ordusu filmlerde yer alır. 1915 yılında ise film yapılması için "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulur (Özkoçak, 2015: 7-8). Bundan iki sene sonra ise faaliyete geçen "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" MOSD'un faaliyetlerini tamamen savaş içerikli filmlere döndürmüş, bunun dışında bazı zamanlarda da yaşama dair konuları olan filmler de yer almıştır (Adalı, 1986: 99-100).

1950 dönemlerinde piyasada daha yeni yeni yer almaya çalışan Türk Sineması 60'lı yıllarda gelişim gösterdiği dönemi yaşar ve bu yıllarda Türkiye'de oldukça yaygın hale gelir. Yurtdışında Türk filmleri ilk ödüllerini alır, Türk filmlerinin gördüğü talep sinema önlerinde görülen kalabalık ve gişe gelirleri ile ispatlanmaktadır. Yapımcılar da o dönem kazanç sağladığına şahit oldukları Türk Sineması'na önemli ölçülerde yatırımda bulunmuşlardır (Abisel, 1994:183; aktaran, Velioğlu, 2017: 167). Yine bu dönemde teknik anlamda yetişen personel sayısı artar. 1970'li yılların orta dönemlerinden sonra ise Yeşilçam film üretkenliğinde, televizyonun yayılarak insanları cezbetmesi, ülkede yaşanan ekonomik sıkıntılar v.b nedenlerle tıkanma yaşanır. O dönemlerde ise moda olan arabesk müziğin de etkisi ile arabesk filmler ve sinemanın üretkenliğinde yaşanan tıkanıklıktan faydalanan seks filmleri ön plana çıkarlar (Velioğlu, 2017: 168).

Türk Sinema tarihinde 1978 senesi farklı bir dönemin başladığı yıl olarak karşımıza çıkmaktadır. 1978'den başlayıp 1988 senesine kadar süren bu döneme "Genç Türk Sineması" adı verilmektedir. Bu süreçte yer alan genç yönetmenler genellikle politik içerikli toplumsal konulara eğilmişlerdir. Önceden ayrıntıya girilmeden aktarılan kırsal kesimin yaşadığı sıkıntılar bu süreçte daha gerçekçi bir yaklaşımla incelenmiş ve mülk kullanımı, kısmi feodal ilişkilerin hâkimiyeti vb. konularla işlenmiştir (Evren, 2014: 334; aktaran, Yerlikaya, 2020: 151-152).

1978 senesinde Yılmaz Güney tarzından gelmiş olan yönetmenler ya ilk ya da en ciddi çıkışlarını yapıp sektöre girmişlerdir. Önceki yıllara oranla daha donanımlı ve yaklaşık 30 yaşlarında olan bu dönemin yönetmenleri "Genç Türk Sineması" sürecini başlatmışlardır (Evren, 2014: 334, Kırvaşoğlu, 2016:206; aktaran, Yerlikaya, 2020: 151-152). Türk Sineması'nın bu yıllarda elde ettiği başarılarla uluslararası platformlarda ödüller alınmış ve Avrupa'nın önde gelen sinema içerikli dergilerinde Türk Sineması ile ilgili çalışma ve eleştiriler yapılmaya başlanmıştır. Türk Sineması açısından, içeriğin çeşitlendiği, daha gerçekçi bir yapıya bürünüldüğü ve yurtdışında kendisinden bahsettirildiği dönem olan "Genç Türk Sineması Dönemi" bereketli bir dönem olmuştur (Evren, 2014: 334; aktaran, Yerlikaya, 2020:152).

Türkiye'de 1980 yılının devamında bazı değişimler yaşanmakla birlikte özellikle ekonomik değişime yön veren küreselleşme dünya ekonomisi ile birlikte Türkiye ekonomisini de etkilemiş ve bunun ardından başka alanlardaki değişimlere de yol açmıştır. Küreselleşmenin ortaya çıktığı bu yıllarda Türkiye'de aslında kademeli olarak tamamlanması gereken birçok alandaki değişim süratli ve kural dışı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu durum da istikrarsız bir ekonomiye, işsizliğe, pahalılığa ve gelir dengesizliğine yol açmıştır (Yerlikaya, 2020: 91-92).

1980'li yıllarda kural dışı meydana gelen serbestleşme sürecinde bireysel düşünce, menfaatçilik ve kısa yoldan zengin zengin olma idealleri tetiklenmiş ve buna bağlı olarak da gerek ekonomik gerek de siyasi hayatta uyanık ve güç sahibi olanın kolay para kazanma yolu açılmıştır (Kuyucak Esen, 2016: 178).

1980 dönemlerinde ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik şartların etkisi ile Türk Sineması yavaşlama dönemine girmiştir. Bu dönemde çekilen film sayısı bir önceki döneme göre azalmış ve genellikle romanlardan yapılan uyarlamalara yer verilmiştir (Kırvaşoğlu, 2016: 205, Esen, 2000:41; aktaran, Yerlikaya, 2020:153).

Yine bu yıllarda Türkiye'de videokaset kiralayarak film izleme alışkanlığının başlaması ile Türk Sineması'nda bir durgunluk yaşanır. Askeri darbenin sonucunda oluşan baskı ve sansür gibi etkenler de o dönem Türk Sineması'nı olumsuz etkilemiştir. Darbe sonucunda ülkede yaşanan olumsuzlukları adeta yok sayan ve herhangi bir sorun bulunmadığına ilişkin mesajlar veren komedi ve sanat filmleri bu dönemin ürünlerindendir (Velioğlu, 2017: 168). 12 Eylül darbesinin ardından o dönemde gazete ile derneklerin kapatılmış olması, pek çok yazılı ve görsel basın ürünlerinin suç unsuru kabul edilmesi gibi durumlar toplumun her kesimi üzerine korku ve baskı oluşturup çoğu kişinin kendi kabuğuna çekilmesine sebebiyet vermesi

de en çok muhalif özelliği olan sinemacıları etkilemiştir (Kırvaşoğlu, 2016: 206, Hamarat ve Takımcı, 2013:212; aktaran, Yerlikaya, 2020:155-156). 1980 darbesi sonrasında birçok sendika gibi sinemacıların sendikası olan Sine-Sen'de kapatılarak muhalif bakış engellenmiştir. Yine bu gelişmelerin de etkisi ile politik gelişmelerin sinemada kullanımında sansür uygulanırken bu konular sadece kısa ve değiştirilerek kullanılmıştır (Yerlikaya, 2020: 156).

Yine bu dönemde toplumdaki değişim sürecini komedi öğeleri ile ele alınan filmler yapılmıştır. 1980 yılında Ertem Eğilmez'in "Banker Bilo" filmi ile Memduh Ün'ün "Devlet Kuşu" filmi, 1982 yılında Atıf Yılmaz'ın "Dolap Beygiri" filmi, 1984 yılında ise Ertem Eğilmez'in "Namuslu" filmi bunlara örnektir. Bu filmlerde paranın gücü ele alınır ve karakterler rüşvet, dolandırıcılık vb. yolları kullanarak zengin olabilecekken bu yolları kullanmıyorlarsa 'enayi' olarak gösterilirler. Bu dönemde sevgi, saygı, dayanışma ve aile birlikteliğinin önüne geçen para ve güç sahibi olma durumları 90'lı yıllarda yapılan Türk filmlerinde de ortaya çıkar. Bu dönem filmlerinde para ve güce kavuşmak için gerekiyorsa her türlü kötülüğün yapılması gerekir mesajı da verilir (Velioğlu, 2017: 171).

Turgut Özal'ın 1980 yılından sonra uygulamaya başlattığı ekonomide serbest piyasa ve dışa açılım politikası ve bunların sonrasında yabancı sermaye yasası ile ilgili yapılan düzenleme o dönemde Türk Sineması'na büyük darbe vurmuştur (Pösteki, 2012: 17-18, 34, Evren, 2014: 362, Kırvaşoğlu, 2016: 205; aktaran, Yerlikaya, 2020:158). O dönemlerde yabancılara ticari anlamda şirket kurma izni verilmesi sonucunda Amerikan film şirket sahipleri filmlerini herhangi bir para ödemeden Türkiye'ye getirip dağıtmaya başlamışlar ve 90'lı yıllarda ise Türkiye'de film pazarını ele geçirmişlerdir. 80'li yıllardan sonra piyasaya çıkmış Türk filmlerinin gişe hasılatları hızla gerilemiştir (Velioğlu, 2017: 174).

1980'li yıllarda da arabesk türü 70'li yıllarda olduğu gibi yine Türk Sineması'ndaki hâkimiyetini sürdürmüştür (Kuyucak Esen, 2016: 180). Bu yıllarda da 70'li yılların başındaki arabesk akımında olduğu gibi aşıklardan birinin fakir diğerinin zengin olduğu klişeleri yine sık sık işlenmiş ve hasret, kader, ayrılık vb. konularla duygu sömürüleri yapılmıştır. Bu filmlerin önceki melodramlardan temel farkı da acı, karamsarlık, keder, fakirlik, çaresizlik vb. konuların en üst seviyede birlikte kullanılması olmuştur (Esen, 2000:145-147).

1990'lı döneme kadar TRT tek kanal olması ve aynı zamanda devlet kanalı olarak kamu sorumluluğunu yerine getirmeye çalışması gibi nedenlerle çok sayıda

belgeseller meydana getirip bunları yayınlamıştır. 80'li yıllarda bu belgeseller kültürel, tarihsel, sanatsal ve mimari konularda yayınlanmıştır (Özkoçak, 2015: 29). Türkiye'nin siyaset dünyasında meydana gelen değişimler devlet kanalı olan TRT'nin yayın sürecine de etkide bulunmuştur. 1971 yılındaki muhtıradan sonra TRT'nin özerkliği son bulmuş ve artık siyasette iktidarı elinde bulunduranların kanal üzerindeki baskıları çoğalıp kanalda çalışanların bir bölümü görevlerinden uzaklaştırılmışlardır. Filmler konusunda söz sahibi olan duayen program yapımcılarının kurum dışında kalmaları, konularında toplumu temel alan belgesellerin gelişim kaydetmelerini de engellemiştir. 1976 senesinde ise belgesellerin yeniden ortaya çıktığı dikkat çeker (Çankaya, 1997: 72-73; aktaran, Özkoçak, 2015: 30-31).

Türk Sineması en iyi dönemlerinden birini yaşadığı 70'li senelerin ortalarının ardından sıkıntılı bir sektör durumuna düşmüş ve 1990'lı yılların ilk dönemlerinde de umut vaat etmeyen bir imaja bürünmüştür (Velioğlu, 2017: 173). 1990'larda TRT ve özel televizyon kanallarının artması Türk Sineması'nı son derece olumsuz etkilemiştir. 1990 yılında TRT'nin dört kanalının yanı sıra ilk özel televizyon kanalı olan Star TV yayına başlamıştır. 1995 yılında ise yerel olanlarla birlikte kanal sayısı 50 civarındadır. O dönem kanal sayısının artmasının ardından televizyonda dizi izleme alışkanlığının başlaması ve teknolojik gelişmeler Türk Sineması izleyicisi sayısının düşmesine yol açmıştır (Pösteki, 2012:18, Kırvaşoğlu, 2016: 209, Hamarat ve Takımcı, 2013:213; aktaran, Yerlikaya, 2020:159).

1990'lı dönemlerde ülkede ve Türk Sineması'nda yaşanan ekonomik kriz o dönem az sayıda film çekilmesine yol açmakla birlikte çekilmiş olan filmlerin bazıları da gösterilmemiştir. 1993 yapımları olan Şerif Gören yönetmenliğindeki "Amerikalı" filmi ile Sinan Çetin yönetmenliğindeki "Berlin in Berlin" filmi ve 1996 yapımı olan Yavuz Tuğrul yönetmenliğindeki "Eşkıya" filmi o dönem Türk Sineması'nı ayağa kaldıran filmler olmuşlardır (Yerlikaya, 2020: 161).

Türk Sineması'nda 1960 ve 1970'li dönemlerde iyi insan karakteri temele alınıp kötülük yapan zihniyet kabullenilmezken, 1980 dönemlerinden itibaren önceleri olumsuz kabul edilen davranış ve zihniyetlerin artık kötü olarak algılanmayacaklarının mesajları verilir. 1990'lardan sonra ise dünyada kötülerin söz sahibi olduğu filmlerde de işlenmeye başlar (Velioğlu, 2017: 190).

1990'lı yıllarda Türkiye'nin toplumsal yapısı değişmekle birlikte bu değişiklikler sinema dünyasını da etkilemiştir. Bu dönemde toplumsal yapıdaki hızlı değişimin sebebiyet verdiği kısa yoldan zenginleşmeyi amaçlayan zihniyet ve bunun

sonucunda ortaya çıkan suça yönelme ve değişik hayat tarzları gibi konularda filmlerde işlenmeye başlar (Pösteki, 2012: 188; aktaran, Velioğlu, 2017: 176).

1994 ve sonraki yıllarda ise Yeşilçam kültüründen gelmeyen, daha öncekilerden yapısal farklılıkları olan projeleri maddi kaygı duymadan ortaya koyan sinemacılar sektöre girerler. O dönemin filmlerinde en dikkat çekici durum ise aynı kişinin yönetmen, yapımcı, senarist ve kameraman olabilmesidir (Evren, 2014: 371, Öztürk, 2014:470; aktaran, Yerlikaya, 2020:160).

2000'den sonraki seneler ise Türk Sineması'nın yükselişinin hızlandığı, çok sayıda filmin yurtdışında ödül aldığı ve Türk filmlerinin gişe hasılatlarının yabancı filmleri geçtiği dönem olmuştur (Velioğlu, 2017: 177). Bu dönemde ayrıca Türk dizi ve filmlerinde şiddete meyilli mafya, ağa vb. karakterlerin halkın çoğunluğunun ilgisini çekerek bu film ve dizilerin reyting ve gişe açısından zirvede yer aldıkları dikkat çekmektedir. 2001 yapımı "Deli yürek: Bumerang Cehennemi" filmi ve 2003 yılında başlayan "Kurtlar Vadisi" dizisi bu örneklerden ikisidir (Yerlikaya, 2020: 162).

Yine bu dönemlerde yapılan Türk filmlerinin sayıca yabancı filmlerden fazla olduğu da görülür. Bu dönemki Türk filmleri içerisinde birçok ödül alan sanat filmlerinin yanı sıra komedyenlerin ve sosyal medyada ün yapmış bazı kişilerin nitelikten uzak filmleri de yer almaktadır. Sanat filmleri bu dönemde Türk Sineması'nın adını dünyada duyururken niteliksiz diğer filmler ise sinemalara yüksek sayıda seyirci toplayarak Türk Sineması'na katkıda bulunmuştur (Öztürk, 2014:471-472, Pösteki, 2012: 47, Kırvaşoğlu, 2016:215-216; aktaran, Yerlikaya, 2020:162).
Aydın (2014:235), tür filmlerini incelediği eserinde, ataerkil yapının ve kapitalist ekonominin olumlandığını ve toplumdaki kadın ve erkeğin rollerinin eşitsiz konumlandırılışının filmlerde de yeniden üretildiğini vurguluyor.

2.3.1 Dram ve Melodram Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Nezih Orhan 2005 yılındaki "1980 Öncesi ve Sonrası Türk Sineması'nda Yer Alan Erkek Karakteri ve Erkek İmgesindeki Değişim" adlı çalışmasında 1980 sonrası Türk Sineması'nda erkek karakterlerin, başkalarına ihtiyaç duymadan kendisine yetebilen, önceki dönemlerde olduğu gibi bazılarının da kadına şiddet uygulamaya devam eden, eşlerini aldatıp, çevredeki kişilere bağırıp çağırma hakkını kendisinde bulabilen ve fiziki güç gösterisini erkekliklerini ispatlama yolu olarak gören kişiler olarak temsil edildiklerini ifade eder. Yine bu çalışmasında Türk Sineması'nda erkek

karakterlerin merkeze alındığını, erkeklerin karar verici olduğunu ve güç sahibinin yine erkek olduğunun vurgulandığını aktarmaktadır. Türk Sineması sektöründe karar verici pozisyonda olanların genelde erkek olması sonucunda erkeğe yine erkek gözü ile bakılmış olmasının da bunun etkenlerinden olduğunu vurgulamaktadır.

Işıklar (2014: 277-280), çalışmasında, melodram filmlerinde aile içerisindeki rollerin, erkeklerin etkin kadınların edilgen olarak temsil edildiği, aile bütünlüğünü korunmasının esas olduğu hikayeler olduğunu ifade ediyor.

Dramın Türk Dili Kurumu'ndaki tanımı "acıklı, üzüntülü olayları, bazı zamanlar güldürücü yönlerini de katarak konu alan sahne oyunu ya da televizyon filmidir". Dram sinemada ise duygusal konularla işlenen karakterlerin karşılıklı derin ilişkiler içerinde olduğu bir film türüne karşılık gelir. Melodram dram filmlerinde seyircinin en yoğunlaştığı bölümleri ifade eder. Uzun dönemler değersiz, duygusal ve küçük görülen bir tür olarak algılanmış olan melodram 70'li senelerde bu tür ile ilgili yapılan kapsamlı çalışmalara kadar toplumun tarihi ve kültürel analizleri ile meydana gelmiş bir tür olduğu görmezden gelinmiştir. Melodramın tüm dünyada varlığını sürdürmesinin en önemli sebebi bütün türlerin içinde kendisine yer bulan ve içinden çıktığı toplumun yapısına ve değişimine uyum sağlayan özelliğidir. Dram filmleri toplumsal sorunları çoğunlukla tüm çıplaklığı ile ve gerçekçi bir yaklaşımla işler ve bunu işlerken de kurum ve yapılar hakkında eleştirilerde bulunmaktan da çekinmez (Özkoçak, 2015: 105-106).

Yunanca'da 'melos' ve 'drama' kelimelerinin birleşmesinden meydana gelen ve müzikli drama anlamında olan melodramı ilk defa Jean Jacques Rousseau'nun kullanmıştır (Gledhill, 1987: 19; aktaran, Özkoçak, 2015: 106-107). Melodram 19. yy'de Avrupa'da Fransız Devrimi'nden sonra burjuva sınıfınca aristokrasi ile verilen mücadelenin bir bölümü, sanatta da farklı olma gayretlerinin bir ürünü olarak meydana gelir. Burjuva sınıfı dünyaya olan bakış açılarını kısa yoldan anlatmak ve bunu öğretmek için bu türün daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Özkoçak, 2015: 107). Melodram hem 18 yy. hem de 19. yy.'da burjuvanın sınıf mücadelesinin kültürel bir sonucu olarak opera ve tiyatroda kendisini göstermekle birlikte 20. yy.'ın ilk dönemlerinde ise tiyatro alanında gerileme dönemine giren tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugünün melodram türündeki filmlerine ilişkin yapılan çalışmalarda ise bu türün modernite ile olan yakın ilişkisine dikkat çekildiği görülür. Melodramlarda toplumda yer alan sınıf çatışmaları gibi sorunlar bireysel anlamsız hikâyelere çevrilir. Böylelikle de karakterlerin birbirleri ile aralarında yaşanan çatışmaya indirgenmiş olan

temel sorunlar saklanır ve bunlar hakkında fazlaca fikir yürütülmez. Melodramlar bu yollarla da mevcut sistemin kabullenilmesine ve olması istenen ahlaki yapının devamına yardımcı olur (Özkoçak, 2015: 108-109). Melodramlarda temel yapı aşık olan karakterlerin üzerine inşa edilir. Basit görünen bu yapı da melodramın ilk zamanlarından itibaren değersiz görülmesine yol açmıştır (Akbulut, 2008: 35).

Aşk, ölüm, fiziki engelli olma ve ayrılma gibi durumların da yer aldığı melodramlarda asıl konu acıdan zevk alma üzerine kurulmuş bir yapıya dayanmaktadır. Bu türde en çok da karşı cinse karşı duyulan aşk acısı olmak üzere birçok acı çeşidi görülür. Melodramlarda duygusal aşırılığın izleyici tarafından daha üst düzeyde yaşanması amacı ile hikâye ve mizansen tekrarlarına sıkça yer verilir. Melodramda işlenen konular genellikle aile odaklıdır ve bu nedenle de en çok kullanılan yer evdir. Bu türün önemli özelliklerinden birisi de müziğin işlenen konuları adeta anlatırcasına kullanılmasıdır. Bu sayede izleyici de duyduğu müzikle birlikte nasıl bir acı dünyası ile karışılacağını anlar. Melodramda kullanılan temel kodlardan olan aşırılık gerçek hayatta karşılaşılması zor olan bir seviyede işlenir. Bu türde görsel unsurlardan daha çok karşılıklı diyaloglarla sürüp giden sahnelere yer verilir. Kullanılan müziğin de anlatıma yardımcı olarak yer alması diyalogların fazlaca kullanılmasına bir örnek teşkil eder (Özkoçak, 2015: 109-111).

Melodramın önemli bir özelliği ise kişisel amaç ve isteklerle toplumsal amaç ve isteklerin farklılığından ortaya çıkan gerilimdir (Özkoçak, 2015: 115). Melodram batı toplumlarında burjuva sınıfının kendilerine has ahlâk anlayışlarını, endişe ve korkularını gösteren ve bir dönem içerisinde oluşan bir ürün iken ülkemizde de modernleşme sonucu meydana gelen mevcut ahlaki kuralların farklılaşmasına ve yozlaşmasına aynı çizgide yer alan anlatılarla meydana gelmiştir. Melodram türü Türkiye'de insanları hayatta yaşadıkları sorunlardan uzak tutmakta yardımcı olan bir vasıta olarak algılanmıştır. Batı toplumlarında sınıf mücadelelerinin bir ürünü olarak meydana gelmiş olan melodram muhafazakâr yönü, toplumda yer alan cinsiyet rollerini sağlamlaştıran yapısı ile Doğu ülkelerinde oldukça kabul görmüştür. 1936 senesinde Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiş olan "Aysel Bataklı Damın Kızı" Türkiye'deki ilk melodram filmidir. Türk Sineması'na 1923 yılından sonra yön veren ve sinema sürecinin temelini oluşturan Muhsin Ertuğrul kadın ile aile yapısını tanımlarken mevcut cinsiyet kodlarını kullanır. Türk Sineması'nda bu temel üzerine oluşturulan klişeler de uzun dönemler kullanılarak tabu haline gelir (Özkoçak, 2015: 113).

1950'li yıllarda sanayileşme ile ortaya çıkan kırsal yerlerden kentlere göç etme durumları giderek farklılaşan bir kent yaşamı meydana getirmiştir. Bu durum da özellikle melodram içerikli ürünlerde fazlaca konu edilmeye başlanmıştır. Ülkemizde insanların sinemaya ilgisinin arttığı 60'lı yıllarda yıldız düzeninin de ortaya çıkması ile melodramlar en iyi dönemini yaşar (Özkoçak, 2015: 114).

Yıldız oyuncu temel alınarak oluşturulan hikâyelerin sıkça yinelenmesi seyircinin zahmetsizce doyuma ulaşmasını da sağlamıştır (Özkoçak, 2015: 114). Yeşilçam Sineması'nda özellikle 1960 ve 1970'li dönemlerde melodram en beğenilen tür olmuştur. Bu tür filmlerde iyilerin kendilerine oyunlar oynayan ve kötülük yapan kişilere karşı mücadeleleri temel alınır ve sonuçta iyiler kazanır kötüler ise cezalarını çekerler. Kötülüğün çoğunlukla sevenlerin ayrılmalarını isteyen ailelerinden kişiler veya birbirini seven çiftten herhangi birisine âşık başka bir kişi tarafından gerçekleştirildiği görülen melodramlar çoğunlukla mutlu bir şekilde sonlanırken iyiler sonunda ölmüş olsalar bile sonunda cennette bir araya gelecekleri düşüncesi ile izleyiciye asıl amacın cennet olduğu hatırlatılır (Velioğlu, 2017: 187).

1968 senesinde Akad tarafından çekilmiş olan "Vesikalı Yârim" pavyonda çalışan bir kadınla bir manavın hikâyesini konu alırken topluma karşı direnç gösteren iki insanın yaşadığı çıkmazları aktarır. Bu film duyguları doğrultusunda hareket eden insanların toplum içerisinde yaşadıkları çaresizlikleri sunan bir melodram örneği olarak Türk Sineması'nda yer alır. Türk Sineması'nda kadının temsil durumu da özellikle Yeşilçam döneminde mevcut düzendeki kadın kodlamaları ile dizayn edilmiş ve ahlaki çizgilerle oluşturulmuştur. O dönem yıldızlar açısından da durum, kadının toplumda kabul edilen kodlarına uygun şekilde davranmayı ve mevcut kodlara ilişkin hiçbir şüpheye yol açmamayı zorunlu kılıyordu (Özkoçak, 2015: 115).

1960'lı senelerde ortaya çıkıp 70'li dönemin ortalarına dek süren ve bu süreçteki Türk filmleri yapımlarını tanımlayan Yeşilçam Sineması, Türk Sineması'nın en çok filminin üretildiği dönemdir. Bu dönemin filmlerinde genellikle melodram kullanılmıştır. Sinemada tür olarak melodram Türkiye'de çoğunluk tarafından ilgi görmüş ve sansüre yakalanmak istemeyen yapımcılar tarafından da bir sığınak olarak görülmüştür. Sorun yaratabilecek konulara girmeden sadece kişisel anlamsız konu içeriklerine yer veren anlatılar yapımcıların işlerini kolaylaştırmıştır. Türk Sineması'nın başlangıcından beri en çok rağbet görmüş tür olarak karşımıza çıkan melodram sonraki senelerde arabesk şekilleri ile sunulmuş olsa da popülerliğini sürdürür. Melodramlar seyirciyi ne kadar hüzünlendirirse o kadar sevilen filmlerden

meydana gelir. Toplumla iç içe olan melodram türü Türk halkını ve gerçeğini de en etkili şekilde ortaya koymuştur (Özkoçak, 2015: 116).

Melodramın birçok farklı türle iç içe geçmiş, toplumsal etkilerle değişen ve farklı özellikler gösteren yapısı onu bütün zamanlarda tutulan bir tür olarak karşımıza çıkarmıştır. Melodramın en keskin kodlar ortaya koyduğu dönem ise Yeşilçam dönemi olmuştur (Özkoçak, 2015: 129).

Türk Sineması'nın melodram örneklerinden bazıları ise şunlardır:

Vurun Kahpeye- Lütfi Akad (1949)

Zeynep'in Gözyaşları- Muharrem Gürses (1952)

Boş Yuva- Memduh Ün (1961)

Seni Bekleyeceğim- Ertem Eğilmez (1966)

Feride, Makber, Hicran- Metin Erksan (1971)

Aşk Fırtınası- Halit Refiğ (1972)

Elbet Bir Gün Buluşacağız- Ülkü Erakalın (1973)

Sahipsizler- Ertem Göreç (1974)

Bitmeyen Şarkı- Orhan Elmas (1976)

Melodramın kişiyi ele alışı toplumsal cinsiyet odaklı kültürel bir metin içeriğinden gerçekleşmektedir. Bu tür kadın veya erkek aktörün nasıl davranması ve toplumda nasıl yer alması gerektiğini de kendi bünyesinde cevaplar. Sinema yapımcılarının sansür endişesi ile fazlaca kullandıkları melodram türü Türk Sineması ve seyircide senelerce değişmesi mümkün olmayan toplumdaki mevcut cinsiyet algısını sağlamlaştırmış ve yapılması gerekenleri de aktararak mevcut ideolojiye katkıda bulunmuştur. Bu süreçte kadınlar toplum algısı ile oluşmuş 'ahlaksız' olarak nitelendirilen durumlardan uzak kalmaya çabalamakla birlikte güç sahibi bir erkeğin kendisini kurtarmasını da arzular. Kadının yaşadığı birçok kötü olay uygun eş bulamaması ve babasızlığı ile eşleştirilir. Kadına sağlanabilecek en iyi imkân da ailesi ve çocukları ile mutlu bir yaşam olarak görülmektedir. Yeşilçam filmlerinde görülen anne merkezli melodramlara Fatma Girik'in de içinde yer aldığı birçok film örnek verilebilir. 1977 yapımı "Ana Ocağı", 1982 yapımı "Gülsüm Ana" ve 1987 yapımı "Hacer Ana ve Oğulları" bunlardan bazılarıdır (Özkoçak, 2015: 117-118).

Toplumun temelini oluşturduğu kabul edilen aile, Yeşilçam filmlerinin ana konusunu oluşturur. Bu filmlerde birbirlerini seven karakterlerin kavuşmaları evlenip aile olmaları ile mümkün olur. Evlilik yine bu filmlerde statü sahibi olmanın araçlarından biri olarak gösterilir. Kader, alın yazısı gibi kavramlar, aşk acısı, hüzün, fedakârlık vb. konular Yeşilçam melodramlarında sıklıkla kullanılır (Özkoçak, 2015: 119).

Yeşilçam filmlerinde filme adını da veren şarkı sözleri (Samanyolu, Elbet Bir Gün Buluşacağız, Karagözlüm vs.) hikâyenin de temelini oluşturmaktadır. Ayrıca bu filmlerde fettan sarışın kadınlar, fedakâr anneler, üniformalı denizciler, Haydarpaşa Garı gibi klişe anlatım ve yerlerin sıkça kullanıldığı görülür. Bu özelliği ile de Yeşilçam'ın karakter ortaya çıkaramadığı ve tek tipin birçok kişide kullanıldığı düşüncesi oluşmuştur (Özkoçak, 2015: 120).

1990'lı dönemin ilk yıllarında Türk Sineması'nın gerek video filmler gerek de seks filmlerinin etkisi ile izleyicisi azalıp yok olma tehlikesi yaşamıştır. 90'lı yılların ortalarına gelindiğinde ise Yeşilçam dışında yeni nesil yönetmenlerin sinemaya girmeleri ile yeni bir süreç başlamıştır. Türk Sineması için yeni bir tarz ve isim bulma çabalarının yaşandığı 90'lı yıllarda melodram türü artık, Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi aşk acısının ardından mutluluğa ulaşma, şarkıları merkeze alma gibi kalıpları terk ederek duygusal yoğunluğu hayatın sıradan kişilerinin normal yaşamlarına aktarmakla birlikte duygusallığın gösteriminde Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi yine aşırılığı kullanır ve erkek dramını da temele alır. 1996 senesinde Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği "Eşkıya" filmi ile Türk Sineması yeniden izleyici ile ve yeni bir sinema tarzı ile buluşur. Fazlaca duygusal, aşkı için yıllarca mücadele eden ve cesur bir adamı konu alan bu film içeriğinde dramdan ziyade melodram özelliklerini barındırmaktadır. Bunun dışında "Gönül Yarası" ve "Kabadayı" filmlerinde de melodrama ilişkin kodlar bulunmaktadır (Özkoçak, 2015: 123-125).

Son dönemlerin başarılı yönetmenlerinden olan Çağan Irmak, filmlerinde melodram türünü fazlaca kullanmaktadır. "Babam ve Oğlum" ve "Issız Adam" bu yönetmenin melodram içerikli filmlerine örneklerdir. "Babam ve Oğlum" politika içerikli bir konuyla başlamakla birlikte melodram özellikleri ile donatılmıştır. Bu film toplumsal değişimi, kırılma noktalarını sunarken aileyi ön plana alan bir çözüm sunarak melodramın gerekliliklerine uyar. Çağan Irmak'ın "Issız Adam" filminde ise müzikle beslenen duygusal yoğunlukların yaşanması ve mevcut cinsiyet kalıpları kuşatılmış bir adamın aşka kavuşması sunulur. Bu filmde ıssız adam karakteri aşık

olduğu kadından, annesi haline geliyormuş gibi hissederek uzaklaşır fakat filmin sonlarında sevdiğinin mutlu bir yuvaya kavuştuğuna şahit olduğunda ise pişmanlık yaşar. Mahsun Kırmızgül'ün "Beyaz Melek", "Güneşi Gördüm" ve "New York'ta Beş Minare" filmlerinde de melodram örnekleri görülmektedir. Bu filmlerde her düzeyde acıların, felaketlerin ve abartılı duygusal yoğunlukların yaşanması ve aile kurumunun da mevcut muhafazakâr anlayışla şekillenmesi gibi melodram özellikleri dikkat çekmektedir (Özkoçak, 2015: 127-128).

Günümüzde Türk televizyon kanallarında yayınlanan melodram içerikli dizi ve filmlerin gündüz yerine akşam saatlerinde yer alması da dünyadaki televizyon melodram örneklerinden farklı bir yönünü ortaya çıkarmaktadır. Bu durum da melodram tarzı dizi ve filmlerin sadece ev kadınları için yayınlanmadığını göstermektedir (Akçalı, İnceoğlu, 2020:163).

2.3.2. Arabesk Kültür ve Türk Sineması'nda Arabesk Türü Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Türkiye'de 1970 dönemlerinde kırsal kesimden kentlere doğru yönelen göç dalgaları kendi yapılarını muhafaza etmeye gayret eden yeni kentli insanları meydana getirmiştir. Bu insanlar yeni yaşam alanlarında kendi kültürel yapılarına bağlı kalmaya çalışırlarken göç ettikleri bu kentin yapısında da değişikliklere yol açmışlardır. Yeni kentli bu insanlar memleketlerinden kopmaları ile başlayan sürecin ve göç ettikleri kentte var olma çabalarının bir sonucu olarak kentlerin arabeskleşmesine yol açmışlardır (Yerlikaya, 2020: 140-141). Arabesk kavramı ilk defa İstanbul'un dar gelirli kesimi içinde doğan ve hızla yükselen bir müzik türünün tanımlanması amacı ile kullanılmıştır. Arabesk kavramı asıl olanı taklit etmeye çalışan alt gelir düzeyindeki kesimleri kasteden küçümseyici bir vurgu olarak kabul edilmesinin dışında 1980'li senelerin ortalarından sonra sadece alt tabakayı temsil etmekle kalmamış 1990'lı senelerde ise Türkiye'nin toplum yapısındaki yozlaşmaya uğramış bütün unsurları anlatmak için kullanılmıştır. Bu kavram ayrıca gecekonduda yaşayan kitlenin herkesten farklı kendine özgü yapısını, kırsalda ve kent yaşamında rastlanmayan ve gecekondu hayatındaki geçiş sürecini anlatan kendisine has yaşam tarzını tanımlamak amacı ile de kullanılmıştır (Öncü, 2017:197; aktaran, Yerlikaya, 2020: 141-143).

Arabesk kavramı, çoğunlukla karamsarlık, acı ve fakirlik gibi olumsuzlukları çağrıştırırken edebiyat, moda, televizyon v.b alanlarda ise beğenilmeyen türleri tanımlamak için de kullanılır (Şahin, 1991: 2; aktaran, Yerlikaya, 2020: 142). Arabesk kültürde köyden kente göç etmiş kişilerin bu iki yaşam tarzı arasında kalmaları sonucunda oluşan farklılıklar giyim tarzında da görülür. Mesela köyde giydiği şalvarı kent yaşamında sokakta giyemeyen kadın kentte gördüğü kadınlar gibi etek giymeyi deneyecek fakat köy yaşantısında gördüğü ve uyguladığı sokakta bacağı açıkta bırakmama durumunu sağlamak için de eteğin altına bacağını kapatacak başka bir şey daha giyecektir (Esen, 2000:142-143).

Sinema dünyası arabesk ile ilk olarak 1930'lu senelerde Türkiye'nin her bölgesinde gösterime giren Arap filmleri aracılığı ile tanışmıştır. 1970'li senelerin ilk dönemlerinden itibaren, arabesk müzikte ün yapmış olan arabesk şarkıcılarının filmleri halkın yoğun ilgi gösterdiği filmler olmuşlardır. O yıllarda seks filmlerinin revaçta olması ile Yeşilçam gerileme yaşarken arabesk şarkıcılarının tutulan şarkılarının üzerine senaryo inşa edilen, bu şarkı sözlerinin adını da vermiş olduğu ve bu şarkıcıların da yer aldıkları arabesk filmler modası başlar. Bu tür filmler ideoloji yönünden de melodram içerikli bir çizgide yer alırlar. Bu filmler toplumda yaşanan haksızlıklar ve eşitsizlikler karşısında kişinin katlanma düzeyini arttırma ve kişiyi bu duruma alıştırma görevi de görürüler. Böylelikle de bu filmleri izleyen izleyici içinde bulunduğu adaletsiz ve kirletilmiş düzeni normal karşılama eğilimi gösterir. Arabesk filmler yine melodramların içeriğinde olduğu gibi toplumda var olan cinsiyet kalıplarını sağlamlaştırıp sahiplenici ve güçlü erkek karakterleri ön plana çıkarırlar. Toplumun farklı kesimlerinde hayran kitlesi bulunan ve bu hayranları tarafından 'baba' diye hitap edilen Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses gibi arabesk şarkıcılarının oynadıkları bu filmler kendileri ile güçlü bağ ve empati kurabilen çok sayıda izleyiciye ulaşmışlardır. Arabesk filmlerdeki bu karakterler mevcut sistemin adaletsiz yönlerine tepki gösteriyorlarmış imajı vermekle birlikte bu karakterler aracılığı ile yapılan sadece sistemin kendisini yinelemesi olmuştur (Özkoçak, 2015: 120-121).

1980'li yıllarda da arabesk türü 70'li yıllarda olduğu gibi yine Türk Sineması'ndaki hâkimiyetini sürdürmüştür (Kuyucak Esen, 2016: 180). Bu yıllarda da 70'li yılların başındaki arabesk akımında olduğu gibi aşıklardan birinin fakir diğerinin zengin olduğu klişeleri yine sık sık işlenmiş ve hasret, kader, ayrılık vb. konularla duygu sömürüleri yapılmıştır. Bu filmlerin önceki melodramlardan temel farkı da acı,

karamsarlık, keder, fakirlik, çaresizlik vb. konuların en üst seviyede birlikte kullanılması olmuştur (Esen, 2000:145-147).

Bu arabesk filmlerde kadın da ataerkil zihniyet doğrultusunda temsil edilerek erkeğe ve onun korumasına muhtaç olarak gösterilmekle birlikte kadın vücudu da cinsel bir nesne olarak sunulmuştur. İçinde zaman zaman erotizminde kullanıldığı ve Serpil Çakmaklı, Ahu Tuğba gibi isimlerin içinde yer aldıkları bazı arabesk filmlerinde çalışan bu kadınların "seks işçileri" olarak ya da kadın vücudunun gösterilmesini sağlayan mankenler olarak sunuldukları dikkat çeker (Hamarat ve Takımcı, 2013:212-213; aktaran, Yerlikaya, 2020:157). Arabesk türü sınıfsal çatışmanın dışında kırsal-kent, erkek-kadın karşıtlıklarından da beslenen gerilimin açığa vurulmasına ve bu karşıtlıkların meşru görülmesine de ortam yaratmıştır (Velioğlu, 2017: 168).

Orhan Gencebay'ın 1968 senesinde çıkarılan ve "Batsın Bu Dünya" adındaki şarkısının adını verdiği plağı satış rakamları olarak zirveyi görmüş ve bunun ardından yine bu şarkı ismi ile filmi yapılmış, daha sonra ise "Çilekeş" isimli filmi gösterime girmiştir. Orhan Gencebay'ın 1971 senesinden itibaren yine sevilen şarkılarının da adını verdiği ve kendisinin de oynadığı "Batsın Bu Dünya", "Bir Teselli Ver", "Dertler Benim Olsun" gibi filmlerin sinemada izleyiciler tarafından büyük ilgi görmesi arabesk filmlerinin artmasına yol açmıştır. Arabesk filmlerine 1977 yılında gösterime giren Ferdi Tayfur'un da oynadığı "Çeşme" filmi de eklenmiş ve bu film de büyük ilgi görmüştür (Esen, 1994:118; aktaran, Özkoçak, 2015: 122). Arabesk filmlerin hakim olduğu 1980'li dönemlerde Türkiye'de yaşanan siyasal olaylar, sinema dünyasını ekonomik açıdan etkilediği gibi yaşanan sansür endişesi de bu sektöre darbe vurmuştur. O dönemlerde öncelikle arabesk filmler ve bunun yanında seks filmleri de Türk Sineması'nın lokomotifleri olmuşlardır (Özkoçak, 2015: 122).

2.3.3. Türk Güldürü Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Türk Sineması'nın tarihi incelendiğinde çoğunlukla melodram ve güldürünün kullanıldığı bir sinema olduğu görülür (Özkoçak, 2015: 148). Türk Sineması'nın güldürü alanındaki ilk film yönetmeni olan Şadi Fikret Karagözoğlu, "Bican Efendi Vekilharç", "Bican Efendi'nin Rüyası" ve "Bican Efendi Mektep Hocası" eserleri ile 1921 senesinde güldürü alanındaki ilk tiplemeleri oluşturur (Özgüç, 1993:15; aktaran, Özkoçak, 2015: 149).

"Karagöz" ve "Hacivat" ve "Meddah" gibi tiplerin hâkim olduğu bu gelenekler Türk Güldürü Sineması'nı da etkiler ve böylelikle de güldürü türündeki ilk filmler "Turist Ömer", "Cilalı İbo" ve "Şaban" gibi tiplemeleri merkeze alarak ortaya çıkar. Tiyatro dünyasından sinemaya geçiş yapmış olan İsmail Dümbüllü'de bu sinema türünün temel taşlarından birisidir. İsmail Dümbüllü 1952 yılında "Dümbüllü Sporcu", 1954 yılında ise "Dümbüllü Tarzan" adlı filmleri çekmiştir. O yıllarda ortaya çıkan ve 1970'lere kadar sinemada adından söz ettiren "Cilalı İbo" karakteri ise sonraki yıllarda çekilmiş Kemal Sunal'ın "Şaban" karakterli filmlerinin ve son dönemlerdeki "Recep İvedik" filmlerinin başlangıcını oluşturur. Sadri Alışık'ın oynamış olduğu zavallı ve eski püskü kıyafetli "Turist Ömer" tiplemesi ise, selamlama şekli, esprileri ve kıyafetleri ile Türk Güldürü Sineması'nın tarihi içerisinde senelerce yer almıştır. Bu filmlerde toplumsal sınıflar arasında yaşanan karşıtlıklar güldürünün temel içeriğini oluşturur (Özkoçak, 2015: 149-150).

1970'li senelerde ise senarist, yapımcı ve yönetmen olan Ertem Eğilmez imzasını taşıyan "Hababam Sınıfı" filmleri ile farklı bir güldürü tiplemeleri yaratılır. Bu tiplemelerin başında ise Kemal Sunal'ın canlandırdığı "İnek Şaban" gelir. "İnek Şaban" zamanla "Şaban" ismine çevrilerek yıllarca Türk Sineması'nın merkezinde yer almıştır (Özkoçak, 2015: 152).

"Hababam Sınıfı" filmlerinin geniş kitleler tarafından sevilmesinin nedenlerinden birisi de filmde yer alan karakterlerin hem toplumda karşılaşılabilecek türden olmaları hem de bu karakterlerin seyirci tarafından kolaylıkla özdeşim kurulabilecek yapıda olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu filmdeki "Şaban" karakteri kırsal yaşamdan şehre okuma amacı ile gelir ve daha sonra da yine şehirde yaşamış olan arkadaşları aracılığı ile şehir yaşamını kızlarla tanışmak, hocaların arkalarından iş çevirmek ve sigara içmek gibi davranışlar olarak öğrenir. Bu film ile kitlelerin sevgisini kazanan "Şaban" karakteri yine bu isimle birçok filmin merkezinde yer alarak giderek artan seyirciyi sinema ve televizyon karşısında toplamayı başarır (Uluyağcı, 2006:110).

Kemal Sunal'ın güldürü filmlerinde oynadığı karakterler genellikle kolay kandırılan ve saf özellikleri ile ön plana çıkmakla birlikte bu karakterlerin, filmlerin devamında şansın yardımı ile başarıya ulaşarak bu şekilde de kendilerini çevrelerine kanıtladıkları dikkat çeker. Filmlerinde genellikle geçim sıkıntısı yaşayan bu karakterlerin en büyük mücadelelerinin geçimlerini sağlayabilme adına olduğu ve başlarına türlü olaylar gelse bile sonunda zenginliğe kavuştukları görülür. Hikâyelerin

sonunda ise parayla mutlu olunmayacağını, daha önceki yaşantılarında maddi sıkıntı yaşamakla birlikte daha mutlu olduklarını anlayıp bütün kazandıklarından vazgeçip eski düzenlerine dönerler. Bu da insanlara mevcut yaşamlarının kıymetini bilme mesajı vermektedir (Uluyağcı, 2004:132; aktaran, Özkoçak, 2015: 153).

1978 yılında çekilen "Sultan", 1980 yılında çekilen "Zübük" ve 1984 yılında çekilen "Namuslu" gibi filmler güldürü sinemasında yeni bir güldürü tarzını ortaya koyan filmlerdir. Bu tarz güldürü filmlerinde toplumsal hayattaki sıkıntılar, mevcut değerler, insanlar arasındaki menfaat ilişkileri ve amaca ulaşmak için her yolu deneyen zihniyet eleştirilir ve bunların komik tarafları yansıtılır (Özkoçak, 2015: 153).

1980 yapımı "Banker Bilo" ve "Devlet Kuşu", 1982 yapımı "Dolap Beygiri" ve 1984 yapımı "Namuslu" filmlerinde yakınları tarafından dolandırılan ya da dolandırıcılığa teşvik edilen karakterlerin bu düzene uymamaları nedeni ile saflıkla nitelendirilerek bu hayatta her zaman kaybetmeye mahkum kişiler olarak gösterildikleri dikkat çeker. Bu karakterlerin söz konusu düzene uymaya başladıkları anda ise güç sahibi oldukları gösterilir (Velioğlu, 2017: 189).

"Hababam Sınıfı" filmlerinde ön plana çıkan bir başka oyuncu olan Şener Şen ise bu filmlerde genellikle komiklikleri ile dikkat çekmekle birlikte 1984 yılında çekilmiş olan "Namuslu" gibi değer yargıları ve menfaat eksenli insan ilişkilerine yönelik sorunların vurgulandığı filmlerinde ise farklı bir oyuncu kimliğini ortaya koymuştur. 1990'lı dönemlerde ise "Eşkıya" örneğindeki filmlerde de toplumun sorunlarının vurgulandığı başka güldürü sineması örnekleri de büyük kitleleri sinema ile buluşturmuştur. Toplumsal sorunlara güldürü eşliğinde eğilen bu filmlerin yerini 2000'li dönemlerde sırasıyla "G.O.R.A", "Vizontele" ve "Recep İvedik" gibi filmler almıştır (Özkoçak, 2015: 155).

2.3.4. Türk Sinemasında Tarih Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Türk Sineması'nda 1923 yılında Kurtuluş Savaşı dönemlerini anlatan ve o dönem tanıklık ettiği olayları yazan Halide Edip Adıvar'ın "Ateşten Gömlek" adlı romanından uyarlanan ve ilk Kurtuluş Savaşı filmi olan "Ateşten Gömlek" çekilmiştir. Bu filmin yönetmen, senarist ve başrol oyuncusu Muhsin Ertuğrul'dur (Scognamillo, 2010:47; aktaran, Özkoçak, 2015: 260). Türk Sinema tarihinde Kurtuluş Savaşı'nı anlatan 2. film olan "Ankara Postası" seyirciler tarafından büyük ilgi görmüştür (Özgüç, 2005: 84).

Kurtuluş Savaşı'nı konu alan 3. film ise Muhsin Ertuğrul tarafından 1932 yılında çekilmiş olan "Bir Millet Uyanıyor" filmidir. Türk halkına aynı milli duyguları yaşatarak birlik ve beraberliğini güçlendirmeyi hedefleyen bu filmler yüksek bütçelerle ve ordunun desteğini de alarak yapılmışlardır (Özkoçak, 2015: 261-262).

1951 yılından 1960 yılına kadar geçen dönemde Kurtuluş Savaşı'nı anlatan ya da arka planda veren 25 film üretilmiştir (Aksöz, 2008: 44; aktaran, Özkoçak, 2015: 262).

Çanakkale Savaşı filmleri de, milli duyguları yaşatarak halkın birlik ve beraberliğini güçlendirmeyi hedefleyen ve düşman işgalinden nasıl zorluklarla kurtulduğumuzu anlatan bir başka tarihi içerikli filmlerdir. Çanakkale Savaşı'nı konu alan ilk filmler propaganda ve bilgi verme hedefi ile yine savaş sırasında çekilmişlerdir. "Merkez Ordu Sinema Dairesi" üyesi olarak çalışan Muallim Necati ve Alman vatandaşı olan sinemacılar tarafından yapılan bu filmler İstanbul sinemalarında gösterime girerler (Özkoçak, 2015: 262-263).

1964 yılında çekilmiş olan "Çanakkale Arslanları" filmi ise bu alandaki ilk renkli film olma özelliğini taşır. Nusret Eraslan ve Turgut Demirağ'ın yönetmen olarak yer aldıkları bu filmde sayıları binleri bulan askerler de figüranlık yaparlar (Aksöz, 2008: 45-46; aktaran, Özkoçak, 2015: 263-264).

1960 yıllarından sonra ise Kıbrıs Türk filmlerine konu olmaya başlamıştır. Kıbrıs'taki Türk varlığı için gösterilen çaba ve kahramanlık hikâyelerinin anlatıldığı ve milliyetçi düşünceyi yükseltmeyi hedefleyen Kıbrıs konulu bu filmler 1974 yılında Kıbrıs Barış Harekâtı'nın ardından daha büyük ilgi görmüşlerdir. 1980'li yılların ortalarından sonra ise Kıbrıs konusunu işleyen filmler çekilmemiştir. Kıbrıs'ı konu alan ilk Türk filmi yönetmen ve senaristi Nişan Hançer olan "Vatan Uğruna- Kıbrıs'ın Belası Kızıl Eoka" adlı filmdir. Bir başka Kıbrıs konulu film ise 1965 yapımı olan "Kartalların Öcü (Severek Ölenler)" adlı filmdir. Bu filmde Osman F. Seden Kıbrıs'ta gönüllü olarak savaşanların kahramanlık ve aşk hikâyelerini aktarır. Bu filmin ardından yine 1965 yapımı olan "Kıbrıs Volkanı" filmi yönetmen Ural Ozon imzasını taşır. Kıbrıs olaylarının yaşandığı esnada geçen bir hikâyeyi anlatan1966 yapımı "Dişi Düşman" filminin ardından yine aynı yıl Kıbrıs konulu bir Türk filmi olan "Fırtına Beşler" gösterime girer.

Yine 1966 yılında başrollerde Cüneyt Arkın ve Selda Alkor'un yer aldığı "Göklerdeki Sevgili" ve yönetmen Adnan Saner imzasını taşıyan "Severek Döğüşenler" adlı Kıbrıs'ı konu alan filmler çekilir (Aksöz, 2008: 30; aktaran, Özkoçak, 2015: 266). Nejat Okçugil'in 1968 yapımı "Fedai Komandolar" ve "Komandolar Geliyor", Natuk Baytan'ın 1974 yapımı "Kartal Yuvası" ve Müjdat Saylav'ın 1975 yapımı "Kıbrıs Fedaileri" filmleri Kıbrıs'ı konu alan başka film örnekleridir (Özgüç, 2005: 183).

Türk Sineması'nın tarihi filmleri arasında Osmanlı tarihini konu almış filmlerde yer alır. Osmanlı'yı konu alan film modasını Aydın Arakon'un 1951 yapımı "İstanbul'un Fethi" filmi başlatmıştır. Bu filmin dışında Osmanlı'yı anlatan 1950 yapımı "Üçüncü Selim'in Gözdesi", 1951 yapımı "Barbaros Hayreddin Paşa" 1952 yapımı "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" gibi filmler senaryo ve çekimlerinde yetersizlikler bulunmakla birlikte seyircilerin ilgisini çekmeyi başarırlar. 1970'li yıllarda yeniden atağa geçmiş olan Osmanlı filmlerinde ise "Kara Murat", "Karaoğlan" ve "Battalgazi" gibi savaşçı ve cesur karakterler aşk ve erotik sahnelerin de yer aldığı bu filmlerde Bizans'ı yenilgiye uğratırlar. Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet gibi oyuncuların başrollerini oynadığı ve romanlardan uyarlanmış olan bu tarihi filmlerde ayrıca Türk insanı cesaretli, dayanıklı, güçlü, adil, zeki v.b özelliklerle gösterilir (Özkoçak, 2015: 267-269).

Osmanlı'nın cesur ve savaşçı karakterli akıncılarını konu alan filmlerin öncüsü ise Ayhan Başoğlu'nun "Malkoçoğlu" karakteri ise daha sonra 1966 yapımı "Malkoçoğlu", 1967 yapımı "Malkoçoğlu Krallara Karşı", 1968 yapımı "Malkoçoğlu Kara Korsan", 1969 yapımı "Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor" ve 1971 yapımı "Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri" filmleri ile beş defa çeşitli hikâyelerle sinema ile buluşturulur. Bu filmlerde Cüneyt Arkın canlandırdığı "Malkoçoğlu" karakteri ile büyük beğeni kazanır (Scognamillo, 2010: 359; aktaran, Özkoçak, 2015: 270).

"Kara Murat" karakteri ise yedi filmde yer almakla birlikte ilk filmi olan "Kara Murat Fatih'in Fedaisi" 1972 senesinde Türker İnanoğlu yapımı olarak karşımıza çıkmaktadır. "Battal Gazi" karakteri de 1971 yapımı "Battal Gazi Destanı", 1972 yapımı "Battal Gazi'nin İntikamı", 1973 yapımı "Battal Gazi Geliyor", ve 1974 yapımı "Battal Gazi'nin Oğlu" filmleri ile Türk Sineması tarihinde yer alır (Özkoçak, 2015: 270-271).

Yakın zamanlarda 2007 yapımı "Son Osmanlı Yandım Ali", 2013 yapımı "Karaoğlan", 2015 yapımı "Fatih'in Fedaisi Kara Murat" filmleri ise Osmanlı konulu filmlerin hala geçerliliğini sürdürdüğünü göstermektedir (Özkoçak, 2015: 269).

Türk Sineması'nın tarihi filmleri arasında yer alan Orta Asya konulu filmlerin başkahramanları "Tarkan" ve "Karaoğlan" olmuşlardır. İlk defa 1969 yılında gösterime girmiş olan "Tarkan" filmlerinde bu karakteri Kartal Tibet canlandırmıştır. Hun İmparatorluğu'nun başında bulunan Atilla'nın cesur akıncısı olan "Tarkan" karakterli seri filmler 1969 yapımı "Tarkan Camoka'ya Karşı" ve "Tarkan Canavarlı Kule", 1970 yapımı Tarkan Gümüş Eyer", 1971 yapımı "Tarkan Viking Kanı", 1972 yapımı "Tarkan Altın Madalyon", ve 1973 yapımı olan "Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı" ile sürdürülmüştür. Türk insanının cesaret ve gücünün sergilenmiş olduğu "Tarkan" filmlerinde de milliyetçi hisler merkeze alınmıştır (Özkoçak, 2015: 273-274).

2.3.5. 1980'den Sonra Türk Sineması'nda Kadın Temsili

Sinema'nın başlangıcından itibaren başlayan kadının cinsel obje olarak gösterilme durumu zaman geçtikçe çoğalarak sürmüştür (Akbulut, 2008: 82; Kırel ve Duyal, 2014: 287-288; aktaran, Yerlikaya, 2020: 85).

Toplumdaki mevcut cinsiyet rolleri gereği iyi olarak nitelenen kadın, aile içinde gösterilen, eşine bağlı ve çocukları için her türlü fedakârlığı yapan namuslu kadındır. Kadınlar çoğunlukla ev işleri ve üretiminde temsil edilirler. Kötü kadın imajı ise amaçlarına ulaşmak için her türlü yola başvuran, cesaretli, erkekleri baştan çıkaran ve başkalarının yuvasının dağılmasına neden olan vb. özellikteki kişiler olarak temsil edilirler (Bülbül, 2014b: 238; aktaran, Yerlikaya, 2020: 85-86).

Sinema sektöründe yönetmenlerin genellikle erkek olmaları filmlerde ataerkil yapının etkilerinin daha fazla görülmesinde rol oynamıştır. Erkek yönetmenlerin filmlerinde yer alan kadın temsil biçimlerinde en çok tekrar edilen konular aşk veya kariyer ve evlilik olmuştur. Toplumda mevcut olan cinsiyet rollerinin sinemaya aktarılışının da gerçeğinden pek farklı olması düşünülemez (Ryan ve Kellner, 1997: 220-221; aktaran, Yerlikaya, 2020: 87). Dolayısı ile Türk Sineması da ataerkil kodları barındırmaktadır. Türk Sineması'nda kadın temsili ile ilgili olarak dikkat çeken bir durumda kadının özellikle bir erkeğin korumasına ihtiyaç duyması ile ilgilidir. Filmlerin mutlulukla sonlanması için kadının bir erkekle evlenip yuva kurması ve bir

erkek tarafından korunup gözetilmesi gerekir. Bu filmlerde aile kuramamış olan kadınlar zavallı ve üzülünecek insanlar olarak gösterilirler. Ataerkil düzenin hâkim olduğu toplumlarda kadın, evde karşı olduğu yaşama katlanmak yerine isteği doğrultusunda bir hayat için girişimde bulunması halinde yaşayabileceği her türlü olumsuzluğun sorumlusu olarak görülür (Pekerman, 2012: 25-26).

Önceki dönemlerde Türk Sineması'nda asıl konu olarak işlenmeyen ve çoğunlukla melodramların içerisinde iyi veya kötü karşıtlığı ile temsil edilmiş olan kadınlar, 1980 sonrası dönemde ise dünyada feminist dalganın yayılmasına ve Türkiye'de yaşanan değişimlere de bağlı olarak, yaşadıkları sıkıntıların odağında temsil edilmeye başlamışlardır. 12 Eylül darbesinin ardından birçok konunun işlenmesine sinemada kısıtlama getirilmiş olmakla birlikte dünyada yayılan feminist hareketin etkisi ile Türk Sineması'nda kadın filmlerinin arttığı dikkat çekmektedir. Bu filmler ayrıca 1970'li dönemlerde yaygınlaşan arabesk ve seks filmleri nedeni ile sinemadan kaçan bazı seyircilerin de yeniden salonlara dönmesini sağlamıştır (Yerlikaya, 2020: 164). Yine o dönemlerde yapılan seks filmlerinde cinsel obje olarak sunulan kadınlar, 1980 sonrası dönemde Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin kadını temel alan filmleri sayesinde kendi kendilerine yetebilen ve mücadele eden yönleri ile ön plana çıkarılırlar (Kırvaşoğlu, 2016: 207; aktaran, Yerlikaya, 2020: 165-166).

1980 öncesi dönemde kadının erkeğine bağlı, iyi ve merhametli tarafları ile temsili 1980'den sonraki dönem için gerçekçi bulunmamış ve bu dönemden sonra kadınlar daha bağımsız ve toplumsal hayatın her yerinde daha girişken duruma gelmişlerdir (Büker, 2017: 716; aktaran, Yerlikaya, 2020: 166). Yine 1980 öncesi iş kollarında pek temsil edilmeyen kadınlar bu dönemden sonra artık çeşitli işlerde gösterilmeye başlanmıştır (Yerlikaya, 2020: 185). 1980 dönemi öncesi erkeğe muhtaç olarak sunulan kadınlar, bu dönemde feminist düşüncenin etkilerini taşıyan filmlerin çoğalması ile birlikte cinsel bağımsızlık, kimlik arayışı ve iş dünyasına girme gibi alanlarda ataerkil zihniyete karşı mücadeleci duruşları ile sunulmuştur (Yerlikaya, 2020: 313-314).

1980'li dönemlerde çalışma hayatında hizmet bölümünün önem kazanması ile kadınların önceden var olmadıkları meslekler içinde ve bunun dışında yine Türk Sineması'nda önceden de olduğu gibi seks işçiliği ve mankenlik gibi meslekler içerisinde temsil edildikleri görülür. Bu dönemlerde çekilen feminist filmlerde yine ataerkil zihniyetin yer aldığı ve kadınların haksızlığa karşı duran, kendi kendine yeten kişiler olarak gösterilmek istense bile yine toplumsal cinsiyet kalıplarının etkinliğini

sürdürdüğü dikkat çekmektedir. Kadınlar bu dönem filmlerinde iş dünyasında yer almakla birlikte erkeklerle eşit imkânları bulamadıkları veya vasıflı işlerde çalışsalar bile özel alanlarındaki sorumluluklarının da devam etmesi nedeni ile yüklendikleri iş ve sorumluluğun arttığı görülür. Ataerkil zihniyetin kadının sömürülmesine yol açan bu özelliği dönemin Türk filmlerinde de dikkat çeker. Bu olumsuz durumlara rağmen kadının bir birey olduğunun vurgulanması ve önceki dönemlerde toplumda konuşulması uygun bulunmayan konuların bu dönemin filmlerinde işlenmesi gerek Türk Sineması gerek de feminist düşüncenin topluma aktarılması açısından oldukça önemlidir. Önceden toplumda konuşulması uygun bulunmayan tecavüz, taciz, şiddet vb. sorunlar 1980 öncesi dönemin Türk filmlerinde ana konu olarak yer almamakla birlikte 1980'li yılların filmlerinde ise kadının bu olumsuzluklardan kurtulmak için mücadele eden ve iş hayatında kendisine yer edinmeye çalışan tarafları ile de temsil edildiği görülmektedir (Yerlikaya, 2020: 167-168).

Türk filmlerinde kadınlar iş dünyasında temsil edilmekle birlikte bu kadınların eşlik ve anneliklerinin çoğunlukla yetersiz olarak sunulduğu, iş hayatlarında da kadınların erkeklere göre yetersiz kaldıklarının ve eğitimi olan kadınların sorun yarattıklarının vurgulandığı görülür (Yerlikaya, 2020: 179-180). İş dünyasında yer alan kadınların olumsuz algılanmasının bir sebebi de kadının maddi bağımsızlığını kazanması sonucunda kendi bağımsızlığını da elde edecek olmasındandır (Yerlikaya, 2020: 208).

1980 sonrası dönemde dünyada yayılan feminist dalganın etkilerinin Türkiye'de görülmesi ve sansür uygulamalarının da zamanla yumuşaması sonucunda tecavüz, taciz, şiddet vb. sorunların Türk Sineması'nda ana konu olarak yer bulabilmesi filmlerdeki kadın temsillerinin de değişmesine yol açmıştır (Evren, 2014: 336; aktaran, Yerlikaya, 2020: 169). 1980 sonrası dönemde Ömer Kavur, Atıf Yılmaz ve Şerif Gönen gibi Türk sinema tarihinin önemli yönetmenleri filmlerinde, cinsel obje olarak görülen kadınların toplumdaki yerlerini ve çalışma hayatlarını işlemeye başlamışlardır (Hamarat ve Takımcı, 2013: 212-213; aktaran, Yerlikaya, 2020: 169). Yönetmen Atıf Yılmaz 1980 yılından 1989 yılına kadar geçen dönemde 13 kadın filmi yapmıştır (Esen, 2000: 43; aktaran, Yerlikaya, 2020: 179).

1980 sonrası kadın filmlerinde iyi ve kötünün ayrı kişilerde toplandığı kalıplaşmış karakterlerin dışında insanların iyi ve kötü özelliklerini aynı kişide buluşturarak kadını tüm yönleri ile ele alma çabası önemlidir (Kuyucak Esen, 2016: 186; aktaran, Yerlikaya, 2020: 171).

1984 senesinde çekilmiş olan Müjde Ar'ın oynadığı "Fahriye Abla" filmi, Türk sinema tarihinde bir klişenin yıkılması açısından dönüm noktası olmuştur. Bu filmdeki "Fahriye" karakteri, mücadelesi ile pavyonda çalışmaktan kurtulan ve alt gelir seviyesine sahip insanların yaşadığı mahalleden gelip bağımsızlığını ve gücünü fark eden bir kadın olarak klişe dışına çıkar (Büker, 2017: 179; aktaran, Yerlikaya, 2020: 172). Bu filmde ailesi tarafından evliliğe itilen ve bakire olmaması nedeni ile kocasının ailesine geri gönderdiği "Fahriye" karakteri Türk filmlerinde önceden rastlanan kadın temsillerinin aksine kaderine boyun eğmek yerine bir fabrikada çalışıp mücadeleci yapısı ile farklı bir kadın temsili sunmuştur (Yerlikaya, 2020: 172).

Müjde Ar'ın bu dönemde oynadığı karakterlerle değişen kadın temsili önceki dönemlerde cinsel konulu film içeriklerinde bulunmak istemeyen Türk Sineması'nın diğer kadın yıldızlarına da yol açmıştır. Türkan Şoray'ın yine bu dönemde yer almış olduğu "Seni Seviyorum" ve "Mine" filmlerinde masumluğun cinselliği yaşamakla zarar görmeyeceği ve cinselliğinde sevginin bir yansıması olduğu gösterilir (Öztürk, 2014: 469; Evren, 2014:336; aktaran, Yerlikaya, 2020: 169).

1982 yılında çekilmiş olan "İffet" adlı filmde tecavüz mağduru bir kadının, ailesi ve yaşadığı toplum tarafından suçlanmasından sonra yaşadıkları ele alınmış gibi gözükmekle birlikte filmin sonunda erkeğin mağdur olarak gösterildiği bir temsil karşımıza çıkar (Yerlikaya, 2020: 173).

1980'li dönemlerde başlayan, 90'larda ise durağan seyreden Türk filmlerindeki kadın temsillerinin değişimi 2000'lerde gerileme göstermiştir. 2000'li yıllarda kadın, gücünü gösteren ve toplumsal yaşamın her bölümünde yer alan kimliğinden çıkartılarak yeniden pasifize edilmiş ve ataerkil zihniyetin kalıpları içinde gösterilmiştir. Bu dönemde 2006 yapımı olan "Beyza'nın Kadınları", 2008 yapımı olan "Vicdan" ve 2012 yapımı olan "Vücut" gibi istisna filmler dışında bu kalıplara geri dönülmüştür (Şimşek, 2015: 129; aktaran, Yerlikaya, 2020: 174).

Türk Sineması'nın her döneminde kadın temsillerinde sorun yaşanmakla birlikte 1990'lı senelerde yaşanan temel sorun yanlış temsilden ziyade hiç temsil edilmemek olmuştur (İlhan, 2014: 282-283; aktaran, Yerlikaya, 2020: 174). Yine bu dönemde kadın hareketine ilişkin verilen destek zayıflamaya başlamış ve Türk Sineması'nda kadın yine erkeğe muhtaç olarak gösterilmeye başlamıştır. Bu dönemde Türk Sineması tabiri ile fahişeliğin temsil edilmesi durumu da artmıştır (Yerlikaya, 2020: 186). 1990'lı dönemlerde kadının temsil edilmeme durumunun en büyük nedenlerinden biri de 1980'lerin son dönemlerinde Türk sinema sektörünün içine

düştüğü mali krizdir. O dönemlerde yabancı sermaye piyasasında gerçekleştirilen düzenlemenin etkisi ile yabancı firmaların Türkiye'de sinema sektörüne hakim olmaları sonucunda bu dönemde Türk filmleri yapılamaz duruma gelmiş, bununla bağlantılı olarak da az sayıda üretilmiş olan Türk filmlerindeki kadın temsili de azalmıştır (Yerlikaya, 2020: 324).

Türk Sineması'nda kadın sorunları ele alınmakla birlikte bu sorunların sadece cinsel özgürlük mücadelesi seviyesinde işlenmesi eleştiri konusu olmuştur. Kadınların toplumsal hayatta var olma mücadeleleri ve yaşadığı sorunları politika dünyasında çözüme kavuşturma gayretleri görmemezlikten gelinmiştir. Mesela 1991 yapımı "Seni Seviyorum Rosa", 1992 yapımı "Sarı Tebessüm" filmlerinde kadının cinsel arzu ve tercihleri merkeze alınmıştır (Pösteki, 2012: 84; aktaran, Yerlikaya, 2020: 176).

1990 ve 2000'li dönemlerde Türk Sineması'nın yaşadığı ekonomik sorunlarla birlikte ortaya çıkan gişe mücadelesine bağlı olarak kadın temsili filmlerde hak ettiği konuma ulaşamamıştır (Yerlikaya, 2020: 178). Özellikle 2000'li dönemlerde yaşanan gişe mücadelesi sonucunda kalitesiz filmlerin artması kadının erkeğe muhtaç ve bağımlı olarak gösterilmesine sebep olmuştur (Yerlikaya, 2020: 324).

1980'li senelerden bu güne dek geçen sürede Türk filmlerinde kadının pasif, masum ve kaderine boyun eğen özellikleri ile sunulduğu, bunun yanı sıra cazibeleri ile dikkat çeken kadınların da yuva yıkıcı taraflarının da filmlerde yer almaya devam ettiği dikkat çekmektedir. Kadın bu dönem filmlerinde ya evlenerek mutluluğa ulaşır ya da kötü yola düşüp mutsuz olur (Esen, 2000: 43).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışmanın amacı televizyon dizilerinde kadın-erkek temsillerinin nasıl sunulduğunu göstermek, toplumsal cinsiyet anlayışına ait öğelerin izleyiciye nasıl aktarıldığını "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisi özelinde incelemektir. Bu çalışmada, ilgili dizinin bölümleri seyredilerek kadın ve erkek temsilleri merkeze alınarak içerik analizi yapılacaktır. Bu bağlamda dizinin üç sezondaki tüm bölümleri çalışmanın ana evrenini oluşturacaktır. Bu kapsamda, klasik niteliksel içerik analizi ile seçilen dizinin bütün bölümleri örneklem olarak alınacaktır. İlgili bölümlerin içerik analizi, karakter ve tiplemelere dair analiz yapılacaktır. Bu dizideki önemli tüm karakterlerin toplumsal cinsiyet kalıpları ve kadınlık ve erkeklik halleri açısından değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Emek, cinsellik, şiddet, aile ilişkileri ve sevgili/eş ilişkilerinin temsilleri temaları altında dizinin içeriği toplumsal cinsiyet rollerinin temsili açısından analiz edilecektir.

3.1. EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini en çok izleyiciyi çeken ve bu nedenle de prime-time kuşaklarında yer bulan Türk dizileri oluşturmaktadır. Örneklemi ise 2010-2013 yılları arasında Kanal D'de yayınlanmış olan "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinin 120 bölümüdür. Çalışmada dizide yer alan bütün karakterler mercek altına alınmış olmakla birlikte dizilerde erkeklerin ve kadınların nasıl temsil edildiklerine ilişkin daha net örnekler verebilecek bazı karakterler daha çok ön plana çıkarılmıştır.

Ali Kaptan'ın uzun seferin ardından eve döndüğü bir dönemde eşi Cemile'nin bir gün evde eşi Ali'nin ceketinin cebinde bir mektup bulup daha sonraki süreçte de Ali Kaptan'ın Hollanda vatandaşı olan Caroline ile ilişki yaşayarak kendisini aldattığını anlamasından sonra başlayan hikâye daha sonra ailenin başına gelen dramatik ağırlıklı olaylarla devam eder.

4. BÖLÜM

4. "ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ" DİZİSİ ANALİZİ

4.1. "ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ" DİZİSİ HAKKINDA

Yönetmeni Zeynep Günay olan ve senaryosu Coşkun Irmak tarafından yazılan dizi 2010-2013 yılları arasında Kanal D'de gösterilmiş ve toplam 120 bölüm sürmüştür. İstanbul'un Unkapanı semtinde çekilen ve Ali Kaptan ile ailesinin 1967 yıllarında başlayıp dizinin yayınlandığı döneme kadar gelen dram ağırlıklı hikâyesini anlatan dizi 2013 yılının haziran ayında final bölümünü yayınlamıştır.

Başrollerinde;

Erkan Petekkaya (Ali Kaptan), Ayça Bingöl (Cemile), Wilma Elles'in (Caroline) yer aldığı dizide diğer başlıca oyuncular ise,

Aras Bulut İynemli (Mete Akarsu),

Yıldız Çağrı Atiksoy (Berrin Akarsu),

Farah Zeynep Abdullah (Aylin Akarsu),

Emir Berke Zincidi ve Gün Koper (Osman Akarsu),

Mete Horozoğlu (Soner),

Meral Çetinkaya (Hasefe Akarsu),

Nilperi Şahinkaya (Mesude),

Mine Tugay (Bahar),

Zeyno Eracar (Neriman),

Tolga Güleç (Ahmet),

Dila Akbaş (Ayten),

Mehmet Gürhan (Kemal Akarsu),

Sercan Badur (Necati),

Elçin Sangu (Jale),

Muhammet Uzuner (Arif Yücel),

Orhan Alkaya (Balıkçı, Hikmet Karcı),

Yeliz Kuvancı (İnci),

Salih Bademci'dir (Hakan).

4.2. DİZİNİN ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

Dizinin ana evreni İstanbul şehridir. Dizi 1967 yılından dizinin yayınlandığı döneme kadar gelen bir tarih akışı içerisinde ilerleyen, bu tarih akışı içerisinde dizinin onun gözünden ve iç sesinden izleyiciye aktarılan Osman karakteri ile dizi başladıktan sonra senaryo gereği dünyaya gelen Ali Kaptan ve Caroline'nin çocukları Mustafa ve Berrin ile Hakan'ın çocukları olan Zehra dışındaki tüm karakterler 1967 yılından bu yana imaj ve yaş alma görüntüleri ile gösterilmişlerdir. Dizinin hikâyesi genellikle Akarsu ailesinin de yaşadığı, yakın ilişkilerin ve yardımlaşmanın sıkça izlendiği geleneksel ve alt-orta gelir düzeyine sahip kişilerin yaşadığı İstanbul'un eski bir mahallesinde geçmektedir. Özellikle fedakârlık ve ailesinin menfaatini kendisinin menfaatinden daha fazla düşünme gibi kişilik özellikleri itibari ile gelenekseli temsil eden Cemile'nin eşi Ali Kaptan tarafından aldatılması ile başlayan dram ağırlıklı olaylarda geleneksel yapıdan uzaklaşan karakterlerin hikâyede entrikalara, üzüntülere, ilişkilerin bozulmasına ve yanlış arkadaşlıklara yol açtıkları, gelenekseli benimseyen karakterlerin ise iyilik, doğruluk ve çıkarsız ilişkileri temsil ettikleri dikkat çeker (Aydın, Karbay ve Kurt 2014: 165-166). Cemile eşi Ali Kaptan'ın kendisini aldatmasına, zamanında her türlü şiddet ve baskıyı kendisine uygulamasına, eşinin kendisini aldattığı kadın olan Caroline'nin de kendisine karşı türlü entrikalarda bulunmuş olmasına rağmen zaman zaman her ikisine de yardım elini uzatmaktan da çekinmez. Söz konusu tutum ve davranışları ile geleneksel ile temsillendirilmiş olan Cemile de fedakârlığı, yardımseverliği ve dürüstlüğü ile dizinin ilerleyen bölümlerinde hak ettiği iyi yaşam koşullarına sahip olur (Aydın, Karbay ve Kurt , 2014: 193).

Cemile karakterinin yaşadığı şiddet ve aldatma gibi olayları kabullenip bunlara katlanması öğrenilmiş davranış biçimlerindendir. Geçmişten bu yana getirilen ve öğrenilen ataerkil sistemde kadınlar sakin yapılı, ev işlerinde kabiliyetli ve fedakâr olarak erkekler ise sert ve yöneten olarak konumlandırılmıştır (Aydın, Karbay ve Kurt 2014: 173). Dizide iyiyi temsil eden karakterlerden Mete'nin babasına ve okul arkadaşına uyguladığı şiddetin bazı durumlarda şiddetin onaylanabilir olduğu fikrini izleyiciye sunması şiddetin normalleştirilmesi sonucunu da doğurmaktadır. Aynı şekilde Soner'in Mesude'ye, Ali Kaptan'ın da Caroline'e şiddet uyguladıkları ve Cemile'nin de Caroline'i bıçakla yaraladığı sahnelerde izleyicilerin entrikacı da olsalar Mesude ve Caroline'e iyi olmuş diyerek sevinmeleri şiddeti onaylayan bir yaklaşımdır

(Karabıyık, 2014: 85).

Dizinin sonlarına doğru da gelenekçi yapıdaki orta tabakanın modern yapıdaki üst tabaka karşısında galip gelişine tanık oluruz. Cemile'yi zor durumda bırakmak için her türlü gücü ve entrikayı kullanan eski bakan ve dönemin iş insanı Ekrem Tatlıoğlu ile Karcı Holding'i ele geçirmeye çalışan Kenan karakterleri karşısında Cemile'nin zaferi de buna bir örnektir.

4.3. EMEK TEMSİLLERİ

Dizideki erkek karakterlerin hemen hemen hepsi çalışırken, kadın karakterlerin büyük çoğunluğu çalışmamakla birlikte çalışanların ise iş hayatından fazlaca bahsedilmemektedir. Dizinin önemli karakteri olan Cemile'nin, evlilik dışı dönemlerinde bazı işlerde çalışıp ayakları üzerinde durmakla birlikte Ali Kaptan ile evli olduğu dönemde ise herhangi bir işte çalışmayıp eşine maddi olarak bağımlı olduğu ve geçimini Ali Kaptan sayesinde sürdürdüğü görülür. Caroline'nin ise bir dönem çalışmamakla birlikte evliliğin başında Ali Kaptan'ın malulen emekli olmuş olmasının da etkisi ile dizinin 21. bölümünde çalışmaya başladığı görülür. Cemile Caroline'e oranla daha sessiz ve kendisini erkeğin daha gerisinde tutan bir karakterdir. Dizide Cemile'nin evine ve çocuklarına daha bağlı özelliği gerek giyim kuşamı ile gerek de evle ilgili işlerin çoğunluğunu kendisinin yerine getirmesi ile gösterilir. Eşi Ali Kaptan ile evli olduğu dönemde eşinin seferden dönmesini bekleyen, genellikle ev işleri ve çocukların bakımı ile meşgul olduğu sahnelerde görülen ve eşine maddi olarak bağımlı olan Cemile'nin boşandıktan sonraki asıl amacı çocukların bakımlarını ve evin geçimini sağlama adına emeği ile para kazanmaktır ve bu konuda eski eşi Ali Kaptan'ın engellemeleri ile karşılaşmasına rağmen bu mücadelesini sürdürmek ister. Bunun için "namusumla para kazandıktan sonra her işi yaparım" düşüncesine sahiptir ve bunun mesajlarından biri de 17. bölümde kendisinin temizlikçilik yaptığını öğrenen kızı Aylin'in "okulda herkes öğrenmiştir, rezil olacağım, nasıl yaparsın bunu" diyerek kendisine tepki göstermesinin ardından Cemile'nin de kızına "namusumla çalışıyorum ne var bunda?" sözleri ile izleyiciye verilmektedir. Çocuklarını kimseye muhtaç etmeden ailesine sahip çıkan ve güçlü bir karakter olan Cemile'nin her türlü engellemelere rağmen çalışıp kendisini geliştirmesi ile ataerkil dayatmalara karşı gelen bir tarafı görülmekle birlikte diğer yandan ise kocası tarafından aldatılan ve daha sonra

kendisi ve çocukları için ekonomik açıdan mücadele etmeye başlayan Cemile'nin bu durumu erkeğin kadını aldatmaması halinde kadının ev kadını rolünden çıkma mücadelesine gerek duymayacağı izlenimi de vermektedir (İpşiroğlu, 2020: 107).

Cemile'nin çalışmasına engel olmaya çalışan Ali Kaptan bazı bölümlerde eski eşi Cemile'ye "sen çalışma, ben sana bakarım" demektedir. Cemile ise kimseye muhtaç olmadan çalışıp kendisinin ve çocuklarının geçimlerini sağlayabilmek için eski eşi Ali Kaptan'ın engellemelerine rağmen balık tezgâhtarlığı, atölye işçiliği ve pazarcılık gibi işlerde çalışmıştır. Cemile'nin bir evde temizlikçi olarak çalıştığı dönemde ise yine Ali Kaptan 17. bölümde eski eşi Cemile'ye "senin temizlikçilik yapmanı istemiyorum, ben sana para vereceğim" der. Cemile buna karşı çıkıp orada çalışmaya devam edeceğini söylemekle birlikte kısa bir süre sonra çalıştığı evin hanımı tarafından işten çıkarılır. Bu işten çıkarma sebebini de yine bu bölümde evin hanımının eşine "Ben Cemile'den memnundum niye onu işten çıkardık?" sorusuna eşinin "Ali Kaptan öyle istedi" cevabından öğreniyoruz. Burada boşanmış da olsalar erkeğin evin geçimi sağlayan tek kişi olmaktan çıktığını görmesi erkeğin iktidarının sarsılması korkusunu yaşamasına yol açmıştır. Kadının erkeğe muhtaç olmadan yeni bir hayat kurması erkek tarafından iktidarına bir saldırı olarak görülüyor ve bunu hazmedemeyen erkek kadına baskı ve şiddet uygulama yolunu seçiyor (İpşiroğlu, 2020: 92).

21. bölümde ise eski eşi Ali Kaptan'ın silahla balıkçının önünü kestiğini yine balıkçıdan öğrenen Cemile balıkçıya "ben işi bırakıyorum Ali seni öldürebilirdi, ben burada çalışırsam Ali senin peşini bırakmaz" der ve işi bırakır. Aynı bölümde Ali Kaptan eski eşine yardımcı olan balıkçının iş yerine gidip ona bağırarak "Cemile'ye göz kulak olmak, ona sahip çıkmak sana mı kaldı? Ben varım burada" der. 19. bölümde en küçük çocuğu Osman'ın "annem akşam gelirken bana kılıçbalığı getirecek" demesinden şüphelenen ve bunun ardından balıkçının tezgâhına giden Ali Kaptan orada eski eşi Cemile'yi çalışırken görmesi üzerine balıkçıya saldırır ve ona vurmaya başlar. 24. bölümde ise Ali Kaptan eski eşi Cemile'ye işveren Hikmet Karcı isimli kişinin balıkçı olduğunu onunla karşılaşınca öğrenmesinin ardından ona "Cemile'den uzak duracaksın" der. Bu örnekler ataerkil toplum yapısında erkeğin boşanmadan sonra bile kadının yaşamı üzerinde karar verici olarak hak iddiasını devam ettirme isteğini, onun hayatına müdahale etme yetkisini kendisinde görmesini, ekonomik özgürlüğünü elde etmesinden rahatsızlık duyarak bu yolla da kadını kendine bağlı kılma isteğini ve bunun sonucunda da kadının çalışmak istemesine rağmen bu işlerini

kaybetmek durumunda kalabildiklerini göstermektedir.

73. bölümde de Kenan'ın engellemesi nedeni ile mallarını mağazaya satamayan Cemile'nin aklına bu malları pazarda satma fikri gelir ve bunu o anda yanında bulunan eski eşi Ali ve onun annesi Hasefe'ye söylemesinin ardından Ali'nin de "pazarda çığırtkanlık mı yapacaksın kadın başına yapamazsın, ben müsaade etmiyorum" diyerek ona karşı çıktığı sahnede de, pazarcılık gibi bağırıp bu yolla müşteri çekilen işlerin cinsiyetçi bakış açısı ile daha sakin ve ağır başlı olması beklenen kadınlar için uygun bulunmadığı ve erkeğin boşandıktan sonra da kadının hayatı ile ilgili karar verme yetkisini kendisinde görebildiği dikkat çeker.

21. bölümde ise Cemile kendisine bu işi eski eşi Ali Kaptan'ın bulduğundan habersiz bir inşaat şirketine ait olan ofise iş görüşmesi için gider. Burada patron Cemile ile konuşurken onun evlenip boşandığını öğrenir, bunun ardından "eşiniz büyük bir hata yapmış" der ve daha sonra da Cemile'yi taciz eder ve bunun ardından Cemile oradan kaçar. Bu sahnede de iş hayatında erkeklerin taciz ve baskılarının, çalışan veya işe başlamak üzere olan kadınların işlerini kaybedip yeniden eve dönemlerine neden olduğu ve bu yolla da cinselliğin iş hayatında var olmaya çalışan kadınlar üzerindeki olumsuz etkisi görülmektedir. Yani kadınların sadece eş, eski eş ve ailedeki erkekler tarafından değil iş ortamında bulunan erkeklerin davranışları sonucunda da iş hayatları olumsuz etkilenmektedir. Ataerkil düzende kadınların cinselliklerinin denetimi kadınları olumsuz etkileyen bir faktördür. Bu sistemde kadınların cinsellikleri üzerinde kurulan denetim onların iş hayatlarının ve emek güçlerinin kontrolüne de yol açar (Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç, 2019: 169).

43. bolümde Berrin bir sendikada avukat olarak çalışacağını eşi Hakan'a söyler o da "Berrin çalışmayacaksın, Zehra'ya kim bakacak" diye tepki gösterir. 54. bölümde Caroline eşi Ali'ye, iş bulduğunu ve çalışmak istediğini söyler Ali ise ona "Mustafa'ya kim bakacak?" diye sorar. Caroline ise çocuğa bakıcının bakacağını ona söyler. Ali de tepki göstererek "ne yani çocuk bütün gün bakıcı da mı kalacak ?" der.

67. bölümde ise Hasefe Hanım tarafından yolda öpüşürken yakalanan Kenan ve Caroline bu durumdan dolayı bir süre görüşmemeye ve Caroline'nin de Kenan'ın şirketinden ayrılmasına karar vermelerinden ardından Caroline eve gelince eşi Ali'ye "beni işten attılar" der. Yaşanan olaylardan habersiz olan Ali de ona "iyi olmuş, oturur çocuğuna bakarsın" der. Bu üç sahnede de bir evde kadın ve erkeğin çalışma durumlarında çocuğun bakımı için işinden vazgeçmesi gerekenin kadın olduğu ve kadının öncelikli işinin çocuğuna bakmak olduğu mesajı verilir.

28. bölümde Cemile'nin Hikmet Karcı ile evleneceğini öğrenen iş arkadaşlarından biri Cemile hakkında konuşurken "çalışmaz artık patron karısı olacak ya" der. Bu sahnede de kadının öncelikli yerinin evi olduğunu vurgulayan ataerkil zihniyet doğrultusunda kadınlara, evlenme ve çalışmayıp evde bulunma durumları özenilecek ve kıymeti bilinmesi gereken süreçler gibi aktarılır.

Cemile'nin dizide ekonomik anlamda statü elde ettiği tek dönem ise önceden balıkçı olarak bilinen aslında holding sahibi olduğu öğrenilen eşi Hikmet Karcı'dan kalan miras sayesinde olması da kadının ekonomik rahatlığının erkekler ve onların sunduğu imkânlar sayesinde olabileceği imajını da izleyiciye vermektedir. Ali Kaptan yine gemilerde çalışmak istemesine rağmen yaşadığı sağlık sorunlarından dolayı malulen emekli edilmiştir fakat daha sonraki bölümlerde iş kurmaya çalışan ve bir dönemde Karcı Holding bünyesinde de çalışan Ali Kaptan 22. bölümde kendisinin iş kurmasına karşı çıkan Caroline'e "ne yapayım evde bulaşık mı yıkayım" dediği sahnede de ataerkil toplum yapısında görülen, hem ev işlerinin erkeklerin işi olmadığını düşünen ve ev işi yapan erkekleri kılıbık olarak gören hem de ev işlerine ilişkin emeği değersizleştiren zihniyet dikkat çekmektedir. Caroline ve Kenan'ın türlü entrikalarla Karcı Holding'den göndermeye çalıştıkları Cemile'nin buradaki payını satarak holdingden ayrılması sonucunda artık bir işinin olmaması ve ardından eve dönüp ev hanımı durumuna geçmesinin ardından 59. bölümde Kenan Caroline'e Cemile'nin bütün hissesini satarak holdingden ayrıldığını söyler ve ona "Cemile artık işsiz, fakir ve ev kadını, buna içilmez de ne yapılır" der ve Caroline ile bunu kutlayarak Cemile ile dalga geçerler. Cemile'nin Caroline ve Kenan tarafından alay konusu olması da ataerkil zihniyette var olan ev işlerinin küçümsenmesi durumuna bir örnek teşkil etmektedir (Ünür, 2015: 204). Ayrıca daha önce eski eşi Cemile ile bir arada yaşadığı dönemde Cemile'ye ev işlerinde destek olduğunu ve dışarıda onunla pek zaman geçirdiğini hiç görmediğimiz Ali Kaptan'ın 7. bölümde Cemile'ye göstermediği ilgiyi Caroline'e gösterip tedavi sürecinde olan Caroline'e elleriyle yemek yedirmesi, yine evlilik hazırlığı yaptıkları 20. bölümde Caroline'nin yatağına kahvaltısını getirmesi ve onu sık sık dışarıya yemeğe götürmesi dikkat çekicidir.

Zengin ve varlıklı bir iş insanı olan ve bunu da kullanarak her ortamda yaşanan sorunları çözme özelliği ile dizide ön plana çıkarılan Soner, Akarsu ailesinin küçük kızı Aylin ile bir arada olduğu bazı sahnelerde de ekonomik gücünü ve çevresini de kullanarak Aylin'in hayranlığını kazanır ve bu durum 9. bölümde Aylin'in Soner'e,

“isteyip de ulaşamadığın bir şey oldu mu?” sorusundan da anlaşılmaktadır. Soner, Aylin ve ailesinin her zor duruma düştüklerinde onlara bazen maddi anlamda bazen de üst kademelerdeki kişilerle olan ilişkilerini kullanarak yardım etmektedir. Mesela 4.bölümde zengin bir iş insanı olan ve Aylin ile görüşmeye başlayan Soner, iş insanı kimliğini ve çevresini de kullanarak çocukların ve Ali Kaptan’ın, o dönem Caroline'i bıçakla yaralama olayından dolayı gözaltında olan Cemile ile görüşmelerini sağlar. 7. Bölümde ise Aylin’in o dönem cezaevinde bulunan ve oradaki iki kadın mahkûm tarafından darp edilerek yüzüğü alınan annesi için yardım istediği zengin iş insanı Soner, yardımcısı Süleyman’ı Cemile’nin bulunduğu cezaevine gönderip orada Cemile’yi darp eden iki kadını korkutmak sureti ile bu kadınların bir daha Cemile’ye kötülük yapmalarına engel olur. 13. Bölümde Soner'in bir akşam yemeğinde buluştuğu Aylin’e, ona aşık olan kardeşi Murat’ın çok hasta olduğunu ve en fazla bir sene yaşayabileceğini söyleyerek kardeşi Murat ile evlenmesi karşılığında Aylin'e maddi karşılığı olan teklif sunduğu ve bu teklifi sonraki birkaç bölümde de yinelediği dikkat çekmektedir. Lüks yaşama merakı ön plana çıkarılan ve dizi boyunca hiçbir işte çalışmadığı dikkat çeken Aylin'in dizide “erkek kazanır kadına bakar” anlayışına sahip olduğu da görülür. Annesi ve kardeşleri zor koşullarla mücadele edip birbirlerine destek olma yolunu seçerken Aylin’in bu mücadeleden kaçıp sadece daha iyi koşullarda yaşayabilmek için kendilerini o duruma düşüren Caroline ve babasının evine taşınma isteği de onun iyi koşullara ulaşma adına bazı değerlerden kolay vazgeçebilen özelliğini de göstermektedir. Akarsu ailesinin en büyük çocuğu Berrin ise gerek Mesude gerek de Caroline’nin maddi çıkara dayalı ilişki tercihlerinin aksine yüreğinin götürdüğü yere giden ve bunun için kendisine sunulan ve vaat edilen zenginliği elinin tersi ile iten bir karakterdir. Örneğin dizinin 10. bölümünde Berrin’in kendisi ile konuşmak isteyen zengin iş insanı ve eski bakanın oğlu olan Hakan’ın kendisine “Ahmet senin tipin değil” sözüne karşılık niye onu değil de Ahmet’i tercih ettiğini anlatırken kullandığı “sen kibirli ve züppesin Ahmet ise saf, içten ve alçakgönüllü, senin araban var, paran var, babanın nüfuzu var, Ahmet’in ise yüreği ve idealleri var, senin ise bomboş bir hayatın ve en önemlisi ben Ahmet’i seviyorum, seni sevmiyorum” sözlerinden de bu durum anlaşılmaktadır. Berrin kardeşi Aylin'in tam aksine kendisine vaat edilen maddi olanakları değil çalışmayı ve mücadeleyi seçer ve Hukuk Fakültesi’nden mezun olduktan sonra bir dönem sendikada avukat olarak çalışır. Dizide genelde entrikacı olarak gösterilen Caroline'nin ise bir dönem çalışmadığı, birçok defa da cinselliğini ön plana çıkararak erkeklerin maddi

imkânlarından faydalanmaya çalıştığı görülür. Benzer bir düşünce Ali Kaptan'ın abisinin kızı olan Mesude'de görülmektedir. Mesude'nin dizideki birçok sahnede görülen bu özelliğini, dizinin 2. bölümünde o dönem lise öğrencileri olan Aylin ile Mesude'nin katıldıkları bir partide Mesude'nin o partide bulunan ve yaşça kendilerinden bir hayli büyük olan Soner'in dikkatini bir türlü çekemediğinden yakındığı sırada amcasının kızı olan Aylin'in "peki Soner'in yaşı büyük değil mi?" sorusuna Mesude'nin verdiği "ne önemi var zengin sonuçta" cevabından da anlamaktayız.

4.4. CİNSELLİK TEMSİLLERİ

Dizide Cemile genellikle elbise tarzı kıyafetler kullanır, eteğinin uzunluğu her zaman dizinin altındadır. Giysileri alt-orta sınıfı temsil eder ve iddialı değildir. Dizide Cemile giyim tarzı ile fedakâr ve masum olarak sunulurken, daha fazla makyaj yapan ve genellikle dekolte kıyafetler kullanan baş karakterlerden Caroline ve yan karakterlerden olan Ali Kaptan'ın yeğeni Mesude ise olumsuz özellikleri ile ön plana çıkarılan kişiler olarak yer almışlardır. Her ikisi de ikiyüzlü, arkadan iş çeviren, maddi çıkara dayalı ilişkiler yaşayan ve erkekleri baştan çıkaran kadınlar olarak sunulmaktadır. Mesude dizide önce zengin ve varlıklı iş insanı Soner, son bölümlere yakın da piyangodan yüksek miktarda bir ikramiye kazanmış olan İbrahim karakterleri ile Caroline ise Karcı Holding'den Kenan ve eski bakan ve dönemin zengin iş insanı Ekrem Tatlıoğlu ile maddi çıkara dayalı ilişkiler yaşarlar ve Caroline bunların dışında yine menfaat elde etmek için Ekrem Tatlıoğlu'nun oğlu Hakan ve iş insanı olan Soner ile yakınlaşmaya çalışır fakat bunlara bir karşılık bulamaz.

Cemile boşandıktan sonraki dönemde ilişkilerini ulu orta yaşamaz, anneliği ve fedakârlığı ile ön plana çıkarılır. Dizide evlilik dışı gerçekleşen cinsellik yaşama olayları da Aylin-Soner, Berrin-Ahmet ve o sırada Cemile ile evli olan Ali Kaptan'ın Caroline ile ilişkilerinde gerçekleşmiştir. Bu anlar izleyiciye romantik görüntülerle sunulmuştur. Ali Kaptan'ın evli iken Caroline ile ilişki yaşaması ile ilgili çevrede ve ailede geçen birçok olumsuz konuşma sahnesi, Berrin'in o dönem formaliteden de olsa evli olan Ahmet ile cinsel ilişki yaşamasına annesi Cemile'nin olumsuz ifadeleri gösterilmekle birlikte Aylin'in kendinden yaşça büyük varlıklı iş insanı Soner'le evlilik öncesi cinsel ilişki yaşaması ile ilgili de babası Ali Kaptan'ın tepkileri, mahalledeki kadınların ve Caroline'nin de alaycı ifadelerle eleştirilerde bulundukları

dikkat çeker. Berrin ile o dönem aynı siyasi mücadelenin içinde yer aldığı Amina ile formaliteden de olsa evli olan Ahmet arasında yaşanan cinsellik ile ilgili ise, dizinin 17. bölümünde bu olayı onları bir evde yakalaması sonucu anlayan Cemile kızına "benim başıma gelenleri görmüyor musun? " (eşi Ali Kaptan'ın kendisi ile evli iken Caroline ile ilişki yaşamasını kastederek) " Sen buna rağmen evli bir adamla nasıl yatar kalkarsın, herkesten beklerdim, senden beklemezdim" diyerek kızına tepki gösterdiği ve kızının "seni ilgilendirmez" demesinin ardından da ona tokat attığı dikkat çekmektedir. Yine bu konu ile ilgili olarak 19. bölümde Cemile kızı Berrin'e "Ahmet boşanacak mı? Ne zaman evleneceksiniz?" der, o da "bilmiyorum" diye cevap vermesinin ardından Cemile'de "evlenmeyip de ne yapacaksınız başka türlü nasıl temizlenir bu iş" der. Aylin'in 47. bölümde Soner ile görüştüğünü öğrendiği Caroline'e "Soner'den uzak dur, sen anca zaafa düşmüş erkeklerin başını döndürürsün" dediği sahnede ise baştan çıkarıcı ve fettan olarak görülen kadınların toplumda olumsuz imajlarının olduğu dikkat çeker.

Aylin'in Murat ile evliliğinde hem bir dönem ailesi ile yaşadığı yokluk ortamından kurtulma hem de aşık olduğu Soner'e acı verme isteği etkili iken, Berrin ise bir dönem cezaevinde olan büyük aşkı Ahmet'in idam edilme ihtimalinin olduğunu ve cezaevinde öldürülmeye çalışıldığını öğrenmesinin ardından Ahmet'i yurtdışına kaçırması karşılığında Hakan ile evlenir. Her iki evliliğin aşk temelli olmadığı 55. bölümde Ali Kaptan'ın eski eşi Cemile'ye söylediği "Aylin'de Berrin'de bana zamanında tepki gösterdiler fakat ikisi de kocalarından başkalarına âşık oldular" sözüne Cemile'nin "aynı şey değil, onların evliliklerinde aşk yoktu ama biz âşıktık" cevabında da izleyiciye gösterilir.

Murat ile anlaşmadan ibaret olan bir evliliği bitirmesinin ardından asıl aşkı olan onun abisi Soner'den hamile kalan ve ondan da ayrılıp daha sonra da bu çocuğun ondan olduğunu Soner'den saklayan Aylin'in, hamileliğinin belli olmasının ardından sırf evlilik dışı çocuk sahibi olunmasına karşı erkek egemen toplum düzeninde oluşacak baskıdan kurtulabilmek için dizinin 74. bölümünde sevmeden doktor Tarık ile evlenmeyi düşünmesi de namus kavramının kadınlar üzerinde otorite kurma araçlarından biri olduğunu açıkça göstermektedir (Ünür, 2015: 210). 72. bölümde mahalledeki kadınlardan birinin yolda gördüğü Cemile'ye "bir kadının başına gelebilecek en kötü şey, mahallede bilmeyen kalmadı, Aylin hamileymiş" dediği sahne ile 68. bölümde Aylin'in evlenmeden hamile kalmış olduğunu öğrenen Caroline'nin, böyle kadınlara ne dendiğini Cemile ve Hasefe Hanım'a alaycı bir şekilde sorduğu

sahnede de evlenmeden hamile kalan kadınların mevcut sistemde dışlanmaları gerektiğinin ve bunun bir namus meselesi olduğunun vurgulandığı görülmektedir (Ünür, 2015: 173). Ataerkil zihniyetin hâkim olduğu dizilerde kadın cinsel obje şeklinde izleyicilere sunulmakla birlikte namus kavramı adı altında bu kadınların hem yer aldıkları dizilerde hem de gerçek yaşamda cezalarını çekmeleri gerektiği savunulmaktadır (Ünür, 2013: 41).

60. bölümde Ali kızı Aylin'in hamileliğinden dolayı sinirlenip "alın size özgürlük ne olacak şimdi" diyerek bağırıp çağırır. Hamile olan Aylin'e "sessiz sedasız kurtulacaksın bu çocuktan" diye bağırır. Aylin'de babasına "bu çocuğu ben taşıyorum neden benim fikrimi sormuyorsun?" demesinin ardından Ali de "benim dediğim olacak" der. Aylin de "hayır baba benim dediğim olacak" diye karşılık verir. Cemile Ali'ye "bir kadın hamile olduğunu öğrendiği zaman anne olur, bu durum senin için utanç kaynağı olabilir ama o şu anda bir anne, ona bağırıp çağırma" der. Ali de ona "Aylin'in karnı büyüyünce el âleme ne diyeceğiz" diye sorar. 61. bölümde ise Aylin ailesine bebeği için kaygılandığını ve böylece bu bebeği sevdiğini anladığını ve bu bebeği doğurmaya karar verdiğini söyler. Babası Ali ise Aylin'e "olmaz karnın büyüyecek, el âleme ne diyeceğiz, Paris mi burası?" diye bağırır. Bu sahnelerde de eş dışında baba aracılığı ile de erkeğin kadının bedeni üzerindeki karar verme hakkını kendinde bulması ve evlilik dışı hamileliklerde yaşanan toplum baskısının etkileri dikkat çeker.

Ostergaard cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki farktan bahsederken, cinsiyeti belirleyen durumun biyolojik olduğunu ve doğuştan getirildiğini fakat toplumsal cinsiyet kavramının ise biyolojiden bağımsız olarak toplumdaki kültür yapısı, dini ve ideolojik mekanizmaların güçlü kıldığı geniş bir toplumsal iş bölümünün yansıması olarak meydana geldiğini söyler (Lise Ostergaard, 1992: 1-10; aktaran Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç: 168).

Ataerkil toplum yapısında erkek ailenin başı, reisi olarak kabul edilir. Bu da erkeğin kadın üzerinde her türlü baskıyı uygulamasını meşru kılan bir durumdur. Ali Kaptan dizinin 20. bölümünde o dönem evlenme hazırlığı yaptığı Caroline'nin kendisinin hala eski eşi Cemile'nin hayatına müdahale etmesi nedeni ile tepkili olması üzerine ona "burada işler Avrupa'daki gibi yürümüyor, burada ayrılsan da dikkat etmen gerekir, o benim eski karım, kafasına göre hareket edemez, el âlem laf eder, bu benim kocalık görevim" diyerek cevap verdiği sahnede de ülkemizde erkeklerin boşandıktan sonra bile kadınların bedenleri ve yaşantılarına müdahale etme hakkını

kendilerinde gördükleri ve bunu da meşru göstermeye çalıştıkları zihniyeti göstermektedir. Ataerkil sistemde kadının boşanmış olsa bile dönecekmiş gibi eski eşini beklemesi ve çocuklarına iyi annelik yaparak toplumda saygınlığını sürdürmesi istenir fakat bu sistemde erkeğe böyle bir sorumluluk yüklenmez (Tanrıvermiş, 2007: 55). Yine aynı bölümde Ali Kaptan'ın yengesi olan Neriman'ın, Ali Kaptan'ın eski eşi Cemile'nin hayatına müdahaleleri ve Cemile'nin balıkçının yanında çalışması ile ilgili olarak da yakın arkadaşları ile dedikodu yaptıkları sırada Ali Kaptan'ın bu davranışlarını haklı bulduğunu da, "ne de olsa eski karısı, çocuklarının anası, üzerinde söz hakkı var, namus bu bir şeye benzer mi? sözüyle göstermektedir. Neriman'ın bu sahnede ataerkil sistemi kabullenip kendisini ve çevresindeki kadınları bu gözle değerlendirmesi ve bu yolla ataerkil düzen içinde itibar kazanmaya çalışması dikkat çeker. Kadınların ataerkil düzeni böylesine kabullenmeleri onların kendilerini yok saymalarına da neden olmaktadır (İpşiroğlu, 2020: 98).

Dizinin 7. bölümünde Aylin'in mahallede geç saatte Soner ile buluştuğunu gören amcası ise Aylin'e tepki gösterir ve onu eve getirir. Ardından yeğeni Aylin'e "amcanız olarak sizin namusunuz benden sorulur, ben de kız babasıyım kendinize dikkat edin" der. Bu sahne ile de namus koruma adı altında eş ve baba dışında ailenin diğer erkeklerinin de kadınlara uyguladıkları baskının haklı gösterildiği dikkat çekmektedir. Ali Kaptan boşandıktan sonra eski eşi Cemile'ye yardımcı olan, ona iş veren ve zamanla ona ilgi duyan kendisinin eski dostu balıkçıya öfke duyarak 29. bölümde teknesi ile onun deniz kıyısında bulunan barınağına çarpmasının ardından kendince Cemile'nin bedeni üzerinde de hak iddia edip onun üstünde hâkimiyetinin olduğunu göstereceğini ve bu yolla Cemile'nin başkası ile evlenmesine engel olacağını düşünen Ali Kaptan'ın bu hastalıklı düşüncelerle Cemile'ye tecavüz ettiği sahneler o dönem medyada da tartışma konusu olmuştur (Özgökbel Bilis, Bilis, 2013: 110). Bu tecavüz sonrasında travma yaşayan Cemile kendisini dış dünyaya kapatır, sessizliğe bürünür ve bu olayı çocuklarına bile anlatamaz. Bu olay sonucunda 31. bölümde Cemile'nin hamile olduğunu cezaevinde olduğu sırada öğrenen Ali Kaptan da annesine "o çocuğu istiyorum Cemile sakın onu aldırmasın" der ve kısa süre sonra cezaevinden çıktıktan sonra da Cemile'nin yanına giderek ona çocuğu doğurması konusunda baskı yapar. Cemile'nin bu konudaki düşüncesini öğrenmeye bile gerek duymayan Ali Kaptan bu yaklaşımı ile ataerkil toplum yapısında görülen erkeğin hem evlilikte hem de boşanma sonrasında kadının bedeni üzerindeki hak iddiasının bir başka göstergesidir. Kadının cinsel ilişkiye hangi koşullarda, kimle ve hangi

zamanlarda girebileceğinin yanı sıra doğurup doğurmayacağı gibi konularda ataerkil yapının da denetimi altında olduğu söz konusu sahnelerle gösterilmektedir (Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç, 2019: 169).

Çocukların da bu olayı öğrenmesinin ardından dizinin 36. bölümünde Berrin, annesi Cemile'ye bu tecavüz olayından dolayı babasından şikâyetçi olmasını ister, Cemile ise ona "şikâyetçi olsam ne olacak, benim adım çıkacak, erkeğe ne olur ki?" der. Özellikle en büyük çocuk Berrin'in baskısı ile Cemile yine aynı bölümde bu olaydan dolayı Ali Kaptan'dan şikâyetçi olur fakat tecavüz olayını o dönem şartları ile ispatlayamaması sonucunda şikâyeti sonuçsuz kalır ve erkek egemen sistem karşısında bir kere daha mağdur edilir. Cemile karakterinin senaryoda tecavüzün ardından balıkçı karakteri ile evlendirilmesi olayı da ataerkil sistemde kadının yaşadığı bu travmanın giderilmesine odaklanmak yerine öncelikle toplumun işleyişinin sürdürülmesinin hedeflendiğini de bize göstermektedir (Özgökbel Bilis, Bilis, 2013:110).

Akarsu ailesinin çocuklarından olan Mete gözü kara ve merttir. Ailesinin ve kendisinin haksızlığa uğradığını düşündüğü anda dövüşmekten geri durmaz. Saldırgan davranışlar sergilemekle birlikte yaşadığı mahalle ve çevresindekilerin çoğu onun haksızlıklara karşı koyduğunu bilir. Dizide öğrencilik dönemlerinden sonra ise ilişkilerinde karşı cinse değer verdiği, ilgi duyduğu kadınlara cinsel istekleri doğrultusunda oyunlar oynamadığı ve her durumda ilişkisi için mücadele ettiği görülür. Kendisine güvenenleri yüz üstü bırakmayan ve ona güvenenlere de bu inancı veren bir karakterdir.

Dizinin 23. bölümünde Mete arkadaşları ile gittiği bir eğlence mekânında İnci Hoca'nın evlenmeyi planladığı Sedat'ı başka bir kadınla öpüşürken görür. Mete'nin kendisini gördüğü fark edip panikleyen Sedat ise Mete'ye "sen erkek değil misin? Bu öylesine bir vaziyet işte, önemli bir şey değil" der ve daha sonra da bu olayı İnci'ye söylememesi için onu tehdit eder. Bu sahnede de erkeğin aynı anda iki kadınla ilişki yaşayabileceği ve bu durumun erkekler arasında kalması gereken olağan bir durum olduğu zihniyeti kadınları değersizleştiren ifadelerle aktarılmaktadır.

4.5. ŞİDDET TEMSİLLERİ

Şiddet, toplumda daha çok kişilerin birbirlerine fiziki anlamda zarar vermeleri olarak bilinmekle birlikte fiziksel şiddetin dışında, duygusal şiddet, cinsel şiddet ve ekonomik şiddet gibi şiddet türleri de bulunmaktadır. (Karal ve Aydemir, 2012: 22)

Dizilerde gösterilen şiddet içerikli sahnelerin genel hedefi şiddeti eleştirmek değil izlenirliğin arttırılmasıdır (İpşiroğlu, 2020: 148). Seyiricinin de dizi ve filmlerde şiddet içerikli sahnelere ilgi göstermesinin en önemli nedenlerinden birisi de, kişinin yaşamaktan çekindiği olayların kurgusal bir dünya olan dizi ve filmlerde başkaları tarafından yaşanması sonucunda bu karakterlerin ne gibi durumlar yaşadıklarını ve bu olaylar karşısında nasıl hareket ettiklerini izleyerek meraklarını giderme arzusudur (Erdal, 2012: 54-55). Dizide yer alan şiddet temsillerinde erkeğin şiddet uygulaması onun yapısı itibari ile doğal olarak sunulurken kadının şiddet göstermesi onun hastalıklı yapısına bağlanmaktadır (İpşiroğlu, 2020: 153).

4.5.1. Fiziksel Şiddet Temsilleri

Ali Kaptan'ın oğlu Mete'yi okul yıllarında olduğu dönemde okulda yaşadığı sorunlardan dolayı tokatlaması ve ona vurması, Mete'nin de dizinin 30. bölümünde annesini darp ettiğini düşündüğü babasına yumruklar atması, 3. bölümde Cemile'nin eşi ile ilişki yaşadığını öğrendiği Caroline'i bıçaklaması, 6. bölümde o dönem cezaevinde olan Cemile'nin oradaki iki kadın mahkum tarafından darp edilmesi, 38. bölümde Ali Kaptan'ın eski eşi Cemile ile evlenmek üzere olan Hikmet Karcı'yı düğün günü silahla vurarak öldürmesi gibi örnekler yer alır.

Ali Kaptan'ın oğlu Mete'yi okul yıllarında olduğu dönemde okulda yaşadığı sorunlardan dolayı tokatladığı ve ona vurduğu sahnelerde şiddetin, ülkemizde zaman zaman çocuğun disipline edilmesinin bir yolu olarak gören zihniyet doğrultusunda bir anlamda mazur gösterildiği dikkat çeker. Mete'nin de babası Ali'ye, annesini darp ettiğini düşünerek yumruklar atmasının da annesini koruma amacı ile yapılmış bir eylem gibi sunulduğu ve yine şiddet davranışının meşru bir zemine oturtulduğu görülür.

4.5.2. Cinsel Şiddet Temsileri

29. bölümde teknesi ile onun deniz kıyısında bulunan barınağına çarpmasının ardından kendince Cemile'nin bedeni üzerinde de hak iddia edip onun üstünde hâkimiyetinin olduğunu göstereceğini ve bu yolla Cemile'nin başkası ile evlenmesine engel olacağını düşünen Ali Kaptan bu hastalıklı düşüncelerle Cemile'ye tecavüz eder. Bu olay ataerkil toplum yapısında görülen erkeğin hem evlilikte hem de boşanma sonrasında kadının bedeni üzerindeki hak iddiasının bir başka göstergesidir.

21. bölümde ise Cemile kendisine bu işi eski eşi Ali Kaptan'ın bulduğundan habersiz bir inşaat şirketine ait olan ofise iş görüşmesi için gider. Burada patron Cemile ile konuşurken onun evlenip boşandığını öğrenir, bunun ardından "eşiniz büyük bir hata yapmış" der ve daha sonra da Cemile'yi taciz eder. Bu sahnede de iş hayatında erkeklerin taciz ve baskılarının, çalışan veya işe başlamak üzere olan kadınların işlerini kaybedip yeniden eve dönemlerine neden olduğu ve bu yolla da cinselliğin iş hayatında var olmaya çalışan kadınlar üzerindeki olumsuz etkisi görülmektedir.

4.5.3. Ekonomik Şiddet Temsilleri

Cemile'nin bir evde temizlikçi olarak çalıştığı dönemde ise Ali Kaptan 17. bölümde eski eşi Cemile'ye "senin temizlikçilik yapmanı istemiyorum, ben sana para vereceğim" der. Cemile buna karşı çıkıp orada çalışmaya devam edeceğini söylemekle birlikte kısa bir süre sonra ise Ali'nin de etkisi ile çalıştığı evin hanımı tarafından işten çıkarılır. 21. bölümde ise eski eşi Ali Kaptan'ın silahla balıkçının önünü kestiğini yine balıkçıdan öğrenen Cemile balıkçıya "ben işi bırakıyorum Ali seni öldürebilirdi, ben burada çalışırsam Ali senin peşini bırakmaz" der ve işi bırakır. Bu örnekler ataerkil toplum yapısında erkeğin boşanmadan sonra bile kadının yaşamı üzerinde karar verici olarak hak iddiasını devam ettirme isteğini, onun hayatına müdahale etme yetkisini kendisinde görmesini, ekonomik özgürlüğünü elde etmesinden rahatsızlık duyarak bu yolla da kadını kendine bağlı kılma isteğini ve bunun sonucunda da kadının çalışmak istemesine rağmen çalışması engellenerek maruz kaldığı ekonomik şiddeti göstermektedir.

43. bölümde Berrin bir sendikada avukat olarak çalışacağını eşi Hakan'a söyler o da "Berrin çalışmayacaksın, Zehra'ya kim bakacak" diye tepki gösterir. Bir evde kadın ve erkeğin çalışma durumlarında çocuğun bakımı için işinden vazgeçmesi gerekenin kadın olduğu ve kadının öncelikli işinin çocuğuna bakmak olduğu mesajının verildiği bu sahnede de Hakan çalışmasını engellemeye çalışarak eşi Berrin'e ekonomik şiddet uygular.

23. bölümde Caroline eski sevgilisi Ekber'in bu durumu bilmeyen eşi Ali'yi dolandırmaya çalıştığını anlar fakat bunu Ali'ye anlatmak yerine bu durumu Ali'ye söylememesi karşılığında Ekber'den, onun Ali'den dolandıracağı paranın yarısını ister ve Ekber'in de bunu kabul etmesinin ardından Caroline'nin çalıştığı bankadan Ali'ye, Cemile ve çocukların yaşadıkları evin kendisine ait olan yarı hissesini ipotek ettirmesi karşılığında kredi çektirirler. Bu kredi ile çektiği para daha Ali Kaptan'ın eline

geçmeden Caroline ve Ekber tarafından geminin alımı için kullanıldığı yalanı söylenerek paylaşılır. Bu sahnede eski sevgilisi ile birlikte hareket eden Caroline eşi Ali'yi dolandırarak ona karşı ekonomik şiddet uygulamış olur. Türk sineması ve dizilerinde erkek egemen zihniyet tarafından sarışın kadınlara yüklenen entrikacılık ve fettanlık özelliklerinin bu sahne aracılığı ile de bir kere daha vurgulandığı dikkat çeker.

4.5.4. Duygusal Şiddet Temsilleri

Günlük hayatta olduğu gibi bu dizide de en çok görülen şiddet türü duygusal şiddettir. Dizide erkek karakterlerin diğer şiddet türlerine olduğu gibi duygusal şiddete de başvurdukları görülmekle birlikte dizide şiddetin her türlüsüne maruz kalan kadın karakterlerin daha çok uyguladıkları şiddet türünün duygusal şiddet olduğu dikkat çekmektedir.

Dizide yer alan duygusal şiddete ilişkin ön plana çıkan örnekler :

Dizinin 8. bölümünde cezaevinde bulunan eşi Cemile'yi boşanma konusunda ikna etmek için ziyaret eden Ali Kaptan Cemile'ye, onu sevmediğini ve artık başkasını sevdiğini söyler. Daha sonra da ona "senin hiç mi kadınlık gururun yok" der. Bu sahnede de aldatılmış bir kadının, erkeğin isteğine karşı çıkıp o zamana kadar boşanmayı kabul etmemiş olmasından dolayı gurursuzlukla suçlanıp bir kere daha aşağılandığı ve bu şekilde de duygusal şiddete maruz bırakıldığı görülür.

28. bölümde Ali, eski eşi Cemile'ye, ona evlilik teklifinde bulunan balıkçı karakterinin geçmişini Cemile'den sakladığını, onun da evli olduğu halde başka bir kadınla ilişki yaşadığını, oğlunun da onun metresinin attığı iftira yüzünden intihar ettiğini, karısının da bu olaylar nedeni ile aklını yitirdiğini ve balıkçının da bu olayların ardından metresini öldürdüğü için bir dönem hapiste yattığını söyler. Anlattıklarına rağmen Cemile'nin balıkçının evlilik teklifini kabul etmesinin ardından Ali Kaptan öfkelenir ve Cemile'ye "sana gününü göstereceğim, göreceksin sen" diye bağırıp evden ayrılır. Ataerkil toplum yapısında erkeğin boşanmadan sonra bile kadının yaşamı üzerinde karar verici olarak hak iddiasını devam ettirme isteğini ve onun hayatına müdahale etme yetkisini kendisinde görebildiğini yansıtan bu sahne Ali Kaptan'ın tehdit etme yolu ile eski eşi Cemile'ye uyguladığı duygusal şiddetin bir örneğidir.

29. bölümde Aylin ile Murat'ın evliliklerine ilişkin anlaşmayı bulan Mesude'nin Soner'i, bunu Murat'a söylemekle tehdit ettiği sahnede de dizi boyunca amacına

ulaşabilmek için insanların arkasından iş çeviren ve istediğini elde etmek için onları tehdit etmekten çekinmeyen ve ataerkil zihniyetin ışığında üretilen dizilerdeki, hemcinslerine karşı yaptıkları kötülüklerin ana nedenlerinden biri erkekleri elde etmek için rekabete girişmeleri olarak gösterilen kadın karakterlerinin bir örneği olan Mesude'nin bu sahnede Soner'i tehdit etmesi bu dizide yer alan duygusal şiddet örneklerinden birisidir.

Bunların dışında bağırma ve bilgi gizleme gibi duygusal şiddet içeriklerinin de dizinin birçok sahnesinde neredeyse tüm karakterler tarafından en az bir kere kullanılmış olduğu görülmektedir.

4.6. ANNELER VE OĞULLARIN TEMSİLLERİ

4.6.1. Cemile-Mete

Cemile babasının ilgisizliği ve sevgisizliğinin de etkisi ile zaman zaman hırçın davranışlar sergileyen ve bazen aşk hayatı bazen de ailesini koruma içgüdüsüyle türlü olaylara karışan oğlunun her zaman yanında olarak ona desteğini hiçbir zaman esirgemez. Oğlu Mete'ye dizinin hçbir bölümünde baskı ve şiddet uyguladığı görülmez. Eşi Ali Kaptan'ın oğluna yönelik şiddet içerikli davranışları karşısında eşine karşı koymaya çalışsa da bunda çoğunlukla başarılı olamaz. Okul hayatı da bu olaylardan olumsuz etkilenen Mete'nin eğitimini sürdürmesi için her türlü çabayı da gösterir. Mete'de gerek lise yılları gerek de çalışmaya başladığı dönemlerde özellikle babası tarafından aldatılan ve haksızlıklara uğramış olan annesine desteğini esirgemez ve onu özellikle de babasından korumaya çalışır. Babasından boşandıktan sonraki dönemlerde annesinin evlilik planları yaptığı kişilere de önyargılı yaklaşmadan bu konularda annesinin mutluluğunu önemseyerek onun tercihlerine saygı duyar. Annesinin boşandıktan sonra girdiği işlerde de aynı tutumunu sürdürür.

4.6.2. Cemile-Osman

Cemile dizinin ilk dönemlerinde okul öncesi ve ilkokul çağlarında, dizinin ikinci yarısında da lise çağında olan oğlu Osman'a her iki dönemde de sevgisini ve ilgisini hiç eksik etmez. Gerek Ali Kaptan ile evli oldukları gerek de boşandıktan sonraki ilk dönemlerde o dönem çocuk yaşlarda olan oğlu Osman'ın aile içinde

yaşanan dramatik olaylara şahit olmaması için çaba gösteren Cemile bunlara engel olamadığı anlarda yaşadığı üzüntülerde bir çok sahnede gösterilir. Osman'ın lise dönemlerde arkadaşı Aydın'ın etkisi ile karıştığı siyasi olaylarda oğlunu bu olaylardan uzak tutma mücadelesinde de bu koruma içgüdüsü ortaya çıkar. Diğer oğlu Mete'de olduğu gibi Osman'a da dizinin hiçbir bölümünde baskı ve şiddet uyguladığı görülmez. Osman'ın annesi ile aralarında hem çocukluk hem de lise çağlarında olduğu dönemde hep sağlıklı duygusal bağların kurulmuş olduğu dikkat çeker. Osman lise çağlarında abisi Mete'ye oranla daha uysal ve annesinin tavsiyerini daha çok dinleyen bir gençtir. Abisi Mete gibi o da annesinin evlilik planları yaptığı kişilere de önyargılı yaklaşmadan bu konularda annesinin mutluluğunu önemseyerek onun tercihlerine saygı duyar.

4.6.3. Hasefe-Kemal

Hasefe hanım büyük oğlu Kemal'in, karısı Neriman karşısında pasif kalmasından ve yine onun da etkisi ile kendisine ve kardeşi Ali'ye olan ilgisizliğinden rahatsızlık duyar. Gelini Neriman'ın onun emekli maaşından dolayı kendisini o evde tuttuğunu düşünerek onun da etkisi ile Kemal'e de pek güvenmez. Diğer oğlu Ali'ye oranla Kemal ile ilişkileri daha yüzeysel seviyededir. Kemal ise annesinin tepkilerinden çekinen ve onu fazla kızdırmamaya çalışan bir karakterdir. Çoğu zaman annesi ve eşi Neriman arasında kalan Kemal ikisini de hoş tutmaya çalışırken annesine karşı her zaman saygılı davranışlar içerisindedir. Eşi Neriman gibi çıkarı doğrultusunda davranarak kardeşi Ali'nin zor dönemlerinde ona destek olmaması ile de annesinin tepkisini çeker.

4.6.4. Hasefe-Ali

Diğer oğlu Kemal'e oranla oğlu Ali ile aralarında daha yakın ilişkiler içerisindedir. Özellikle Caroline ile ilişki yaşayarak eşini ve çocuklarını terk edip onları sokağa atmasından sonra oğlu Ali'ye tepkili olmakla birlikte oğlu Ali'nin her zaman yardımına koşar ve ondan desteğini hiçbir zaman esirgemez. Ali Kaptan'ın annesi Hasefe Hanım dizilerde kayınvalide-gelin klişelerinin dışına çıkan ve oğlunu haksız bularak dizi boyunca gelinine destek olan ve bu yönüyle de kadın dayanışmasını teşvik eden bir karakterdir. Hasefe hanım oğlu Ali'nin aileyi felakate sürükleyen

davranışları karşısında her zaman gelini Cemile'nin yanında yer alır, oğlu Ali'ye tepkilerini açık açık gösterir ve gelinini korumak adına da bir sahnede oğlunu silahla vurmaktan bile çekinmez. Ali de en öfkelendiği sahnelerde bile annesi karşısında saygılı tutumunu sürdürür ve çaresizlik yaşayıp ağladığı zamanlarda sığınacak liman olarak gördüğü tek kişi yine annesi Hasefe hanımdır. 30. bölümde Ali Kaptan'ın ailesinin dağılmasına neden olan davranışlarından ve Cemile'ye tecavüzünün ardından pişmanlık yaşayarak annesinin dizlerine kapanıp ağladığı sahnede de anne şefkati ve affediciliğine de bir vurgu yapılır.

4.6.5.Caroline-Mustafa

Caroline dizide bebeklik ve ilkokul çağındaki halleriyle gösterilmiş olan oğlu Mustafa'nın doğumundan kısa bir süre sonra, eşi Ali'nin hapse girmesinin ardından yaşadığı bunalım ve maddi sıkıntıların etkisi ile kendisini içkiye verir ve bebeğini evde tek başına bırakıp ardından Hasefe Hanım'ın çocuğu oradan alıp bakması için ona iletilmek üzere mahallenin bakkalına not bırakıp Hollanda'ya gider. Hasefe Hanım'ın da bakkalın olayı anlatması üzerine giderek o evden çocuğu aldığı, daha sonra da Cemile'nin de kabul etmesi ile yıllarca Caroline ve Ali Kaptan'ın müşterek çocukları Mustafa'ya Cemile'nin evinde Cemile ve Hasefe Hanım tarafından bakıldığı, sezon finalinin ardından 2 sene atlanmış olarak devam eden hikâyenin 40. bölümünde izleyiciye flashback (geçmişi gösteren sahne) yapılarak anlatılmaktadır. Caroline'nin ise dizinin ilerleyen bölümlerinde yıllar sonra Türkiye'ye dönüp çocuğu almak istediği sahneler de yer almaktadır. Bu özellikleri ile çocuğuna iyi annelik yapamadığı ve bundan sonra da yapamayacağı özellikle eşi Ali tarafından sık sık vurgulanan ve anneliği sık sık Cemile'nin fedakar anneliği ile kıyaslanarak kötülenen Caroline dizide ilgisiz anne imajının temsilcisidir. 45. bölümde Caroline sabah yatmakta olan eşi Ali'ye oğulları Mustafa'nın sabaha kadar uyumadığını söyleyerek ona "ben çok yorgunum kahvaltıyı sen hazırla" der. Ali'nin de Caroline'e "Cemile Mustafa ile birlikte 5 çocuk büyüttü, bir gün böyle bir şey söylemedi, ne kocasını ne de çocuklarını bir gün yemeksiz bırakmadı" dediği sahnede de ataerkil ideolojide yer alan, kadının öncelikli görevinin çocuklarına bakmak ve ev işlerini yapmak olduğu Cemile'nin fedakâr anneliğinin sık sık övülmesi ile hatırlatılır. 73. bölümde Caroline'nin boşanma davası açtığı eşi Ali ile telefonda konuşurken ona çocukları Mustafa'nın kendisinde kalacağını söylemesinin ardından bu konuşmaları duyan Kenan Caroline'e "Ali

Mustafa'yı istiyor bence ver gitsin" der. Caroline ise ona "çocuğu vermem" der. Ardından Kenan'da ona "bana numara yapma, sende hiç çocuğa bakacak surat var mı?" der. Dizinin söz konusu bu sahneleri ile Caroline'nin kötü ve ilgisiz anneliği ve ona bu konuda güvenilmediği vurgulanır. Türkiye'ye döndükten sonra oğlu Mustafa'yı yanına alarak onunla birlikte yaşamaya başlayan Caroline Mustafa'nın bir dönem birlikte yaşadığı Cemile'ye ve onun ailesine olan alışkanlığının ve bağlığının da etkisi ile onlarla görüşmek istemesi, Caroline'nin Mustafa'ya tepki gösterdiği sahneler olarak dikkat çeker. Caroline oğlunun isteklerinden öte kendisinin isteklerinin yerine getirilmesini ondan isteyen fakat bu konuda oğluna çok da baskı yapmayan bir anne modelidir. Dizide bebeklik ve ilkokul çağındaki dönemleri ile yer alan Mustafa ise bebeklik dönemlerinde yıllarca kendisine bakan Cemile ve Hasefe hanıma bağlılığı ve annesi Caroline'den daha çok onları kendisine yakın bulduğu bazı sahneler de gösterilir. Annesi ile aralarında sorun yaşadıkları tek konu da onun bu kişilerle görüşmek istediği zamanlarda yaşanır.

4.7. ANNELER VE KIZLARIN TEMSİLLERİ

4.7.1. Cemile-Berrin

Cemile bütün çocuklarına gösterdiği ilgi ve alakayı evin en büyük çocuğu Berrin'e de gösterir. Berrin'in önce formaliten de olsa evli olan Ahmet ile ilişki yaşadıklarını öğrendiği dönemde daha sonra da kızının Hakan ile evli olduğu sırada eski aşkı Ahmet ile görüşmeye başladığını öğrendiği dönemde ataerkil sistemin kadınlar üzerindeki kontrol ve baskısının da bilinci ile bu durumdan kızını korumak amacı ile ona uyarılarda bulunduğu dikkat çeker. Berrin ile o dönem aynı siyasi mücadelenin içinde yer aldığı Amina ile formaliteden de olsa evli olan Ahmet arasında yaşanan cinsellik ile ilgili ise, dizinin 17. bölümünde bu olayı onları aynı evde yakalaması sonucu anlayan Cemile kızına "benim başıma gelenleri görmüyor musun? " (eşi Ali Kaptan'ın kendisi ile evli iken Caroline ile ilişki yaşamasını kastederek) " Sen buna rağmen evli bir adamla nasıl yatar kalkarsın, herkesten beklerdim, senden beklemezdim" diyerek kızına tepki gösterdiği ve kızının da ona "seni ilgilendirmez" demesinin ardından da ona tokat attığı dikkat çekmektedir. Yine bu konu ile ilgili olarak 19. bölümde Cemile kızı Berrin'e "Ahmet boşanacak mı? Ne zaman evleneceksiniz?" der, o da "bilmiyorum" diye cevap vermesinin ardından Cemile'de "evlenmeyip de ne yapacaksınız başka türlü nasıl temizlenir bu iş" der. Dizide ataerkil

sistemin dayatmalarına karşı direnen karakterlerin de başında gelen Berrin, annesi Cemile'yi gerek babası ile evli olduğu gerek de boşanmalarından sonraki dönemlerde babası tarafından uğradığı haksızlıklara karşı mücadele etmeye en çok teşvik eden kişidir. Aldığı hukuk eğitiminin de etkisi ile annesine bu mücadelede izleyeceği yollar konusunda da çoğu zaman yol gösterir. Dizinin 3. bölümünde Berrin'in, babası tarafından aldatılan annesi Cemile'ye babasından boşanmasını teklif ettiği, Cemile'nin ise bu konuşmada çocuklarının küçük olduğunu, okula gittiklerini ve bu şartlarda geçinemeyeceklerini ve bu nedenle de boşanmanın kolay olmadığını söylediği sahnede de o zamana kadar ev dışı herhangi bir işte çalışmamakla birlikte eşi Ali Kaptan'ın işi gereği uzun süreler seferde olduğu dönemlerde tek başına çocuklarla ve ev işleri ile ilgilenen, kendisini çocukları ve eşine adayan Cemile'nin ev içi emeğine rağmen maddi olarak kazanç elde etmediği için eşine bağımlı olması nedeni ile kendisine güvenememe ve boyun eğme gibi davranışları içeren geleneksel eş ve anne özelliklerini gösterdiği dikkat çekmektedir. Berrin annesi Cemile'nin iş hayatında ve evlilik tercihleri ile ilgili kararlarında her zaman annesine destek olur ve 'önemli olan senin mutlu olman' diyerek onun kararlarına saygı duyar. Berrin ayrıca evde annesinin olmadığı zamanlarda da kardeşlerini koruyup gözeten kişidir.

4.7.2. Cemile-Aylin

Cemile Aylin'in yaşça kendisinden bir hayli büyük olan Soner ile görüşmeye başladığını öğrendiği dönemde ataerkil sistemin kadınlar üzerindeki kontrol ve baskısının da bilinci ile bu durumdan kızını korumak amacı ile ona bazı sahnelerde uyarılarda bulunduğu dikkat çeker. Cemile çocukları ile olan ilişkileri, kendisini çocuklarına adaması ve fedakâr yapısı ile anne olarak geleneksel özellikler sergilerken, çocukların hepsi ile aynı zamanda arkadaş olabilmesi, tercihlerinde onlara güvenmesi ve çocuklarından özellikle Aylin'i çevredeki söylentilere karşı koruması gibi tutum ve davranışları ile de geleneksel yapıdan ayrıldığı da görülür. Aylin'in evlenmeden hamile kaldığı dönemde doğum sırasında ölüm riskinin bulunması nedeni ile bu durumdan kızını vazgeçirmeye çalışssa da kızının bedeni ve hayatı ile ilgili verdiği kararlara saygı duyar ve bu duruma tepki gösteren eski eşi Ali'nin de bu duruma saygı göstermesi gerektiğini düşünür. Aylin ise özellikle lise çağındaki dönemlerde annesinin bütün fedakarlıklarına ve babasının ilgisizliklerine rağmen babasına daha fazla yakınlık gösteren ve annesi ile babası arasındaki sorunlarda annesi haksız gören tek çocuktur. Dizinin 3. bolümünde ise lüks hayata ve eğlenceye özentisi olan Aylin'in

babası tarafından aldatılmış olan annesine “bu olayda senin hatan olmuş olamaz mı?” sorusunu sorar, ardından annesi Cemile de ona “ne hatam var?” der. Aylin de bunun ardından annesine “biraz süslenip kendine bakabilirsin” diye cevap verir. Özellikle babası Ali’nin Caroline ile ilişki yaşayarak annesini aldatması olaylarında babası yerine annesini suçlayan Aylin, ataerkil sistemde yer alan erkeğin aldatması halinde bile aileyi bir arada tutma ve bunun için fedakarlıkta bulunması gerekenin kadın olduğu ve bu gibi olaylarda hatanın kaynağının erkekte değil kadının bir eksikliğinde ve kusurunda aranması zihniyetinin dizideki temsilcilerindendir.

4.7.3. Neriman-Mesude

Ali Kaptan’ın yengesi olan Neriman karakteri ise lüks bir hayatın hayalleri ile yaşayan ve kızı Mesude’nin de böyle bir hayat yaşaması için yaşça kızından hayli büyük olmasına rağmen zengin ve varlıklı iş insanı Soner ile evlenmesini isteyen bir anne modelidir. Kızı Mesude’nin lüks bir yaşantısının olmasının yolunun meslek sahibi olup çalışması ile değil varlıklı birisi ile evlenmesinden geçtiğini düşünür. Neriman’ın bu özellikleri dizinin 30. bölümünde kızı Mesude’nin, zengin iş insanı Soner’in kendisine evlenme teklif ettiğini söylemesinin ardından buna çok mutlu olan Neriman’ın, kızına “piyangodan para çıktı valla” sözlerinden de açıkça anlaşılmaktadır. Neriman bununla birlikte kızına baskı ve şiddet uygulamayan, onun isteklerini ve düşüncelerini önemseyen ve bazı zamanlar kızı ile fikir alışverişlerinde de bulunan bir annedir. Mesude’nin lüks yaşam özentisi aynı istekleri taşıyan annesi Neriman tarafından ona aktarılmış bir özelliktir. İsteklerini ve planlarını gerçekleştirebilmenin yolunun öncelikle evde baskın karakter olan annesi Neriman’ı ikna etmek olduğunun farkında olan Mesude yaşadığı sorunları da öncelikle kendisine daha yakın ve yol gösterici gördüğü annesi Neriman ile paylaşır.

4.7.4. Berrin-Zehra

Berrin dizide bebeklik ve ilkokul çağındaki halleriyle gösterilmiş olan kızı Zehra ile ilgili bir annedir. Ahmet ile boşanmalarının ardından o dönem Ahmet ile münasebeti gerekçe gösterilerek kızı Zehra’nın velayeti alamayan Berrin bunun da etkisi ile o zamanlarda kısa bir süre kızından ayrı yaşamak durumunda kalır. Boşanma sırasında Ahmet ile münasebeti gerekçesi ile kızının velayeti kendisine verilmeyerek bir annenin ahlaksızca davranması halinde çocuğuna annelik yapamayacağı, onun üzerinde hak

iddia edemeyeceği ve bu ahlaksızlığın sonuçlarına katlanması gerektiği izleyiciye sunulmaktadır (Ünür, 2015: 173). Zehra ise babasının Hakan olduğunu önce Hakan'ın babası Ekrem Tatlıoğlu'ndan, daha sonra da annesinden öğrenmesinin ardından dedesi Ekrem Tatlıoğlu'nun konuşmalarının da etkisi ile annesine tepki göstererek 87. bölümde babası ile birlikte yaşamaya karar verir. Zehra'nın annesine tepki gösterek bir süre babasının yanında kaldığı o dönem anne ve kızı arasındaki ilişkilerde sorun yaşanan tek dönemdir. Daha sonra yeniden annesi Berrin'in yanına dönen Zehra ile annesi arasındaki ilişkiler yine normale döner. Berrin kızı Zehra'nın hem eğitim süreci ile yakından ilgilenen hem de kızının okul dışındaki zamanlarında onu bale kursuna göndererek sanatsal faaliyetlere yönlendiren bir annedir.

4.8. BABALAR VE OĞULLARIN TEMSİLLERİ

4.8.1. Ali-Mete

Ali Kaptan otoriter, çocukları baskı ve bazen de şiddet içerikli davranışlarla disipline etmeye çalışan, çocuklarını baskı altında tutarak onlar üzerindeki hâkimiyetlerini korumak isteyen, çocukların istek ve düşüncelerinden öte kendi istek ve düşüncelerinin uygulanmasını onlardan bekleyen, bu özellikleri ile de çocukları ile ilişkileri kopma noktasına gelen ve bu davranışları ile onlardan tepki gören baba tiplemesi ile sunulmaktadır. Özellikle çocuklarından Mete'ye birkaç defa fiziksel şiddet uygulaması Ali Kaptan'ın dizide gösterdiği en büyük zayıflıklardandır. Mete'nin okulda yaşadığı sorunların ardından babasından şiddet gördüğü sahneler de şiddetin çocuğun disipline edilmesinin bir yolu olarak gören zihniyet tarafından meşrulaştırılmaktadır. Dizinin 3. bölümünde ise evin büyük oğlu Mete'nin evde babası Ali Kaptan'dan gördüğü fiziksel şiddetin aynısı okulunda sorun yaşadığı Necati isimli bir erkek öğrenciye de gösterdiği ve bu olay sırasında babasının kendisine uyguladığı şiddetin aklına geldiği flashbacklerle de izleyiciye gösterilen Mete'nin ağlama krizine girdiği görülür. Bu sahnelerle de şiddetin şiddeti doğurduğu yani yeniden üretilebildiği de gözler önüne serilmektedir. Okul döneminde babası Ali Kaptan'ın sevgilisi Caroline'i tercih ederek kendilerini evden atmış olması, yaşadığı sorunlarda babasının dinlemek yerine kendisine şiddete başvurmasının da etkisi ile ona öfke dolu olan ve kendilerini sevmediği düşünen Mete bunlardan dolayı gerek okul gerek de sosyal yaşantısında hırçındır. Mete'nin özellikle okul dönemlerinde kendisini gösteren şiddet eğiliminde babasından yeterli ilgi ve sevgiyi görememesi etkilidir. 16. bölümde bir

gece kardeşi Osman'ı almak için gizlice babasının evine giren Mete'nin evde babasının Osman'a sarılıp yattığını ve kardeşi Osman'ın odasının da çok iyi olduğunu görüp bunun etkisi ile kardeşini oradan almadan evden çıkmasının ardından eve dönünce annesi Cemile'ye gözyaşları içinde "Osman'ın odası kral dairesi gibi, babam bizi sevmedi ama Osman'ı seviyor galiba" dediği sahnede de Mete'nin kardeşi için mutlu olmakla birlikte babasından yeterli sevgiyi görememesinden duyduğu üzüntü de yer almaktadır. Ali Kaptan'ın özellikle balıkçıyı öldürmesinin ardından kaldığı cezaevinden afla çıktığı 40. bölümden sonra ailenin parçalanmasına neden olan davranışlarından pişmanlık duymasının da etkisi çocuklarına karşı artık daha sevecen davranıp onlarla daha çok ilgilenmeye başladığı dikkat çeker. Mete'nin de babasının bu olumlu yaklaşımları ve o dönem sağlık sorunları yaşayan babasına destek olma çabasını ön plana çıkarması sayesinde Mete ile babası Ali arasındaki ilişkiler Ali'nin 79. bölümde yaşamına son verdiği ana kadar olumlu yönde ilerler.

4.8.2. Ali-Osman

Ali Kaptan'ın eski eşi Cemile ve çocuklarına yaşattıklarından büyük pişmanlık duyması sonucunda Cemile'ye mektup bırakarak küçük bir kayıkla denize açılıp kendisini denizin derinliklerine bırakarak 79. bölümde yaşamına son verdiği ana kadar okul öncesi ve ilkokul çağındaki halleri ile görünen Osman, evin en küçük çocuğu olmasının da etkisi ile babası Ali'nin en çok şefkat ve sevgi gösterdiği çocuğu olmakla birlikte öfke kontrolünde sorun yaşayan Ali'nin ev içinde diğer aile üyelerine sinirlenerek onlara bağırıp, şiddet uygulaması, bu olaylara şahit olan Osman'ın da travma yaşamasına neden olur. Dizinin ilk bölümlerindeki sahnelerde, özlediği babasının seferden dönüşünü heyecanla beklediği ve geldikten sonra da büyük mutluluk yaşadığı görülen Osman, babasının özellikle annesi Cemile'ye, ablası Berrin ve abisi Mete'ye yönelik şiddet içerikli davranışlarının da etkisi ile ondan giderek uzaklaşmaya başladığı dikkat çeker.

4.8.3. Ekrem-Hakan

Kendisine özellikle ekonomik anlamda bağlı olduğu dönemde oğlu Hakan'a karşı suçlayıcı, baskıcı ve zaman zaman şiddet içerikli davranan bir babadır. Dizinin 13. bölümünde Ekrem Tatlıoğlu oğlu Hakan'a "Berrin denen anarşist bir kızın peşinden koşuyormuşsun, koşmayacaksın, duymayacağım" der. Hakan ise "bana böyle

davranamazsın, ben çocuk değilim" der, bunun ardından oğluna tokat atan ve ona bağıran Ekrem Tatlıoğlu oğluna "seni ilerde büyük iş insanı, siyasetçi, milletvekili ve bakan yapacağım, sen benim yatırımımsın, senin geleceğini ben planladım, benim itibarımı düşünmek ve bana uygun şekilde yaşamak zorundasın" diyerek yaptığı konuşma bahsedilen babalık özelliklerini açıkça ortaya koymaktadır. Güç ve iktidar sahibi olmaya her şeyden çok önem veren, bunun için kendisinin sahip olduğu güç ve iktidara oğlu Hakan'ın da sahip olmasını ve buna göre yaşamasını ondan bekleyen ve oğlunu bu şekilde yetiştirmeyi kendisinin sorumluluğu olarak kabul eden Ekrem Tatlıoğlu 59. bölümde de Berrin'den boşanacağını söyleyen oğlu Hakan'a "güç, iktidar ve o kadından (Berrin'den) intikam almak istiyorsan intikam vaat ediyorum" der. Sahip olduğu imkânları ve siyasi geçmişinden gelen etkinliğini oğlu Hakan ve onun isteklerine boyun eğmeyen herkes için acımasızca kullanmaktan çekinmeyen Ekrem Tatlıoğlu kendisinin isteği dışında bir işte çalıştığı zamanlarda o işyeri sahiplerine baskı uygulayarak oğlu Hakan'ın işten atılmasına bile sebep olur. 72. bölümde Ekrem Tatlıoğlu'nun oğlu Hakan'ı Berrin'den boşanmaya zorlamak için torunu Zehra'yı kaçırıp ardından Hakan'a "Berrin'den ayrılmazsan bu Zehra'yı son görüşün olur" dediği sahne de Ekrem Tatlıoğlu'nun isteklerine boyun eğmeyen kişi oğlu bile olsa acımasızca davranabildiğinin örneklerinden birisidir. 114. bölümde oğlu Hakan'ı öldürülmekten son anda kurtaran Ekrem Tatlıoğlu dizi boyunca gösterdiği gücü elinde bulundurma hırsı ile oğluna "sana kudret ve ikbal vereceğim, sen benden daha büyük olacaksın" dedikten sonra hastalığı nükseder ve yine bu bölümde ölür. Özellikle üniversite yıllarında babasının imkânları ile her şeye kolayca sahip olabileceği düşüncesini taşıyan, daha sonraki dönemlerde ise babasının güç sahibi olma hırsını ve acımasızlığını kendisi ve ailesi üzerinde de göstermesi ile tepki göstererek ondan uzaklaşan Hakan bu nedenlerden dolayı dizinin genelinde babası ile aralarındaki ilişkilerde sorunlar yaşar.

4.9. BABALAR VE KIZLARIN TEMSİLLERİ

4.9.1. Ali-Berrin

Akarsu ailesinin en büyük çocuğu olan Berrin, haksızlığa karşı çıkan ve cesur bir karakterdir. Eril bakış açısı ile haksızlığa karşı çıkan ve eşitliği savunan kadınların dizilerde kavgacı olarak sunulması durumu bu dizide en çok da Berrin karakteri ile temsil edilmektedir. Berrin'de erkek egemen sistemin kadında uygun bulmadığı

isyankâr ve karşı gelen bir kadın imajı vardır. Dizinin büyük bölümünde annesi ve kendilerine davranışlarından dolayı babası Ali'ye tepkili olduğu, ona soğuk davrandığı ve babasına boyun eğmemesi konusunda annesini cesaretlendirdiği dikkat çeker. Çocuklarını baskı altında tutarak onlar üzerindeki hâkimiyetlerini korumak isteyen, çocukların istek ve düşüncelerinden öte kendi istek ve düşüncelerinin uygulanmasını onlardan bekleyen bir baba modeli olan Ali Kaptan'ın, onlara yönelik davranışlarına ve haksızlıklarına boyun eğmeyerek geleneksel yapıdan ayrılan kızı Berrin ile arasında bu nedenlerle sık sık sorunlar yaşadığı görülür.

4.9.2. Ali-Aylin

Özellikle okul yıllarında ablası Berrin'e oranla babası ile daha yakın ilişkiler içerisinde olan Aylin, babasının kendilerine yönelik olumsuz davranışlarını görmezden gelir ve işi gereği sefere çıkarak uzun dönemler evde bulunmayan babasının eve geldiği sınırlı zamanlarda sevgisini ve ilgisini üzerinde toplayabilmek için ona şirin gözükmeye çalışır. 19. bölümde ise annesi ve kardeşleri ile birlikte yaşadığı yarı inşaat halindeki evin koşullarından rahatsızlık duyarak Caroline'nin de o evde yaşamasına rağmen babasının evine giderek "ben annemin evinde yaşamak istemiyorum, burada yaşamak istiyorum" der. Babası Ali'den "evde Caroline var nasıl olacak kızım bence en iyisi annenle yaşaman" cevabını alan Aylin bunun üzerine ağlayarak "annem haklıymış" der ve o evden ayrılır. 19. bölümde yaşanan bu olayın ardından babasına olan güveni sarsılan Aylin'in babası ile aralarındaki ilişkiler de bu durumdan olumsuz etkilenir. Lüks yaşama merakı olan Aylin baba ilgi ve sevgisinin eksikliğini aralarında oldukça yaş farkı bulunan Soner ile sevgili olarak kapatmaya çalışır. Ali Kaptan Aylin'in okul yıllarında kendisine şirin gözükme çabası ile zaman zaman samiyetsiz davrandığının farkında olmakla birlikte kendi otoritesinin Aylin tarafından kabullenildiğini görmesi onun hoşuna gider. 61. bölümde ise evlilik dışı Soner'den hamile kalan Aylin ailesine bebeği için kaygılandığını, böylece bu bebeği sevdiğini anladığını ve bu bebeği doğurmaya karar verdiğini söyler. Babası Ali ise Aylin'e "olmaz karnın büyüyecek, el âleme ne diyeceğiz, Paris mi burası?" diye bağırır. Bu sahnelerde de eş dışında baba aracılığı ile de erkeğin kadının bedeni üzerindeki karar verme hakkını kendinde bulması ve evlilik dışı hamileliklerde yaşanan toplum baskısının etkileri dikkat çeker.

4.9.3. Kemal-Mesude

Kardeşi Ali'nin aksine kızı Mesude ile arasında daha yakın ilişkiler kurmuş olan Kemal'in, kızı ile ilgili olmakla birlikte onun üzerinde şiddet ve baskı içerikli herhangi bir davranışının görülmediği dikkat çekmektedir. Kızının ilişki tercihlerini başta sorguluyormuş gibi gözükmekle birlikte sonraki süreçte ise kızının bu konudaki kararlarına müdahale etmez. Kızı ile ilgili kararlarda eşi kadar söz sahibi olmayan Kemal eşinin bu kararlarına da pek karşı çıkmaz. Dizide öğrencilik yıllarından sonra da herhangi bir işte çalıştığı görülmeyen Mesude iş hayatına atılıp, kendi ekonomik bağımsızlığını elde etmeyi değil, zengin birisi ile evlenerek rahata kavuşmayı amaçlamıştır. Para ve lüks yaşam tutkusunu gerçekleştirmek için insanların arkasından iş çeviren ve istediğini elde etmek için şantaj yapmaktan da çekinmeyen Mesude, yaşadığı sorunlar karşısında babasını annesi kadar kurtarıcı olarak görmediği de dikkat çekicidir.

4.10. KUZENLERİN TEMSİLLERİ

4.10.1. Berrin, Mete ve Aylin-Mesude

Aynı yaşlarda olan ve dizinin ilk bölümlerinde de aynı okulda okuyan Aylin ve Mesude amca çocuklarıdır. Her ikisi de lüks yaşama merakları ön plana çıkarılırken "erkek kazanır kadına bakar" anlayışına sahip oldukları da dikkat çeker. Gerek okul yıllarında gerek de okul sonrası dönemlerde zenginlik ve lüks yaşam hayalleri olan Mesude her zaman kuzeni Aylin'i rakip olarak görür. Yaşça kendilerinden büyük olmakla birlikte zengin ve yakışıklı olan Soner'e, lüks yaşam hayallerini gerçekleştirebileceğini düşünmesinin de etkisi ile ilgi duyan ve dizinin genelinde onu elde edebilmek için Aylin ile mücadele ederken görülen Mesude Soner'in Aylin ile ilgilenmesi sonucunda kuzeni Aylin'e içten içe kin duyar ve onun mutlu olmasına tahammül edemez. 55. bölümde, kardeşi Murat'ın intihar etmesinden dolayı travma yaşayan Soner'in nikah masasından kalkarak orayı terk etmesi ile Soner ve Aylin'in evlenememelerinden ve düğünde yaşanan kötü olaylardan Mesude'nin mutluluk duyduğu sahnelerde de bu özellikleri açıkça görülür. Mesude'nin Aylin'e olan

kıskançlığı, Soner ve Aylin'in ayrılmaları ve mutsuz olmaları için türlü entrikalar çevirmesine de yol açar. Bu sahneler aracığı ile de dizilerdeki kadın karakterlerin hemcinslerine karşı yaptıkları kötülüklerin ana nedenlerinden biri erkekleri elde etmek için rekabete girişmeleri olarak gösterilir. Mete'nin ise aynı okulda okumalarına rağmen Mesude ile pek iletişime geçtiği görülmez. Gerek Berrin gerek de Mete güvenilir ve samimi bulmadıkları kuzenleri Mesude'ye dizi boyunca mesafeli davranırlar ve yaşadıkları sorunları da dedikoducu yapısı nedeni ile onunla hiç paylaşmazlar.

4.11. KARDEŞLERİN TEMSİLLERİ

4.11.1. Kemal-Ali

Ali abisi Kemal'in, karısı Neriman karşısında pasif kalmasını doğru bulmamakla birlikte bunu açık açık dile getirmez ve abisinin kendisine ve annesine yönelik davranışlarını da samimiyetsiz bularak annesi gibi ona pek güvenmez. Gümrük memuru olan Kemal'in de, kardeşi Ali'nin sorumluluğunda olan Karcı Holdinge ait gemilerde Kenan'ın kaçak malları taşımasını kardeşinden gizlemesi de abisi Kemal'i güvenilir bulmayan Ali'yi haklı çıkaran bir örnektir. Kemal kardeşi Ali'nin hapisten çıktıktan sonra maddi anlamda sıkıntı yaşarak evdeki eşyalarını satmak zorunda kaldığı dönemde bile eşi Neriman'ın da tepkisinden çekinerek kardeşine bu zor zamanlarında destek olmaz. Burada Kemal'in kardeşi Ali'ye zor zamanlarında destek olmaması durumu da Kemal'in kişisel özelliklerinin sonucuymuş gibi değil ataerkil sistemde normal karşılanmayan erkeğin karısı üzerine baskı ve hakimiyet gösterememesi durumunun bir sonucuymuş gibi izleyiciye aktarılır.

4.11.2. Berrin-Mete-Aylin-Osman

Ataerkil düzende yer alan, aileyi koruyup kollama ve onları tehlikelerden kurtarma görevlerinin erkekler tarafından yerine getirilebileceği düşüncesi bu dizide de en büyük çocuk olmamasına rağmen Mete karakteri ile temsil edilmiştir. Mete kardeşi Osman'ın lise yıllarında olduğu dönemde arkadaşları aracılığı ile siyasi olaylara karışmasından endişe ederek onu sık sık uyardığı, Aylin'i de özellikle aynı okula gittikleri dönemde eve zamanında gitmesi ve görüştüğü kişilere dikkat etmesi konusunda yönlendirmeye çalıştığı dikkat çeker. Lüks yaşama merakı olan, annesi ve

kardeşleri ile birlikte yaşadığı olumsuz şartlar karşısında annesi ve kardeşleri gibi mücadele etmek yerine emek harcamadan rahat yaşamak isteyen Aylin 19. bölümde annesi ve kardeşleri ile birlikte yaşadığı yarı inşaat halindeki evin koşullarından rahatsızlık duyarak Caroline'nin de o evde yaşamasına rağmen babasının evine gidip orada yaşamak istediği o dönem sergilediği bencilce davranışların etkisi ile kardeşleri ile aralarındaki ilişkilerde kısa bir süre sorun yaşanmakla birlikte bunun dışında tüm kardeşlerin, annelerinin etrafında birlik ve dayanışma gösterdikleri ve zor zamanlarında birbirlerine desteklerini esirgemedikleri görülür.

4.12. SEVGİLİ/ EŞ İLİŞKİLERİNİN TEMSİLLERİ

Kadınların bu dizide de ataerkil zihniyetin bakışı ile sunuldukları ve yine nesneleştirilme, ikincil konumda gösterilme, annelikleri ve ev işleri ile ön plana çıkarılma durumlarının yaşandığı dikkat çekmektedir. Bunun dışında, kadın karakterlerin, bedenleri üzerinden namus kavramının baskısını hissettiklerini, kimi zaman evlenme baskısına maruz kaldıkları görülmektedir.

4.12.1. Cemile-Ali Kaptan

Cemile kendisini Hollandalı Caroline ile aldatan eşi Ali'den buna rağmen hemen boşanmayarak evliliği sürdürmeye çalışan Cemile Caroline'i bıçakla yaralamış olmasının da etkisi ile cezaevinde bulunduğu dönemde yine boşanmak istemez fakat gerek eşi Ali'nin kendisine yönelik davranışları gerek de çocukların başında bulunmak istemesi nedeni ile Caroline'nin şikayetinden vazgeçmesi karşılığında kendisinin eşi Ali'den boşanma şartını kabul ederek daha sonra da Ali'den boşanmak durumunda kalır. Boşanmanın ardından yaşadığı her türlü zorluğa rağmen tek başına mücadele eden ve bu süreçte çeşitli işlerde çalışan Cemile kendisini ve çocuklarını kimseye muhtaç etmez.

Dizinin 8. bölümünde cezaevinde bulunan eşi Cemile'yi boşanma konusunda ikna etmek için ziyaret eden Ali Kaptan Cemile'ye, onu sevmediğini ve artık başkasını sevdiğini söyler. Daha sonra da ona "senin hiç mi kadınlık gururun yok" der. Bu sahnede de aldatılmış bir kadının, erkeğin isteğine karşı çıkıp o zamana kadar boşanmayı kabul etmemiş olmasından dolayı gurursuzlukla suçlanıp bir kere daha aşağılandığı görülür.

Cemile'nin zaman zaman ataerkil düzenin kadınlar üzerinde yarattığı

toplumsal baskı ve önyargıya ilişkin yaşadığı çaresizliği de yine dizinin 26. bölümünde Cemile ile ona yardımcı olan ve onunla evlenmek isteyen balıkçı karakteri arasında geçen şu konuşmalarda da görülmektedir. Cemile: "Ben dul bir kadınım yıllardır yaşadığım mahalleye, çalıştığım iş yerine gelirsen dedikodu olur, benim 4 çocuğum var, korkuyorum" . Balıkçı: "Biz kötü bir şey yapmadık ayrıca sen artık evli bir kadın değilsin, Ali de kendine yeni bir hayat kurdu, hayatında başka bir kadın var ve kimseye hesap vermiyor".Cemile: "Ama o erkek, erkeklere kimse hesap sormaz, karısı bile ama kadına hele dul bir kadına herkes hesap sorar. Buraya gelirken arkamdan bir kadın seslendi nereye gidiyorsun diye kendinde bu hakkı gördü, kadın için hesap vermeden yaşamak güç. Hem Ali ne olacak? Seni de beni de rahatsız etmekten vazgeçmez" .Bu konuşmalarda aynı zamanda erkeğin boşandıktan sonra da kadın üzerindeki otoritesini sürdürme isteği ve kadınlar üzerindeki toplumsal baskının yine toplumda yaşayan diğer kadınlar tarafından da kabullenilip onaylandığı da görülmektedir.

29. bölümde teknesi ile onun deniz kıyısında bulunan barınağına çarpmasının ardından kendince Cemile'nin bedeni üzerinde de hak iddia edip onun üstünde hâkimiyetinin olduğunu göstereceğini ve bu yolla Cemile'nin başkası ile evlenmesine engel olacağını düşünen Ali Kaptan'ın bu hastalıklı düşüncelerle Cemile'ye tecavüz ettiği sahneler o dönem medyada da tartışma konusu olmuştur. Bu tecavüz sonrasında travma yaşayan Cemile kendisini dış dünyaya kapatır, sessizliğe bürünür ve bu olayı çocuklarına bile anlatamaz. Cemile karakterinin senaryoda tecavüzün ardından balıkçı karakteri ile evlendirilmesi olayı da ataerkil sistemde kadının yaşadığı bu travmanın giderilmesine odaklanmak yerine öncelikle toplumun işleyişinin sürdürülmesinin hedeflendiğini de bize göstermektedir. (Özgökbel Bilis, Bilis, 2013:110)

Dizinin 5. bölümünde Ali Kaptan cezaevinde ziyaret ettiği eşi Cemile'ye onun boşanmayı kabul etmesi halinde Caroline'nin kendisi hakkındaki şikâyetinden vazgeçeceğini söylediği fakat Cemile'nin eşi Ali Kaptan'a bunu kabul ederse onun Caroline ile evleneceğini ve mutlu bir yuva kuracaklarını ve çocuklarının olacağını söyleyerek bu teklifi kabul edip cezaevinden kurtulmaktansa cezaevinde kalmayı tercih ettiği sahnede de başına bu kadar olay gelip aldatılmış bir kadını yine de erkeğe bağımlı ve çaresiz gösteren ataerkil zihniyetin izleri de dikkat çeker. Sürekli sorunlarla mücadele eden Cemile kendi gücünü ise boşandıktan sonra fark eder.

Ali Kaptan otoriter ve çocukları şiddet içerikli davranışlarla disipline etmeye çalışan, çocuklarını baskı altında tutarak onlar üzerindeki hâkimiyetlerini korumak isteyen, eşi ve çocukların istek ve düşüncelerinden öte kendi istek ve düşüncelerinin

uygulanmasını onlardan bekleyen kişilik özelliklerine sahiptir. Dizinin 1. bölümünde Ali Kaptan'ın evde bir akşam yemeğinden sonra oğlu Mete'nin okulda kavga ettiğini öğrenir öğrenmez onunla konuşup olayın ayrıntısını öğrenmek yerine sinirlenerek ona bir tokat attığı sahne ile dizinin 6. bölümünde yine Ali Kaptan'ın kendisi tarafından alınmış olan saati satarak mandolin aldığını öğrendiği oğlu Mete'nin sırtına bu mandolinle vurup, ona bağırdığı ve daha sonra da bu mandolini vurarak parçaladığı sahne bunlara birkaç örnektir.

Ali Kaptan kendisini, aldattığı ve evden attığı karısı Cemile'nin adeta namus bekçisi gibi görür. Karısı Cemile'yi ise kendi egemenliğinde olan bir eşya olarak kabul ettiğinden ve yaşadığı toplumda bu baskıyı da hissetmesinin de etkisi ile boşandıktan sonra bile eski eşinin hayatına müdahale etme, ona şiddetin her türlüsünü uygulama, kıskançlığının etkisi ile onu sık sık takip etme ve başka bir erkek ile evlenme düşüncesini kesinlikle reddederek bu uğurda düğün günü Cemile'nin eşi balıkçıyı öldürme hakkını kendisinde bulmaktadır. Bu sahnelerle erkeklerin şiddet eğilimleri ataerkil zihniyet doğrultusunda namus kavramı üzerinden haklı bir nedene bağlanmaya çalışılırken kadınların ise erkeğin bu tepkilerini olağan karşılamaları beklenmektedir.

Cemile'ye yardımcı olan, ona iş veren ve zamanla ona ilgi duyan kendisinin eski dostu balıkçıya öfke duyarak 29. bölümde teknesi ile onun deniz kıyısında bulunan barınağına çarpmasının ardından kendince Cemile'nin bedeni üzerinde de hak iddia edip onun üstünde hâkimiyetinin olduğunu göstereceğini ve bu yolla Cemile'nin başkası ile evlenmesine engel olacağını düşünen Ali Kaptan'ın bu hastalıklı düşüncelerle Cemile'ye tecavüz etmesi durumunda da, erkek egemen zihniyette var olan kadının bedeninin kullanımının evlilikte ve evlilik sonrasında erkeğin insiyatifinde olduğu ve erkeğin kadını istemesi halinde onun cinsel açıdan kullanabileceği düşüncesi dikkat çeker. Ali Kaptan eski eşi Cemile'ye tecavüz edip onun hala kendisine ait olduğunu hem Cemile'ye hem de onunla evlenmek isteyen balıkçıya göstermek isterken bu yolla Cemile'yi kendisi tarafından 'kirletilmiş' kadın haline de getirip balıkçıyı onunla ilgili düşüncelerinden vazgeçirme amacını da taşımaktadır (Çevik, 2016: 48). Ali 35. bölümde hastaneye kaldırılmış olan Cemile'yi bekledikleri sırada bu tecavüz olayının ortaya çıkmasının ardından bunu Cemile'ye kötülük etmek için değil, Cemile'nin eskisi gibi karısı olmasını istediği için yaptığını söyler. Bu sahnede de erkeğin evlilik ya da evliliğin yeniden kurulması amacını taşımasını tecavüzün hafifletici sebebi olarak gördüğü sorunlu zihniyet dikkat çeker.

Ali Kaptan "bir ailede evi geçindirecek kişinin koca olduğu ve ekonomik

olarak gücün daha çok erkekte bulunması gerektiği" düşüncesi ile ataerkil düzeni temsil eder. Cemile yaşadığı onca zorluğa ve engellemelere rağmen kendisini ve çocuklarını kimseye muhtaç etmeyen bir karakter olmakla birlikte dizinin 74. bölümünde eski eşi Ali'nin, evini satarak iş hayatında yaşadığı sorunların da etkisi ile parasal anlamda sıkıntı yaşayan eski eşi Cemile'ye para verme düşüncesi de erkek egemen sistemde kadının ne kadar mücadeleci olursa olsun erkeğin desteğine er geç ihtiyaç duyacağı algısını yansıtmaktadır (Ünür, 2015: 195). Ali Kaptan'a göre kadının işe girip çalışması için tek gereklilik maddi ihtiyaçların karşılanmasıdır.

Fenalaşıp hastaneye kaldırılan Cemile 62. bölümde tedavisi tamamlanıp eve dönünce Hasefe Hanım'a kendisinin hastanede olduğunu niye eski eşi Ali'ye haber verdiğini sorar, o da Cemile'ye "yanında bir erkek olsun diye söyledim" der. Bu sahnede de kadının erkeğin gözetimine ve korumasına ihtiyaç duyduğu mesajı verilir.

79. Bölümde ise eski eşi Cemile ve çocuklarına yaşattıklarından büyük pişmanlık duyan Ali Kaptan Cemile'ye mektup bırakarak küçük bir kayıkla denize açılıp kendisini denizin derinliklerine bırakarak yaşamına son verir.

4.12.2. Cemile-Hikmet Karcı

Dizinin ilk bölümlerinde Ali Kaptan'ın arkadaşı ve dertleştiği kişi olan Balıkçı daha sonra Cemile'ye yardım etmesi ve son olarak onunla evlenmek istemesi nedeni ile Ali Kaptan'ın düşmanı olur ve dizinin 38. bölümünde de Cemile ile düğünlerinin olduğu sırada Ali Kaptan tarafından silahla vurularak öldürülür.

Dizinin 27. bölümünde Ali Kaptan'ın Hikmet Karcı hakkında araştırma yapması sonucunda balıkçının evli olduğu halde başka bir kadınla ilişki yaşadığını, oğlunun da onun metresinin attığı iftira yüzünden intihar ettiğini, karısının da bu olaylar nedeni ile aklını yitirdiğini, balıkçının da bu olayların ardından metresini öldürdüğü için bir dönem hapiste yattığını Cemile'ye söylemesinin ardından balıkçının da bu gerçeklerden kaçtığı için Hikmet Karcı olmaktan vazgeçip balıkçı olmayı seçtiği kendi ifadelerinden de anlaşılır.

Hikmet Karcı'nın dizide flashbacklerle izleyiciye gösterilen sahnelerde ilişki yaşadığı kadın tarafından atılan iftira sonucunda oğluna tokat attığı ve oğlunun da buna dayanamayarak evin havuzunda intihar ettiği ve bu olay nedeni ile Hikmet Karcı'nın (balıkçı) büyük yıkım ve pişmanlık yaşayarak kendisini uzun süre dış dünyaya kapattığı görülür.

4.12.3. Cemile-Arif

Arif, Cemile'nin atölyesinin bulunduğu ve Akarsu ailesinin daha önce bir arada yaşadıkları evin de bulunduğu mahallede bir dükkân kiralar ve bu dükkânda kırtasiyecilik yapar. Dizinin ilerleyen bölümlerinde aynı mahallede atölyesi bulunan Arif, Cemile ile tanışır ve zamanla birbirinden hoşlanarak en sonunda da evlenirler. Cemile, mutluluğu Arif'te bulur. Dizi en sonunda onlar birlikte ve mutluyken sona erer.

Şekil 1: Cemile'nin Evliliklerinin Görüntüsü



4.12.4. Caroline- Ali Kaptan

2. Bölümde Hollanda'dan Türkiye'ye gelmesi ile diziye katılan Caroline 21. Bölümde Ali Kaptan ile evlenir. Daha sonraki dönemlerde bu evliliklerinden Mustafa adında bir çocukları da olur. Ali ile evli olduğu dönemde Karcı Holding'den Kenan ile boşandıktan sonra da eski bakan ve dönemin zengin iş insanı Ekrem Tatlıoğlu ile çıkar amaçlı ilişkiler yaşar. 77. bölümde de eşi Ali ile boşanırlar. Çocukları Mustafa'nın velayeti Caroline'e verilir.

23. bölümde Caroline eski sevgilisi Ekber'in bu durumu bilmeyen eşi Ali'yi dolandırmaya çalıştığını anlar fakat bunu Ali'ye anlatmak yerine bu durumu Ali'ye söylememesi karşılığında Ekber'den, onun Ali'den dolandıracağı paranın yarısını ister ve Ekber'in de bunu kabul etmesinin ardından Caroline'nin çalıştığı bankadan Ali'ye, Cemile ve çocukların yaşadıkları evin kendisine ait olan yarı hissesini ipotek ettirmesi karşılığında kredi çektirirler. Bu kredi ile çektiği para daha Ali Kaptan'ın eline geçmeden Caroline ve Ekber tarafından geminin alımı için kullanıldığı yalanı söylenerek paylaşılır.

25. bölümde Caroline satışa çıkarılan ev için bir yakınından para bulacağını Ali'ye söyler ve daha sonra da açık artırma günü Ali'ye parayı bulduğunu söyler. Caroline'nin bulduğunu söylediği para aslında Ali'yi dolandırmaları sonucu aldıkları paradır. Ali'de Caroline'nin evi kendi üzerine alacağından habersiz sevinerek bunu "evi kurtardık" diyerek Cemile'ye müjdeler fakat açık artırmada Ali Caroline'nin bu amacını öğrenir. Bu bölümler Caroline'nin Cemile'ye olduğu kadar yeri geldiğinde eşine karşı bile acımasız davrandığını ve entrikalar çevirdiğini açıkça gösteren sahnelerdir. Bu sahnelerle Caroline aracılığı ile entrikalarla kısa zamanda para kazanabileceği düşüncesi seyircilere aktarılmakta ve böylelikle de kapitalist sistemi benimsemeleri kolaylaştırılmaktadır. (Ünür, 2015:162)

Şekil 2:Ali Kaptan'ın Evliliklerinin görüntüsü



4.12.5. Berrin- Hakan

Berrin'in kendisi ile konuşmak isteyen zengin iş insanı ve eski bakanın oğlu olan Hakan'ın kendisine "Ahmet senin tipin değil " sözüne karşılık niye onu değil de Ahmet'i tercih ettiğini anlatırken kullandığı "sen kibirli ve züppesin Ahmet ise saf, içten ve alçakgönüllü, senin araban var, paran var, babanın nüfuzu var, Ahmet'in ise yüreği ve idealleri var, senin ise bomboş bir hayatın ve en önemlisi ben Ahmet'i seviyorum, seni sevmiyorum" sözlerinin yer aldığı sahnede de açıkça izleyiciye sunulur.

Eril bakış açısı ile haksızlığa karşı çıkan ve eşitliği savunan kadınların dizilerde kavgacı olarak sunulması durumu bu dizide en çok da Berrin karakteri ile temsil

edilmektedir. Berrin'de erkek egemen sistemin kadında uygun bulmadığı isyankâr ve karşı gelen bir kadın tipi vardır. Berrin ataerkilliğe karşı çıkan kadınların birçoğu gibi evliliğinde mutsuz gösterilir, ardından da boşanıp hem kendine bir düzen kurup hem de çocuğuna sahip çıkmak ister.

Ahmet'in cezaevinde tehlikede olmasını fırsat bilerek babasının imkânlarını kullanarak onu cezaevinden çıkarıp yurtdışına göndermesi karşılığında Berrin ile evlenir. Berrin'in Ahmet'i sevdiğini bilerek onun bu çaresizliğinden faydalanması da babasından gördüğü şartlar ne olursa olsun istediği her şeyi elde etme düşüncesinin bir uzantısıdır. Dizinin 54. bölümünde Ahmet'i cezaevinde kurtarması karşılığında kendisini sevmediğini bilerek evlendiği eşi Berrin'in, yurtdışından yıllar sonra Türkiye'ye dönen Ahmet ile görüştüğünü öğrenmesinin ardından eşi Berrin'e kendisi ile evli olduğu halde "Ahmet'le görüşmeye utanmıyor musun?" diye sorarak kadının evli olması halinde davranışlarının nasıl olması gerektiğini vurguladığı dikkat çekmektedir.

Eşi Berrin'in eski sevgilisi Ahmet ile görüştüğünü öğrenen Hakan'ın 56. bölümde bu nedenle kızları Zehra'nın sadece onun bildiği bir evde bulunduğunu ve kızını annesi Berrin'e göstermeyeceğini söylemesinin ardından kayınvalidesi Cemile de Hakan'a "ama o annesi" der Hakan da ona "o zaman annesi gibi davranacak sokak kadını gibi değil" der. Bu sahnede de kadının yerinin evi olduğu bir kere daha hatırlatılarak evin dışındaki yerlerin ise kadının ihaneti ile bağdaştırılarak sunulduğu dikkat çekmektedir.

Berrin ve Ahmet'in aşklarını, 73. bölümde "siz birbirinize aitsiniz, bunu kabulleniyorum" diyerek kabul etmek durumunda kalan ve ardından Berrin'den boşanarak kızı Zehra'yı da annesine bırakan Hakan, Ahmet'in 105. bölümde öldürülmesinden sonraki dönemde ortak çocukları da bulunan Berrin ile yeniden bir araya gelir.

4.12.6. Berrin-Ahmet

Ahmet'e olan aşkının büyüklüğü cezaevinde öldürülme tehlikesi ile karşı karşıya olan Ahmet'in yaşaması için sevmediği Hakan ile evlenip fedakârlıkta bulunması ile görülür. Berrin'in Hakan ile evliliğinden Zehra isimli bir çocuğu olur. Berrin eşi Hakan'ın karşı çıkmasına rağmen 44. bölümde arkadaşı Ayten'in çalıştığı bir sendikada avukat olarak işe başlar ve bu Berrin'in üniversite sonrasında çalıştığı

tek iştir. Çıkan affın ardından yurtdışından dönen büyük aşkı Ahmet'in 45. bölümde kendisinin çalıştığı sendikanın toplantısına katılması ile yıllar sonra karşılaşırlar. Kendisine engel olamayarak Ahmet ile zamanla yeniden görüşmeye başlayan Berrin eşi Hakan'ın bu durumu öğrenmesi ile önce Hakan'ın ondan habersiz başka bir eve götürdüğü kızı Zehra'dan uzak tutularak ve boşanma sırasında da Ahmet ile münasebeti gerekçesi ile velayeti kendisine verilmeyerek bir annenin ahlaksızca davranması halinde çocuğuna annelik yapamayacağı, onun üzerinde hak iddia edemeyeceği ve bu ahlaksızlığın sonuçlarına katlanması gerektiği izleyiciye sunulmaktadır (Ünür, 2015: 173).

Ahmet ise Türkiye'ye döndükten sonra yeniden karşılaştığı büyük aşkı Berrin'den hiçbir zaman vazgeçmez. Berrin'in kendisini sevmesine rağmen Hakan ile evlenmesine bir anlam veremeyen Ahmet dizinin 54. bölümünde Berrin'e "niye Hakan ile evlendin niye benden vazgeçtin?" diye sorar. O da "ben senden vazgeçmedim, senin idamla yargılandığın dönemde Hakan seni kurtaracağını söyledi ve onun karşılığında evlendik" der. Berrin'in Hakan ile evlenmesinin nedenini bu şekilde öğrenen Ahmet bu evlilikten dolayı Berrin'i suçlamaktan artık vazgeçerek fırsatçılığından dolayı Hakan'a hesap sorar.

Ahmet ile münasebeti gerekçe gösterilerek kızı Zehra'nın velayeti alamayan Berrin'in bunun üzerine bir de Hakan'ın çocuğu da alarak Almanya'ya çalışmak üzere gideceğini öğrenmesinin ardından 67. bölümde kızı Zehra için Ahmet'ten ayrılıp Hakan'a ve evine geri dönmek zorunda kalır.

Büyük aşkı Ahmet ile 77. bölümde evlenen ve eski iş yeri olan sendikada avukat olarak yeniden çalışmaya başlayan Berrin'in mutluluğu eşi Ahmet'in 105. bölümde Ekrem Tatlıoğlu'nun adamları tarafından öldürülmesi ile yarım kalır.

Şekil 3: Berrin'in Evliliklerinin Görüntüsü



4.12.7. Aylin-Murat

Deniz kenarında otururken Soner'in kendisine sana para ve güç teklif ediyorum sözleri aklına gelir ve daha sonra da bu teklifi karşılığında kardeşi Murat ile evlenmesini isteyen Soner'e bu teklifi kabul ettiğini söyler. Bu sahnelerde Aylin'in içinde bulunduğu yaşam koşullarından ve maddi sıkıntılardan memnuniyetsizlik duyarak lüks yaşam merakı ile böyle bir teklifi kabul ederek sevmediği birisi ile evlenmesi Aylin temsili ile kadını küçük düşürücü bir konuma sokmaktadır (Ünür, 2015: 164). Dizi boyunca hiçbir işte çalışmadığı dikkat çeken Aylin karakteri aracılığı ile kadın üreticilikten uzak sadece tüketici bir varlık gibi gösterilip önemsizleştirilir.

4.12.8. Aylin-Soner

Aylin, kendilerinin yanında pek bulunamayan babasının eksikliğini aralarında oldukça yaş farkı bulunan Soner ile sevgili olarak kapatmaya çalışır. Soner dizideki Aylin'in büyük aşkıdır ve türlü zorluklar yaşamakla birlikte sonunda kavuşup evlenirler fakat mutlulukları kısa sürer ve Aylin 79. bölümde çocuğunun doğumu sırasında hayatını kaybeder.

Dizilerde kürtaj olayının olumsuz olarak sunulması ve bu dizide de kürtaja karar veren Aylin'in son anda ağlayarak kürtajı istememesi ve çocuğunu dünyaya getirmek için mücadele etmesi de ataerkil yapıda bulunan annelik zihniyetinin bir sonucudur (İpşiroğlu, 2020: 117). Aylin doğum yapması halinde ölüm riski bulunmasına rağmen annelik arzusunun ağır basıp çocuğu doğurmaya karar vermesi dikkat çekicidir (İpşiroğlu, 2020: 118).

Büyük aşkı Aylin ve onun ailesine, onlar her zor duruma düştüklerinde bazen maddi anlamda bazen de üst kademelerdeki kişilerle olan ilişkilerini kullanarak yardım etmektedir. Dizinin ilk bölümlerinde kendisinden yaşça oldukça küçük olan Aylin'in okul çıkışlarında ve başka yerlerde karşısına çıkarken görülen yakışıklılığı ve varlıklı durumu ile dikkat çeken Soner, Aylin ile tanışıp onunla bir dönem vakit geçirdikten sonra bir akşam yemeğinde buluştuğu Aylin'e kardeşi Murat'ın en fazla bir sene yaşayacağını, onun çok hasta olduğunu ve kardeşinin ona âşık olduğunu söyleyip ardından Aylin'den bir milyon ve çiftlik evi karşılığında Murat ile evlenmesini istemesi ile gerçek niyeti anlaşılır. Soner başlangıçta ölümcül hastalığı olan kardeşini mutlu etmek için peşine düşüp tanıştığı Aylin'i zamanla tanıyıp âşık olması ile aşkı ve

kardeşinin mutluluğu arasında kalarak dramatik olaylar yaşar. Dizide Soner'in büyük aşkı Aylin ile kavuşmasına rağmen kardeşi Murat'ı düşünerek vicdan azabı ve acı çekmesi bireysel ilişkilerden çok aile ilişkilerinin önemli görüldüğünü gösteren durumlardan biridir (İpşiroğlu, 2020: 146).

Kendisini dış dünyaya kapatarak geçirdiği zor dönemlerden sonra yine aynı bölümde dönmemek üzere İngiltere'ye gideceği sırada Aylin'in hamile olduğunu öğrenmesi ile adeta hayata yeniden bağlanır ve uzun süre kendisini uzak tuttuğu Aylin ile yeniden birlikte olmak için mücadele eder. Bu mücadelenin ardından Aylin ile yeniden kavuşup evlenirler fakat 79. bölümde Aylin'in doğum sırasında ölümü ile Soner kardeşi Murat'tan sonraki ikinci yıkımı yaşar.

Şekil 4: Aylin'in Evliliklerinin görüntüsü

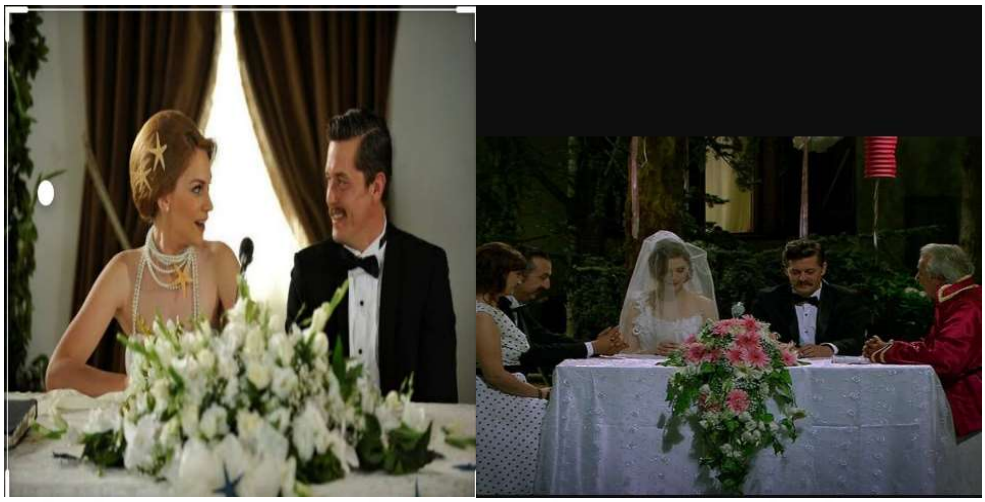


4.12.9. Bahar-Soner

Aylin'in ölümünden sonra yaşadığı acının da etkisi ile, dünyaya gelen kızı Deniz'i bile hiç görmeden İngiltere'ye giden ve yıllarca orada yaşayan Soner, Süleyman ve Cemile'nin gayretleri ile 80. bölümde yeniden Türkiye'ye dönüp kızı Deniz ile bir araya gelir.

Bahar, Soner ile tanıştığı zaman nişanlısı olan Ziya'nın evli olduğunu öğrenmesi ile ondan ayrılır. Daha sonra Deniz'in bakıcılığını yapması sayesinde Soner ile yolları kesişir ve daha sonra da Soner ile sevgili olurlar ve bir süre sonra da evlenirler.

Şekil 5: Soner'in Evliliklerinin Görüntüsü



Tablo 1: Evliliklerinin Başlama ve Bitiş Nedenleri ve Evlenen Kişilerin Özellikleri

KARAKTERLER	Kişilik Özellikleri	Başlama Nedeni	Bitiş Nedeni
ALİ- CEMİLE	CEMİLE: Fedakar, sadık, sakin ALİ: Agresif, Sadakatsiz, Cesur	Aşk	Ali'nin Cemile'yi aldatması
CEMİLE-HİKMET KARCI	CEMİLE: Fedakar, sadık, sakin HİKMET KARCI: Fedakâr, Sadık	Güven, Eski eşinin kendi üzerindeki baskısından kurtulma çabası ve ona duyduğu öfke	Ali'nin Hikmet Karcı'yı düğün günü öldürmesi
CEMİLE-ARİF	CEMİLE: Fedakar, sadık, sakin ARİF: Sakin, Cesur, Fedakâr, Sadık	Sevgi	Devam ediyorken dizi bitti.
ALİ-CAROLİNE	ALİ: Agresif, Sadakatsiz, Cesur CAROLİNE: Entrikacı, Bencil, Sadakatsiz, Özgüvenli	Aşk	Caroline'nin entrikalarının ortaya çıkması Ali'nin Cemile'yi Unutamaması
BERRİN- HAKAN	BERRİN: Dürüst ve Cesur HAKAN: Sakin, Sadık, Hırslı	Berrin'in Ahmet'i hapisten kurtarmak istemesi	Berrin'in Ahmet'e olan sevgisinin Hakan tarafından kabullenilmesi
BERRİN- AHMET	BERRİN: Dürüst ve Cesur AHMET: Cesur, Sakin, Sadık Sandık	Aşk	Ahmet'in öldürülmesi
AYLİN- MURAT	AYLİN: Bencil, lüks düşkünü MURAT: Çekingen, Güvensiz, Sadık	Lüks yaşam arzusu ve Soner'e olan öfke	Aylin'in Soner'e olan aşkı
AYLİN- SONER	AYLİN: Bencil, lüks düşkünü, Hırslı, Özgüvenli SONER: Cesur, Fedakar, Agresif, Özgüvenli	Aşk	Aylin'in doğum sırasında ölümü
SONER-BAHAR	SONER: Cesur, Fedakar, Agresif, Özgüvenli BAHAR: Fedakar, Sadık, Özgüvenli	Aşk	Devam ediyorken dizi bitti.

4.13. DİZİ KARAKTERLERİNİN İNCELENMESİ

4.13.1. Cemile (Ayça Bingöl)

Şekil 6: Cemile'nin Görüntüsü



Kısa boylu, giysi olarak genellikle etek ve elbiseyi kullanan, özel durumların dışında günlük yaşamında pek makyaj yapmayan ve sadeliği tercih eden bir kadındır. İlkokul mezunudur. Dizinin 26. bölümünde Cemile'nin balıkçı ile konuştuğu sahnelerde, çocuk yaşlarda tanıdığı ve ilk sevdiği erkek olduğu anlaşılan Ali Akarsu ile evlenmiştir. Kendisini eşi ve çocuklarına adamış bir kadın olan Cemile'nin dizi boyunca çocukları için mücadele etmiştir. Dizinin aile birlikteliğine en bağlı olan ve buna en çok emek harcayan karakteridir.

Cemile bunun dışında 79. bölümde eski eşi Ali ve kızı Aylin'in ölümleri ile de büyük acılar yaşar. "Namusumla para kazandıktan sonra her işi yaparım" düşüncesine sahip olan ve bu sözü dizinin bazı sahnelerinde de sık sık kullanan Cemile balık tezgâhtarlığı, atölye işçiliği, evlerde temizlikçilik işlerinden eşi Hikmet Karcı'nın ölümünün ardından Holding yönetimine kadar çeşitli işlerde çalışmakla birlikte son olarak kendisine ait trikotaj atölyesini işletir.

Cemile, kızı Aylin'in maddi menfaat karşılığında sözleşme yaparak Soner'in hasta olan kardeşi Murat ile evlenmesine karşı çıksa da onu silip atmaz. 17. bölümde de formaliteden de olsa evli olan Ahmet ile cinsel birliktelik yaşayan büyük kızı Berrin'e "herkesten beklerdim, senden beklemezdim, benim başıma gelenleri görmüyorsun, sen buna rağmen evli bir adamla nasıl yatar kalkarsın" diyerek ona tepki gösterir ve ardından ona tokat atar. 19.

Bölümde ise Cemile, “Ahmet boşanacak mı ne zaman evleneceksiniz?” diye sorduğu kızı Berrin’den “Bilmiyorum” cevabını alınca ona “evlenmeyip de ne yapacaksınız, başka türlü nasıl temizlenir bu iş?” diyerek çıkışır. Bu sahnede ataerkil toplum yapısında yer alan kadının namusunu evlilikle temizleyebileceği düşüncesi bir kere daha vurgulanır.

Cemile ayrıca dizinin en çok şiddete maruz kalan kadınıdır. Gerek eşi Ali Kaptan’dan gerek de cezaevinde bulunduğu dönemde iki kadın mahkûmdan fiziksel şiddet görür. Gerek Ali Kaptan’ın ölümünün ardından gerek de onun kendilerini terk ettiği dönemde Cemile, babasız kalan aile yapılarının en dikkat çekici özelliği olan kadının güçlü duruşunu sergiler (İpşiroğlu, 2020: 145).

Dizide en çok dramatik olaylarla karşılaşan ve bunun sonucunda da yaşadığı mutsuzluklar sıkça gösterilen Cemile vasıtası ile yansıtılan kadın mutsuzluğu, kadın seyircilere adeta sıkıntılara dayanma konusunda yol göstermekte ve böylelikle onların ataerkil sisteme itaat etmeleri beklenmektedir (Ünür, 2015:145). Ataerkil düzende eşi tarafından ilgi ve değer görmese bile kadından katlanması, evini ve eşini terk etmemesi beklenir (Bülbül 2014b: 239).

4.13.2. Caroline (Wilma Elles)

Şekil 7: Caroline’nin Görüntüsü



Hollanda vatandaşı olan Caroline uzun boylu, zayıf, sarışın ve hemen hemen her sahnede makyajlı modern bir imaja sahip cazibeli bir kadındır. Dizide entrikalar genellikle Caroline’nin kolay yoldan para elde etme ve intikam alma tutkusunu gerçekleştirmek için insanlara oyun oynama ve zarar verme yönündeki amacı üzerine

kurulmuştur. Dizinin genelinde erkekleri menfaati icabı baştan çıkaran, yuva yıkan ve sık sık entrikalara başvuran bir kadın olarak izleyiciye sunulmuştur. Caroline izleyiciye onaylanmayan ve bu davranışları sergilememesi gereken kadın imajını sunmaktadır. Caroline bencil, arkadan iş çeviren ve cinsel olarak etkili kötü bir kadındır. Türk sineması ve dizilerinde erkek egemen zihniyet tarafından sarışın kadınlara yüklenen entrikacılık ve fettanlık özellikleri bu dizide Caroline karakteri ile can bulur. Dizide Caroline karakteri üzerinden, yabancı uyruklu kadın ile entrikacılığın ve baştan çıkarıcılığın bağdaştırıldığı da dikkat çeker.

9.bölümde Caroline kendisi ile Ali Kaptanı evde samimi bir haldeyken görüp kendilerini evden kovan Cemile'ye acı vermek için Cemile'nin yatak odasındaki yatakta yastığın altına kendi geceliğini saklar ve daha sonra bunu yastığının altında bulan Cemile ağlama krizine girer. Dizilerde kadınların çıkarına engel olarak gördüğü başka kadınları entrikalarla aşağılama ve onlara acı verme amaçlarına yer verilerek böylelikle kadının başka kadınlara oyunlar oynayan, onlara tuzak kuran kişiler olarak sunulduğu ve bu şekilde kadınların aşağılandığı görülür.

4.13.3. Ali Kaptan (Erkan Petekkaya)

Şekil 8: Ali Kaptan'ın Görüntüsü



Uzun boylu, o dönemin erkeklerinde sık görüldüğü gibi bıyıklı, genellikle kumaş pantolon ve gömlek giyen ve genellikle bakımlı görüntüsü olan bir erkektir. Gemide ikinci kaptan olarak görev yapan Ali Kaptan Türkiye'ye yük almak için gelinen dönemlerde eve gelir ve bunun dışındaki uzun zamanlarda ise evden ayrıdır.

Eşi Cemile'yi aldatıp çocukları da annelerinin cezaevinde olduğu sırada evden atan Ali Kaptan eşi ve çocuklar üzerindeki iktidarını sürdürmek için onlara baskı ve

şiddet uygulamaktan da çekinmez. Dizide Cemile ve çocukları dışında ailesinden bir abisi ve annesi de olduğu görünür.

38. Bölümde Cemile ile Hikmet Karcı'nın düğünlerinin olduğu sırada Hikmet Karcı'yı öldürmesi nedeni ile cezaevine giren ve bir dönem cezaevinde kalan Ali Kaptan'ın, sezon finalinin ardından iki sene atlanılan 39. bölümde afla cezaevinden çıktıktan sonra eski eşi Cemile ve çocuklarına yaşattıklarından dolayı yaşadığı pişmanlığın etkisi ile onlara karşı artık daha ilgili ve sevecen davranmaya başladığı ve hatalarını telafi etmeye çalıştığı dikkat çeker. Uzun yıllar gemilerde ikinci kaptan olarak görev yaptıktan sonra yaşadığı sağlık sorununun da etkisi ile malulen emekli edilen, daha sonraki dönemde Karcı Holding'i ele geçirmeye Kenan'ın Cemile'yi zor durumda bırakmak için 47. Bölümde Karcı Holding'te danışmanı olarak işe başlattığı Ali Kaptan bir dönem de orada çalışır.

4.13.4. Berrin (Yıldız Çağrı Atiksoy)

Şekil 9: Berrin'in Görüntüsü



Akarsu ailesinin en büyük çocuğu olan Berrin, siyah saçlı, zayıf, pek makyaj yapmayan, kıyafet olarak genellikle elbiseyi kullanan, sade bir kadındır. Haksızlığa karşı çıkan, cesur ve maddi çıkara dayalı ilişki tercihlerinin aksine yüreğinin götürdüğü yere giden ve bunun için kendisine sunulan ve vaat edilen zenginliği elinin tersi ile iten bir karakterdir.

Berrin aynı zamanda annesinden sonra kardeşlerine göz kulak olma görevini de yerine getiren kişidir. Dizinin büyük bölümünde annesi ve kendilerine davranışlarından dolayı babası Ali'ye tepkili olduğu, ona soğuk davrandığı ve babasına boyun eğmemesi konusunda annesini cesaretlendirdiği dikkat çeker.

4.13.5. Aylin (Farah Zeynep Abdullah)

Şekil 10: Aylin'in Görüntüsü



Ailenin Berrin'den sonraki en büyük çocuğu Aylin, orta boylu, kumral saçlı güzel bir kadındır. Ablası Berrin'in aksine daha modern bir görünüme sahiptir. Aylin'in dizinin 13. bölümünde Soner'in kendisine aldığı pahalı kıyafeti giyip süslendikten sonra annesine "ben artık sizinle yaşayabileceğimi sanmıyorum, Soner bana büyük ihtimalle evlenme teklif edecek ben de kabul edeceğim" der. O sırada ablası Berrin ise Aylin'e babasının kendilerini evden çıkaracağını söyler ve ardından da ona "Bu zamanda gitme bizim yanımızda ol" der fakat Aylin kimseyi dinlemez ve Soner'e gider. Bu sahnede ailesinin bu zor durumunda bile Aylin'in benmerkezci özelliği açıkça görülür.

Lüks yaşama merakı olan ve annesi ve kardeşleri ile birlikte yaşadığı olumsuz şartlar karşısında annesi ve kardeşleri gibi mücadele etmek yerine emek harcamadan rahat yaşamak isteyen Aylin 19. bölümde annesi ve kardeşleri ile birlikte yaşadığı yarı inşaat halindeki evin koşullarından rahatsızlık duyarak Caroline'nin de o evde yaşamasına rağmen babasının evine giderek "ben annemin evinde yaşamak istemiyorum, burada yaşamak istiyorum" der. Babası Ali'den "evde Caroline var nasıl olacak kızım bence en iyisi annenle yaşaman" cevabını alan Aylin bunun üzerine ağlayarak "annem haklıymış" der ve o evden ayrılır.

4.13.6. Mete (Aras Bulut İynemli)

Şekil 11: Mete'nin Görüntüsü



Dizide cesur, yardımsever, vefalı ve haksızlığa boyun eğmeyen yapısı ile gelenekseli temsil eden Mete, entrikacılık, kıskançlık ve bencillik gibi özellikleri ile moderni temsil eden okul arkadaşı Necati karşısında üstünlük sağlamıştır. Daha sonra bu rekabet müzik yarışmasını kazanıp ünlenmek üzere olan Mete'nin Necati'yi de gruba almasıyla dostluğa dönüşür. Okul döneminde babası Ali Kaptan'ın sevgilisi Caroline'i tercih ederek kendilerini evden atmış olması, yaşadığı sorunlarda babasının dinlemek yerine kendisine şiddete başvurmasının da etkisi ile ona öfke dolu olan ve kendilerini sevmediği düşünen Mete bunlardan dolayı gerek okul gerek de sosyal yaşantısında hırçındır.

Mete'nin de özellikle okul dönemlerinde kendisini gösteren şiddet eğiliminde babasından yeterli ilgi ve sevgiyi görememesi etkilidir. 16. bölümde bir gece kardeşi Osman'ı almak için gizlice babasının evine giren Mete'nin evde babasının Osman'a sarılıp yattığını ve kardeşi Osman'ın odasının da çok iyi olduğunu görüp bunun etkisi ile kardeşini oradan almadan evden çıkmasının ardından eve dönünce annesi Cemile'ye gözyaşları içinde "Osman'ın odası kral dairesi gibi, babam bizi sevmedi ama Osman'ı seviyor galiba" dediği sahnede de Mete'nin kardeşi için mutlu olmakla birlikte babasından yeterli sevgiyi görememesinden duyduğu üzüntüde yer almaktadır.

Babası Ali'nin kendisine sevgisizce davranarak şiddet uygulamasının Mete üzerindeki etkileri, dizinin 3. bölümünde Mete'nin babasından gördüğü fiziksel şiddetin aynısını, okulda sık sık kendisini tahrik eden Necati isimli bir erkek öğrenciye de göstererek ona şiddet uyguladığı sırada babasının kendisine uyguladığı şiddetin aklına geldiği flashbacklerle de izleyiciye gösterilen Mete'nin ağlama krizine girdiği

sahnelerde görülür.

Şiddet mağduru veya tanığı olmanın şiddet karşısında duyarsız hale gelinmesine ve şiddetin sorunları çözme amacı ile başvurulabileceğine neden olduğu savunulmaktadır (Erdoğan, Ekşi, Tektaş, 2012: 85). Mete'nin mertliği ve dürüstlüğü ile özellikle okul dönemlerinde babasından gördüğü ve arkadaşlarına uyguladığı şiddet arasında zıtlık görülse de ataerkil toplum yapısında erkeğin şiddete başvurması normal karşılanır (İpşiroğlu, 2020: 143). Saldırgan davranışlar sergilemekle birlikte yaşadığı mahalle ve çevresindekilerin çoğu onun haksızlıklara karşı koyduğunu bilir. Dizide öğrencilik dönemlerinden sonraki süreçte ise ilişkilerinde karşı cinse değer verdiği, ilgi duyduğu kadınlara cinsel istekleri doğrultusunda oyunlar oynamadığı ve her durumda ilişkisi için mücadele ettiği görülür. Kendisine güvenenleri yüz üstü bırakmayan ve ona güvenenlere de bu inancı veren bir karakterdir. Okulda kendisi ile ilgilenip kendisine her zaman destek olan İnci Hoca'ya zamanla âşık olan Mete'nin ölümcül hastalığı olduğu ortaya çıkan İnci Hoca'yı ölene kadar yalnız bırakmadığı ve Caroline ile ilişki yaşayarak kendilerini evden atan ve bir dönem kendisine şiddet uygulayan babası Ali Kaptan'ın cezaevinden çıktıktan sonra sağlık sorunları yaşadığı dönemde, daha önce kendilerine yaptıklarından pişmanlık duyduğu görülen babası ile ilgilenerek ona destek olduğu ve o sırada yardım istemediğini söyleyen babasına "kimseyi yarı yolda bırakmam ben" diyerek onu hastaneye götürdüğü sahneler Mete'nin bu özelliklerini gösteren örneklerden sadece birkaçıdır. Bazı dizi ve filmlerde görülen öğrencinin öğretmenine aşık olma durumu genellikle geçici ve karşılıksız bir durum olarak sunulurken bu dizide Mete'nin İnci Hoca'ya olan aşkına ölümcül hastalığa yakalanan İnci Hoca tarafından karşılık verilir (Karabıyık, 2014: 167).

Aşık olduğu ve ölümcül hastalığı sürecinde son güne kadar yalnız bırakmadığı İnci Hoca'nın 38. bölümde ölümü ile sarsılan Mete okullar arası müzik yarışmasını kazanmalarının ardından müzik sektöründe ünlenmeye başlar ve grubuyla bazı yerlerde sahne alarak uzun süre grubun solistliğini yapar. Grubun solistliğini yaptığı bu dönemlerde önce kısa bir süre, o dönem çalıştığı gazinonun sahibinin kızı Jale ile, daha sonra da bir dönem o gazinoda garson olarak çalışan Nihal ile ilişki yaşar. Sezon finalinin ardından yıllar atlanarak devam eden 80. bölümden itibaren ise grubunun dağıldığı ve müziği bıraktığı öğrenilen Mete artık kaset ve plak satışı yapan bir dükkân işletir. Kardeşi Osman'ın lise dönemlerinde olduğu dönemde arkadaşı Aydın'ın da etkisi ile siyasi olaylara karışmasına engel olmaya çalışır fakat daha sonra kardeşinin

de içinde bulunduğu bir cinayet olayını üstlenir ve cezaevine girer. Daha sonra cezaevinden kaçan Mete 1980 döneminin yaşandığı sıralarda cezaevinde işkence görür.

4.13.7. Ahmet (Tolga Güleç)

Şekil 12: Ahmet'in Görüntüsü



Orta boylu ve yakışıklı olan Ahmet dizide cesaret ve mücadelenin temsilcilerindendir. Dizinin ilk bölümlerinde Hukuk Fakültesi öğrencisi olan ve o dönemki toplumsal olaylara karşı duyarlı olup siyasi mücadele içinde yer alır. Ahmet, Ali ve Cemile'nin büyük kızları Berrin ile yaşadığı aşk ve içinde bulunduğu siyasi mücadele arasında kalarak zaman zaman zorluk yaşar. Devrimci kişiliği ile ön plana çıkan ve sol görüşlü olan Ahmet bu uğurda Amina ile formalite evliliği de yapmıştır. Annesini öldürten kişi olduğunu öğrendiği Ekrem Tatlıoğlu'nu vurması ile cezaevine girer ve Ekrem'in oğlu Hakan'ın yardımı ile cezaevinden kaçırılıp yurtdışına gönderilir. Daha sonra af çıkması üzerine 40. bölümde yeniden Türkiye'ye dönüp siyasi mücadelesine devam eder.

4.13.8. Soner (Mete Horozoğlu)

Şekil 13: Soner'in Görüntüsü



Orta boylu, yakışıklı, şık giyimli ve zengin bir iş insanıdır. Zengin ve varlıklı olmasının da etkisi ile her ortamda yaşanan sorunları çözme özelliği dizide ön plana çıkarılır.

4.13.9. Hakan (Salih Bademci)

Şekil 14: Hakan'ın Görüntüsü



Berrin ve Ahmet ile aynı hukuk fakültesinde eğitim görmüş olan Hakan eski bakan ve o dönemin iş insanı Ekrem Tatlıoğlu'nun oğludur. Özellikle üniversite yıllarında babasının imkânları ile her şeye kolayca sahip olabileceği düşüncesini taşıyan Hakan üniversite yıllarından tanıdığı ve âşık olduğu Berrin'in aynı okuldan Ahmet'e âşık olup kendisinin yerine onu tercih etmesini hazmedemez ve onları ayırmak için türlü yollar dener.

4.13.10 Arif (Muhammet Uzuner)

Şekil 15: Arif'in Görüntüsü



Yıllar atlanılarak başlatılan 80. bölümde diziye girer. Cemile'nin atölyesinin bulunduğu ve Akarsu ailesinin daha önce bir arada yaşadıkları evin de bulunduğu mahallede bir dükkân kiralar ve bu dükkânda kırtasiyecilik yapar. Hayatının önceki dönemleri siyasi mücadele ile geçmiş solcu bir şairdir. Bir dönem hapiste de yattığı öğrenilen Arif insanlardan uzak kendi halinde bir yaşantı sürer.

4.13.11. Balıkçı-Hikmet Karcı (Orhan Alkaya)

Şekil 16: Balıkçı-Hikmet Karcı'nın Görüntüsü



50 yaşlarındadır. Balıkçı geçmişte kendisinin eşine ve çocuğuna yönelik davranışlarına benzer davranan, o dönemki arkadaşı Ali Kaptan'ı uyarır ve onun da daha sonra pişmanlık yaşamasına engel olmaya çalışır. Dizinin ilk bölümlerinde Ali

Kaptan'ın dertleştiği arkadaşı olarak, onun duygu ve düşüncelerinin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Dizinin uzunca bir bölümünde balıkçılık yaparken görülen balıkçının 22. bölümde Karcı Holdinge gidip oranın en büyük hissedarı olduğunu söyleyip Cemile'ye fabrikada iş verilmesini istediği sahne ile aslında Karcı Holding'in en büyük hissedarı Hikmet Karcı olduğu izleyiciler tarafından öğrenilir. Bu nedenle balıkçı olarak bilindiği bölümlerde sürekli olarak klasik balıkçı kıyafetleri olan bot, kazak, palto gibi kıyafetlerle görülmekle birlikte özellikle holdingin başına geçtikten sonra ise takım elbise kullandığı dikkat çeker.

4.13.12. Bahar (Mine Tugay)

Şekil 17: Bahar'ın Görüntüsü



Dizinin yıllar atlanılarak gösterilen 80. bölümünde diziye giren ve trafik kazası sonucu ailesini kaybetmiş olan Bahar önceleri dans öğretmenliği, animasyon ve ürün tanıtımı gibi işlerde çalışarak geçimini sağlar. Dizinin sonlarına doğru ise Soner ile evlenirler.

4.13.13. Osman (Gün Koper / Emir Berke Zincidi)

Şekil 18: Osman'nın Görüntüsü



Hikâye başladığında 6 yaşında olan Osman ailenin en küçük çocuğudur. Dizide yaşanan olaylar Osman'ın duygu ve düşünceleri ile onun yetişkin haldeki iç sesi ile izleyiciye sık sık aktarılmaktadır. Babası Ali Kaptan'ın Caroline ile ilişki yaşadığının ortaya çıkmasından sonra ailenin parçalanmasına ve evde yaşanan şiddet olaylarına şahit olan Osman, ailenin başına gelen onca dramatik olayın dışında evin neşe kaynağıdır. Çocuk olmasına rağmen annesi ile empati kurma yeteneği dizide sık sık görülür (İpşiroğlu, 2020: 136). Sezon finalinin yapıldığı ve uzun seneler atlanarak gösterilen 79. bölümün sonunda Osman'ın büyüyüp artık lise öğrencisi olduğu görülür. Ağabeyi Mete babasının uyguladığı şiddetin de etkisi ile bazı zamanlar şiddete başvururken Osman küçük yaşlarında bu şiddete tanıklık etmiş olmasına rağmen son derece uysal ve sakin bir genç olmuştur (Karabıyık, 2014: 83).

4.13.14. Hasefe Hanım (Meral Çetinkaya)

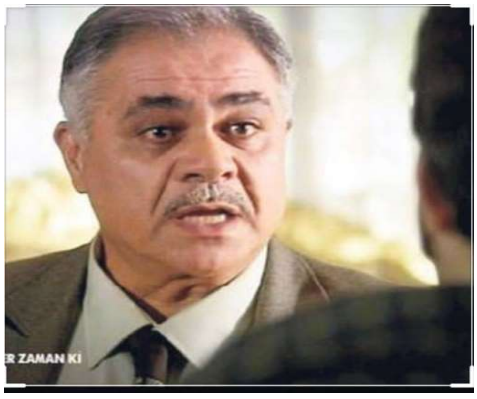
Şekil 19: Hasefe Hanım'ın Görüntüsü



80 yaşlarında olan Hasefe Hanım Ali'nin annesidir. Oğlu Ali'yi haksız bularak dizi boyunca gelini Cemile'nin yanında yer alan Hasefe Hanım, Cemile ve Hikmet Karcı'nın düğününe silahla gelip orada Hikmet Karcı'yı silahla öldüren oğlu Ali'nin tam silahla Cemile'yi vuracağı sırada ona ateş ederek gelinini kurtarır. Dizide özellikle Ali Kaptan'ın annesi olan Hasefe örneği ile yaşlılar olumlu bir imaj çizerler ve ailelerine deneyimleri ile yol gösterirler.

4.13.15. Ekrem (Osman Alkaş)

Şekil 20: Ekrem'in Görüntüsü



Eski bakan ve o dönemin iş insanı Ekrem Tatlıoğlu, dizide statü, güç ve acımasızlığın temsilcilerindendir. Orta boylu ve kiloludur. Dizi boyunca hep takım elbise kullandığı görülür. Kendisine özellikle ekonomik anlamda bağlı olduğu dönemde oğlu Hakan'a karşı suçlayıcı, baskıcı ve zaman zaman şiddet içerikli davranan bir babadır. Güç ve iktidar sahibi olmaya her şeyden çok önem veren ve bunun için kendisinin sahip olduğu güç ve iktidara oğlu Hakan'ın da sahip olmasını ve buna göre yaşamasını ondan bekleyen Ekrem Tatlıoğlu 59. bölümde de Berrin'den boşanacağını söyleyen oğlu Hakan'a "güç iktidar ve o kadından (Berrin'den) intikam almak istiyorsan intikam vaat ediyorum" der. Sahip olduğu imkânları ve siyasi geçmişinden gelen etkinliğini oğlu Hakan ve onun isteklerine boyun eğmeyen herkes için acımasızca kullanmaktan çekinmeyen Ekrem Tatlıoğlu kendisinin isteği dışında bir işte çalıştığı zamanlarda o işyeri sahiplerine baskı uygulayarak oğlu Hakan'ın işten atılmasına bile sebep olur. 72. bölümde Ekrem Tatlıoğlu'nun oğlu Hakan'ı Berrin'den boşanmaya zorlamak için torunu Zehra'yı kaçırıp ardından Hakan'a "Berrin'den ayrılmazsan bu Zehra'yı son görüşün olur" dediği sahne de Ekrem Tatlıoğlu'nun isteklerine boyun eğmeyen kişi oğlu bile olsa acımasızca davranabildiğinin örneklerinden birisidir.

Dizinin 44. bölümünde Cemile ve Ali iplik yüklü kamyonu Cemile'nin atölyesine götürmek üzere yolda oldukları sırada buna engel olmak isteyen Ekrem Tatlıoğlu ve adamları yollarını keserler ve Ekrem Tatlıoğlu o sırada Cemile'ye "kadın başına ne kalkışıyorsun bu işlere elinin hamuru ile" sözleri ataerkil zihniyette hakim olan kadınların iş dünyası yerine ait oldukları yere yani eve dönmeleri gerektiği düşüncesi vurgulanmaktadır. Ahmet'i adamlarına öldürten Ekrem daha sonraki dönemlerde hastalanır ve oğlu Hakan'ın ısrarı sonucu ona Ahmet'i öldüren kişilerin yerlerini ve bilgilerini verir. Sağlık sorunları yaşayan ve 114. bölümde oğlu Hakan'ı öldürülmekten son anda kurtaran Ekrem Tatlıoğlu dizi boyunca gösterdiği gücü elinde bulundurma hırsı ile oğluna "sana kudret ve ikbal vereceğim, sen benden daha büyük olacaksın" dedikten sonra hastalığı nükseder ve yine bu bölümde ölür.

4.13.16. Neriman (Zeyno Eracar)

Şekil 21: Neriman'ın Görüntüsü



Ev kadını olan Neriman genellikle bakımlı bir görüntüye sahiptir. Lüks bir hayatın hayalleri ile yaşayan fakat kendi evliliğinde buna ulaşamayan Neriman kızı Mesude'nin ve onun aracılığı ile de kendilerinin böyle bir hayat yaşamasını amaçlar. Bunun için de kızının yaşça ondan hayli büyük olmasına rağmen zengin ve varlıklı iş insanı Soner ile evlenmesini ister. Bu sahnelerle dizilerde alt ve orta gelir düzeyine sahip bu tarz kişilerin özellikle ailesinden olan kişilerin zengin ve statü sahibi kişilerle münasebetleri ile övünmeleri ve mutluğun bu kişilerin imkânları ile sağlanabileceğine olan inançları ön plana çıkarılarak zenginliğin mutluluk için önemi vurgulanır. Neriman karakteri aracılığı ile kadınların aileden ya da mahalleden kişilerle sık sık dedikodu yapma özelliklerinin gösterilmesi ile de ataerkil zihniyet tarafından kadınların iş dünyasından ayrı, tamamen ev içine, mahalle içine ait oluşları vurgulanmaktadır. Dizinin 45. bölümünde Cemile'nin eve televizyon alacağını kızı Mesude'den öğrenen Neriman, kocası Kemal'e "hemen televizyon alıyoruz" diye bağırdığı sahnede de, kadın üreticilikten uzak sadece tüketici bir varlık gibi gösterilip önemsizleştirilirken, aynı zamanda diğer bir kadını kıskanıp onu taklit etme girişimi ile de kadını küçük düşürücü bir konuma sokmaktadır. 64. bölümde Neriman'ın yolda gördüğü Cemile'nin parça başı iş yapması ile dalga geçtiği sahnenin yanı sıra Neriman ve kızı Mesude'nin 55. bölümde Soner ve Aylin'in evlenememelerinden ve düğünde yaşanan kötü olaylardan mutlu olarak, 59. bölümde de Caroline'nin Cemile'nin holdinge gelen ceza nedeni ile bütün hisselerini sattığını ve artık işsiz olduğunu

Neriman'a söylemesinin ardından "artık fakirlik sırası Cemile'de" diyerek kızı Mesude ile sevinçten oynadıkları sahneler ve 76. bölümde de Aylin'in, Soner ile düğünleri öncesinde düğün davetiyesini verdikten sonra Mesude ve annesi Neriman'ın "çok mutlular" diyerek üzüldükleri sahneler de Cemile ve çocuklarına karşı olan kıskançlıklarının ve onları aileden biri olarak değil adeta rakip olarak gördüklerinin örnekleridir. Uzun bir süre herhangi bir işte çalışmayıp sadece ev işleri ile ilgilenirken görülen Neriman'ın 58. bölümde Kenan'ın maddi desteği sayesinde eşi Kemal ile birlikte emlak dükkânı açarak dizinin kalan bölümlerinde emlakçılık yaptığı görülür.

4.13.17. Mesude (Nilperi Şahinkaya)

Şekil 22: Mesude'nin Görüntüsü



Orta boylu, kumral, sık sık makyaj yapan ve modern bir imaja sahip cazibeli bir kadındır. Dizide öğrencilik yıllarından sonra da herhangi bir işte çalıştığı görülmeyen Mesude iş hayatına atılıp, kendi ekonomik bağımsızlığını elde etmeyi değil, zengin birisi ile evlenerek rahata kavuşmayı amaçlamıştır. Statü sahibi olmak için evlenmeyi gerekli görmekte ve bu evlilikte de para onun için önemli bir ölçüt olmaktadır. Cinselliğini ön plana çıkararak erkeklerin maddi imkânlarından faydalanmaya çalışan, maddi çıkara dayalı ilişkiler yaşayan, para ve lüks yaşam tutkusunu gerçekleştirmek için insanların arkasından iş çeviren ve istediğini elde etmek için şantaj yapmaktan da çekinmeyen Mesude bu özellikleri ile Caroline ile benzerlik taşır. Mesude'nin lüks yaşam özentisi aynı istekleri taşıyan annesi Neriman tarafından ona aktarılmış bir özelliktir. Dizinin sonlarına doğru ise Ekrem Tatlıoğlu'nun yanında çalışan İbrahim ile evlenir.

4.13.18. İnci (Yeliz Kuvancı)

Şekil 23: İnci'nin Görüntüsü



Mete'nin lise dönemlerinde okulun müzik öğretmenidir. Mete'nin babası ve bunun da etkisi ile okul arkadaşları ile sorunlar yaşadığı dönemde ona en çok ilgi gösteren kişilerden biridir. Mete ile ilgilenmesi üzerine çıkan dedikoduların da etkisi ile bir süre okuldan uzaklaştırılsa da davayı kazanıp okuldaki görevine geri döner. Sedat ile evlenen ve kısa bir sonra da kansere yakalandığı öğrenilen İnci, hastalığının tedavisi için hastanede yattığı dönemde eşi Sedat'tan ilgi görmez ve yine o dönemde eşi tarafından aldatılır. Hastanede yattığı dönemde kendisi ile ilgilenen tek kişi kendisinden hoşlanan öğrencisi Mete olmuştur. En sonunda da bu hastalık nedeni ile hastanede vefat eder.

4.13.19. Kenan (Hüseyin Avni Danyal)

Şekil 24: Kenan'ın Görüntüsü



Orta boylu, beyaz saçlı ve 50'li yaşlarda olan Kenan genellikle klasik ve şık giyinir. Dizinin genelinde sık sık entrikalara başvuran ve arkadan iş çeviren birisi olarak izleyiciye sunulmuştur. Dizide vefat etmiş olan Hikmet Karcı'nın aynı babadan üvey kardeşi olduğu öğrenilen Kenan, babasının ve üvey kardeşinin zamanında gerek kendisini gerek de annesini dışlamalarından dolayı intikam duygusuyla yaşar ve hayatta iken üvey kardeşi Hikmet Karcı'nın en büyük hissedarı olduğu Karcı Holding'i ele geçirmek için onun eski eşi Selma ile evlenerek İstanbul'a gelir. Kendisini varlıklı gibi tanıtan Kenan eşi Selma'nın önceleri Holding'in başına geçmeyeceğini ona söylemesine rağmen Selma'nın hissedarı olduğu Karcı Holding'i kendisinin yönetme amacının olduğunu dizinin 43. bölümünde bu işte yardımcısı olacak İbo'ya söyler. Karcı Holdingi ele geçirmek için çeşitli planlar yapar ve kimseye belli etmediği bu amacına ulaşmak için tuzak kurmak, tehdit etmek ve şantaj yapmak da dahil olmak üzere her yola başvurur. Caroline ile ilişki yaşaması da bu amaçlarına ulaşma yollarından biridir. Kenan Karcı Holdinge ait gemiler aracılığı ile yaptığı silah kaçakçılığı işinden de çok para kazanır. Dizinin 51. bölümünde Kenan Ekrem Tatlıoğlu'na Cemile'ye karşı işbirliği yapmayı teklif eder ve ona "sonuçta o bir kadın iki güçlü erkeğe karşı koyamaz" der. Dizinin 59. bölümünde ise Kenan Cemile'nin hisselerini onun adına aldığı annesi Nermin Adalı'ya açık arttırma sonrası "sonunda başardık, yıllarca sana acı çektirenler, sana ve bana kötü muamele yapanlar şimdi toprağın altında" der babası ve üvey kardeşi Hikmet Karcı'dan bahsederek. Ardından

babası ve onun diğer oğlu Hikmet Karcı'nın fotoğraflarını gösterir. Kenan annesine "Karcı holding bizim" der sonra da "küçük bir toz zerresi, küçük bir çakıl taşı kaldı, Selma. Onu da hallettik mi her şey hallolacak" der. Bu sahnelerde de ataerkil sistemde yer alan, özellikle iş hayatında kadınların kapasitelerinin basite alındığı ve onlara kolayca üstünlük sağlanabileceği algısının da bulunduğu görülmektedir.

Eşi Selma'nın vasisi olarak onun hisselerini ele geçirmeyi amaçlayan ve Selma'nın bu hisseleri kendisine devretmesi için bununla ilgili yapılacak duruşmadan önce 75. bölümde adamlarına Cemile'yi kaçırtan Kenan'ın bu planının, mahkemenin delil yetersizliği sonucu vasi talebinin reddine karar vermesi ile suya düşmesi, ardından da Selma'nın şirketteki hisseler ile ilgili ona vermiş olduğu vekâleti kaldırdığını söylemesi üzerine 78. bölümde yardımcısı İbo'ya "yeterince paramız var" diyerek yurtdışına kaçma planı yaptığını belirten Kenan, yine aynı bölümde holdinge ait bazı dosyaları Ali Kaptan'a vermesi sayesinde kavuştuğu annesi Nermin Adalı'ya da çok uzaklara gideceklerini söyler. 79. bölümde holdingin paralarını alarak kaçmak üzere gemiye binen Kenan ardından o gemiye gelen Ali'ye silahını doğrultur ve ona ateş eder fakat Ali'yi ıskalayan kurşun gemideki gaz borusunu deler. Ardından Ali'nin Kenan'a vurup para dolu çantayı da yanına alarak gemiden uzaklaşmasından sonra gaz borusundan sızan gazın etkisi ile Kenan'ın içinde bulunduğu gemide büyük bir patlama olur ve Kenan bu şekilde ölür.

4.13.20. Süleyman (Recep Renan Bilek)

Şekil 25: Süleyman'ın Görüntüsü



Soner'in yardımcısı ve onun en güvendiği insanlardan biridir. Fransa'da eğitim

görmüş olan Süleyman eğitimli birisidir ve müzisyen bir kişiliği de vardır. Soner'in büyük aşkı Aylin'e ve o öldükten sonra da kızı Deniz'e kavuşması için elinden geleni yapar. Cemile ve çocuklarının ihtiyaçları olduğu zamanlarda Süleyman onlara da yetişir.

4.13.21. Ekber (Mehmet Bozdoğan)

Şekil 26: Ekber'in Görüntüsü



Caroline'nin Hollanda'da yaşadığı dönemde eski sevgilisi olan Ekber entrikacı ve dolandırıcı yapısı ile ön plana çıkar. Caroline ile işbirliği yaparak Ali'yi dolandıran Ekber durumu anlayıp kendisine saldıran Ali ile teknede boğuştuğu sırada Caroline'nin arkasından başına demir bir çubukla vurması sonucu denize düşer. Öldü sanılan fakat bir başkasının kimliği ile yaşantısını sürdürerek daha sonra da Caroline'nin karşısına çıkan Ekber Hollanda'da iken evde Caroline'e cinsel saldırıda bulunduğu sırada yerde bulunan sabuna basıp düşer, kafasını yere çarpar ve bu şekilde ölür.

4.13.22. Aydın (Yağız Can Konyalı)

Şekil 27: Aydın'ın Görüntüsü



Osman'ın lise dönemlerinden en iyi arkadaşı olan Aydın sık sık sokakta siyasi içerikli olaylara karışır ve kendisini devrimci olarak tanımlar. Bu özellikleri ile okul hayatında da bazı sorunlar yaşar. Aydın karıştığı siyasi olayların içine zaman zaman arkadaşı Osman'ı da çeker ve bu nedenle de Osman'ın abisi Mete'den de tepki görür. Son olarak da en iyi arkadaşı Osman ve ailesi ile kendi evlerinde olduğu sırada karşıt görüşün savunucularından ve aynı okulun öğrencilerinden olan Mithat tarafından silahla başından vurularak öldürülür.

Tablo 2: "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" Dizisindeki Temsile İlişkin Bazı Bulgular

KARAKTER	AİLEDEKİ KONUMU	MESLEK	KONUT
CEMİLE	Anne	Ev Hanımı Atölye işçisi Temizlik işçisi İşletme sahibi	Müstakil ev
ALİ	Baba Kardeş	Gemi Kaptanı	Müstakil ev
SONER	Abi	İş insanı	Köşk
AYLİN	Kız evlat	Öğrenci Ev Hanımı	Müstakil ev Köşk
BERRİN	Kız evlat Abla Anne	Öğrenci Avukat Ev Hanımı	Müstakil ev
METE	Erkek evlat	Öğrenci Sanatçı Kasetçi	Müstakil ev
CAROLİNE	Anne	Bankacı Ev hanımı	Müstakil ev Köşk
AHMET	Erkek evlat Baba	Öğrenci Sendika konfederasyon başkanı	Müstakil ev
NERİMAN	Anne	Ev hanımı Emlakçı	Müstakil ev
KEMAL	Baba Abi	Gümrük memuru Emlakçı	Müstakil ev
MESUDE	Kız evlat	Öğrenci Ev hanımı	Müstakil ev
HİKMET KARCI	Bilinmiyor	Balıkçı Holding sahibi	Baraka Köşk
EKREM TATLIOĞLU	Baba	Eski bakan İş insanı	Köşk
HAKAN	Baba Erkek evlat	Öğrenci Avukat	Köşk Müstakil ev
HASEFE HANIM	Babaanne Anne	Ev hanımı	Müstakil ev
İNCİ HOCA	Bilinmiyor	Müzik öğretmeni	Apartman dairesi
KENAN	Erkek evlat	Holding yöneticisi	Köşk

KARAKTER	AİLEDEKİ KONUMU	MESLEK	KONUT
SÜLEYMAN	Bilinmiyor	Uşak	Köşk
BAHAR	Bilinmiyor	Dans Öğretmenliği Animasyon Ürün Tanıtımı	Müstakil ev
ARİF	Bilinmiyor	Esnaf	Müstakil ev
OSMAN	Erkek evlat Kardeş	Öğrenci	Müstakil ev
AYDIN	Erkek evlat	Öğrenci	Müstakil ev

SONUÇ

Hayatları boyunca televizyon ve diğer medya organlarının etkisi altında yaşayan insanlar bunlar aracılığı ile kendilerine aktarılanları alarak mevcut yapıya dâhil olmaktadırlar. Medya toplumda yaşayan insanların nasıl davranması, nasıl giyinmesi ve hatta nasıl düşünmesi gerektiğini bile belirleyebilen bir güçtür. Medya nitelikli içeriklere sahip olmamakla birlikte insanlarda merak uyandıran ve eğlenmelerini sağlayan yarışmalar, diziler, evlilik ve magazin programları vb. gibi yayınlarla insanları etkisi altına alarak toplumu şekillendirmekte ve bunun sonucunda da uyuşmuş, düşünmeyen ve sorgulama ihtiyacı duymayarak iktidara itaat eden kişiler oluşturmaktadır. Bunları tekrarlanan temsillerle güçlendirerek insanların zihinlerine yerleştiren medya böylece ataerkil sistemin devamının sağlanmasına da yardımcı olmaktadır (Ünür, 2015: 212-213). Ataerkil zihniyetin hâkim olduğu medya dünyasında mevcut zihniyetin etkisi ile kadınların erkekler tarafından, sunulan medya ürünleri aracılığı ile biçimlendirilme durumu devam etmektedir. Erkek egemen sistemin hâkim olduğu medyada kadın sorunlarına da pek değinilmediği, değinildiği hallerde ise bunun yüzeysel olmaktan öteye geçemediği görülür. Kadınların yaşadıkları sorunların medyada karar vericiler tarafından önemli bulunmaması bunun en büyük nedenlerindendir (Erzurum, 2014: 122).

Ataerkil zihniyetin kabul ettiği ve sürdürülmesini istediği cinsiyet rollerinin aktarılmasını sağlayan etkenlerden biri de sinema olmuştur. Bu sistemin devamını sağlama araçlarından birisi olan sinema sektöründe erkeğine boyun eğen, ev işlerini yapan ve toplumda statü ve güç elde etmesi erkeğe bağlı olan kadın temsillerinin sıkça kullanıldığı görülmekle birlikte kadınların bu temsilleri zamanla sorgulamaya başlamaları Türk filmlerindeki kadın temsillerini az da olsa değiştirmiştir. Bu değişimlerden biri de sinemada olumsuz kadın karakterlerin eskisi gibi gözü kapalı kötülenip dışlanmaları yerine onların içinde bulundukları koşulları göz önüne alınarak değerlendirildikleri bakış açısının kısmen de olsa ortaya çıkması olmuştur. Bu farklı bakış açısının zamanla yayılması ataerkil zihniyetin kadınlara olan bakış açılarının eleştirilmesini ve sinema yolu ile eşitlikçi düşüncelerin yayılmasını sağlayacaktır (Bülbül 2014b: 250).

Televizyon dizileri günümüz medya dünyasında izleyiciler üzerinde en etkili olan ve onları değiştirebilme özelliğine sahip ürünlerden biridir. İnsanlar diziler yolu

ile egemen tabakanın yaşam biçimlerini görüp bunları öğrenmekte ve kendi yaşantılarını da bunlara benzetmeye çalışmaktadırlar. Bunların da sonucunda da eğlence ve vakit geçirmek için izlenen diziler aslında mevcut sistemin sürdürülmesini beklediği davranış biçimlerinin yayılmasına hizmet etmektedir. Dizilerde birbirlerine benzer karakterlerin sıkça gösterilmesi de izleyicinin gerçek hayatın öyle olduğu düşüncesine kapılmasını ve bu sayede ataerkil zihniyetin onayladığı kişilik tiplerinin daha geniş kitleler tarafından benimsenmesini sağlamaktadır. Dizilerde, kabul gören davranış biçimlerinin dışına çıkan karakterlerin dışlanan ve zarar gören kişiler olarak sunulması, izleyici üzerinde bu davranış biçimlerinin dışına çıkma konusunda çekingenlik yaratma amacı da gütmektedir (Ünür, 2015: 214).

Türk insanının kültür ve değerlerine ait özelliklerin de sunulduğu Türk dizilerinde sadık olma, namuslu olma, şefkat gösterme ve annelik ideal kadınlık özellikleri olarak, cesur olma, güçlü olma, koruyup kollama ise ideal erkeklik özellikleri olarak izleyiciye sunulmaktadır. Ayrıca dizilerde aileye bağlı olma ve evlenme gibi durumlar olumlu, evlilik harici ilişkiler ve boşanma gibi durumlar ise olumsuz şekilde sunulmaktadır. Ataerkil sistemde bulunan namus kavramı ve bunun uzantısı olan ahlak sorgulama durumları da dizilerde hep kadınlar üzerinden gerçekleştirildiği erkeklerin evli oldukları kadınları başka kadınlarla aldatma durumları ise daha olağan durumlarmış gibi izleyiciye aktarıldığı görülür.

Türk dizilerinde kadın genellikle şiddet mağduru, erkeğin korumasına ihtiyaç duyan, cinsel obje olarak kullanılan, iyi anne ve eş veya kötü anne ve eş, evlilikleri yıkan entrikacı kadın, dedikodu yapan kadın, çalışsa bile iş hayatı ile değil genellikle ev işleri ile gösterilen kadın imajları ile sunuldukları, erkeklerin ise evin geçiminden sorumlu, eşinin ve çocuklarının üzerinde hâkimiyet kuran, şiddete meyilli, zamanını genellikle dışarıda geçiren, ağırlıklı olarak iş içerikli konuşmalar yapan, ekonomik koşulları iyi, kadınların elde etmek için mücadele ettiği ve iş hayatında genellikle yönetici olarak görev yapan kişiler olarak temsil edildikleri dikkat çekmektedir. Dizilerde de cinsiyet ayrımı doğumdan itibaren çeşitli klişelerle gösterilir. Erkek çocuklar hareketli ve yaramaz, kız çocukları ise daha sessiz ve sakin olarak sunulurlar (İpşiroğlu, 2020: 138).

Dizilerde yer alan bu temsillerin öncelikli hedefi dizilerin kitlelere ulaşma ve onları etkileme özelliğinden faydalanarak insanlara nasıl yaşamaları ve davranmaları gerektiğini göstererek mevcut düzenin devamını sağlamak ve onu meşru kılmaktır. İzleyici bazen dizilerde üst sınıftan kabul ettiği karakterler gibi davranıp onlar gibi

yaşamaya çalışarak sosyal statüsünü yükseltmeyi hedeflerken bazen de dizide kendisinden daha zor durumda olan karakterleri görerek kendi durumundan mutluluk duyar.

Türk sinema ve dizi sektöründe ataerkil zihniyetle oluşturulmuş toplumsal cinsiyet rollerinin ve sorunlu kadın-erkek temsillerinin değiştirilmesi için feminist yaklaşımlara ağırlık verilmesi, erkeğin hâkimiyetinde ve ona muhtaç kadın temsilleri yerine söz sahibi, özgüvenli ve vasıflı kadın temsillerinin yaygınlaştırılması, dizi ve sinema sektörünün yapımında söz sahibi kişilerin toplumun eğitilmesine katkıda bulunmayı ön plana almaları, dizi ve sinemanın yapım ve yönetim kademelerinde daha fazla kadın temsilcilerin yer almaları ve dizi ile filmlerde farklı yaşam ve aile yapılarına da yer vererek farklı tarzları ötekileştirme alışkanlığından vazgeçilmesi gerekmektedir (Aydın, Karbay ve Kurt 2014: 197).

Bu dizi gibi birçok yerli dizide emek temsilleri ile ilgili benzer sahnelerin bulunduğu dikkat çekmektedir. Bu dizilerde ataerkil toplum yapısında erkeğin boşanmadan sonra bile kadının yaşamı üzerinde karar verici olarak hak iddiasını devam ettirme isteğini, onun hayatına müdahale etme yetkisini kendisinde görmesini, ekonomik özgürlüğünü elde etmesinden rahatsızlık duyarak bu yolla da kadını kendine bağlı kılma isteğini ve bunun sonucunda da kadının çalışmak istemesine rağmen bu işlerini kaybetmek durumunda kalabildiklerini görüyoruz. Yerli dizilerde bir evde kadın ve erkeğin çalışma durumlarında çocuğun bakımı için işinden vazgeçmesi gerekenin kadın olduğu ve kadının öncelikli işinin çocuğuna bakmak olduğu mesajı da verilir. Ayrıca kadının öncelikli yerinin evi olduğunu vurgulayan ataerkil zihniyet doğrultusunda kadınlara, evlenme ve çalışmayıp evde bulunma durumları özenilecek ve kıymeti bilinmesi gereken süreçler gibi aktarılır. Kadının ekonomik rahatlığının erkekler ve onların sunduğu imkânlar sayesinde olabileceği imajı da yerli dizilerdeki bazı sahnelerle izleyiciye verilmektedir. Yerli dizilerde yer alan bazı sahnelerde ataerkil toplum yapısında görülen, hem ev işlerinin erkeklerin işi olmadığını düşünen ve ev işi yapan erkekleri kılıbık olarak gören hem de ev işlerine ilişkin emeği değersizleştiren zihniyet de dikkat çekmektedir

Yine yerli dizilerde yer alan bazı sahnelerde iş hayatında erkeklerin taciz ve baskılarının, çalışan veya işe başlamak üzere olan kadınların işlerini kaybedip yeniden eve dönemlerine neden olduğu ve bu yolla da cinselliğin iş hayatında var olmaya çalışan kadınlar üzerindeki olumsuz etkisi görülmektedir. Yani kadınların sadece eş, eski eş ve ailedeki erkekler tarafından değil iş ortamında bulunan erkeklerin

davranışları sonucunda da iş hayatları olumsuz etkilenmektedir. Ataerkil düzende kadınların cinselliklerinin denetimi kadınları olumsuz etkileyen bir faktördür. Bu sistemde kadınların cinsellikleri üzerinde kurulan denetim onların iş hayatlarının ve emek güçlerinin kontrolüne de yol açar.

Yerli dizilerde yer alan cinsellik temsilleri ile ilgili de bazı olumsuzluklar bulunmaktadır. Yerli dizilerde eş dışında baba ve ailenin diğer erkekleri aracılığı ile de erkeğin kadının bedeni üzerindeki karar verme hakkını kendisinde bulduğu sahnelerin fazlaca yer alması dikkat çekicidir. Ataerkil toplum yapısına paralel olarak dizilerde evlilik dışı hamileliklerde yaşanan toplum baskısının etkileri de görülür. Dizilerde namus koruma adı altında eş ve baba dışında ailenin diğer erkeklerinin de kadınlara uyguladıkları baskının haklı gösterildiği sahnelerde dikkat çekmektedir. Ülkemizde erkeklerin boşandıktan sonra bile kadınların bedenleri ve yaşantılarına müdahale etme hakkını kendilerinde gördükleri ve bunu da meşru göstermeye çalıştıkları zihniyet dizilerde de karşımıza çıkmaktadır. Kadının cinsel ilişkiye hangi koşullarda, kimle ve hangi zamanlarda girebileceğinin yanı sıra doğurup doğurmayacağı gibi konularında ataerkil yapının denetimi altında olduğunun mesajı da dizilerde sıkça izleyiciye hissettirilir.

Yerli dizilerde annelik ve babalık temsilleri ile ilgili de bu dizi de dâhil olmak üzere sıkça karşılaşılan durum ise kadının kutsal anne ve evin, çocukların bakımları ile ilgilenen kişi olarak sunulmasıdır. Ataerkil ideolojide yer alan, kadının öncelikli görevinin çocuklarına bakmak ve ev işlerini yapmak olduğu dizide yer alan bazı kadın karakterlerinin fedakâr anneliğinin sık sık övülmesi ile hatırlatılır. Yerli dizilerde ön plana çıkarılan baba modelleri ise, otoriter ve çocukları baskı ve zaman zaman şiddet içerikli davranışlarla disipline etmeye çalışan, çocuklarını baskı altında tutarak onlar üzerindeki hâkimiyetlerini korumak isteyen, çocukların istek ve düşüncelerinden öte kendi istek ve düşüncelerinin uygulanmasını onlardan bekleyen, bu özellikleri ile de çocukları ile ilişkileri kopma noktasına gelen ve bu davranışları ile onlardan tepki gören baba tiplemeleri ile sunuldukları dikkat çeker.

KAYNAKÇA

Adak, N. (2016), *Sosyal problemler sosyolojisi*. Siyasal Kitabevi: Ankara.

Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*., İstanbul: Hil Yayın., İstanbul

Ağaoğlu Ercan E., Çakar Bikiç N. (2019). Kadın Rollerinin Televizyon Dizilerinde Yer Alma Biçimlerine İlişkin Bir Karşılaştırma: Paramparça ve Medcezir Örneği. *İnsan ve İnsan*, 20, (165-183).

Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: *,* Bağlam Yayınları, İstanbul.

Akçalı, E., İnceoğlu, İ., (2020). "Kadınlık ve Erkekliğin Değişmeyen Halleri: Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet.t"*, Fe Dergi,* 12(, no. 2) , 161-173.

Akdal, T. (2020). Kadın ve yeni medya: "Haber sitelerine yönelik toplumsal cinsiyet incelemesi". *Turkish Studies*, *15*(5), 2157-2174.

Alankuş, S. (2009). *Medyada Kadın/ Beden Temsil (Siyaset)i*., İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Alankuş S. (2012). *Kadın odaklı habercilik*. İstanbul: IPS İletişim Vakfı yayınları.

Altınay, A. G. ve Arat, Y. (2007). *Türkiye'de kadına yönelik şiddet araştırma raporu*, Ankara: TÜBİTAK.

Altunsu Sönmez Ö. (2020). Aile içi kadına yönelik şiddet ve kadınlara düşündürdükleri. İçinde Ö. Altunsu Sönmez ve Duygu Alptekin (Ed.). *Aile Kurumuna Farklı Bakışlar*, (129-168). Ankara, İstanbul ve Konya: Çizgi Yayınevi.

Arın, C. (2001). Feminicide in the name of honor in Turkey. *Violence against women*, 7(7), 821-825.

Arın, M. C. (1996). Kadına yönelik şiddet. *Cogito, 6,* 305- 312.

Aslan Aras, A., Gül Ünlü, D. (2018). Türkiye'de Yayınlanan Televizyon Dizileri'ndeki Kadın ve Erkek Karakterlerin Temsili ve Konuşma Biçimleri Üzerine Bir Araştırması*., e Kurgu*, 26(3).

Aydın B. (2014). Türk Filmlerinde toplumsal cinsiyet kalıpları. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (213-237)*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Aydın B., Kurt M., Karbay E. B. (2014). "Kuzey- Güney"in, Doğu-Batı ekseninde çözümlenmesi: Dizideki Kadınlık ve Erkeklik Halleri. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (155-202)*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Aydın G. ve Aslaner Aydın D. (2015). Steorotip Kadın rollerinin televizyon reklamlarında sunumu. *Global Media Journal Dergisi*, 11, 54-74.

Ayhan Yılmaz R. (2007). Reklamlarda toplumsal cinsiyet kavramı: 1960-1990 yılları arası milliyet gazetesi reklamlarına yönelik bir içerik analizi. *Selçuk İletişim*, 4(4), 143-155.

Aytekin Erdal P. (2017). Yerli Dizilerde Kadın Kimliğinin Temsili Üzerine Bir Örnek; *"Yaprak Dökümü"* Dizisi. *Erciyes İletişim Dergisi,* 5(4), 447-463.
Aytekin M. (2015). Tarih Türk sinemasında başrol oynuyor. Y. Özkoçak (Eds.) *Türlerle Türk Sineması, (245-279*). İstanbul: Derin Yayınları.

Aytekin M. (2020). Bir meyda pratiği olarka sinema üzerinden toplumsal cinsiyet kavramına bir bakış. İçinde B. Muratoğlu Pehlivan (Ed.). *Medya ve toplumsal cinsiyet üzerine tartışmalar, (165-186).* İstanbul: Hiperyayın

Aziz, A. (1994a). *Medyada şiddet ve kadın: 1993 yılında Türk basınında Kadınlara yönelik şiddetin yer alış biçimi.*. Ankara: T.C. Başbakanlık Kadın Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü

BAAK (Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı) (2000). *Aile İçi Şiddetin Sebep ve Sonuçları*. Ankara

BAAK (Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu) (1995). *Aile İçi Şiddetin Sebep ve Sonuçları*. Ankara

Badinter E. (2011). Kadınlık mı annelik mi? İstanbul: iletişim yayıncılık.

Bal S. (2014). Reklamların eskimeyen yüzü "muhteşem annelik" anneler günü reklamları örneği. *İEF dergisi*, 1(2), 59-85.

Barıönü Latif Ö. ve İngün Karkış Ö. (2018). Sosyal medya reklamları üzerinden kadının toplumdaki konumlandırılmasına ilişkin bir içerik analizi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 10, 114-134.

Başar F. ve Demirci N. (2015). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve şiddet. *KASHED,* 2(1), 41-52.

Başfırıncı Ç., Ergil B. ve Özgüden B. (2018). İzleyici gözünden toplumsal cinsiyete meydan okuyan reklamlar. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi - International Journal of Economic and Administrative Studies* 20:199-216.

Baştürk Akca, E., Ergül, S. (2014a). Kitle iletişim çalışmaları alanında toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişimi. İçinde Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (17-40)*. İstanbul: Heyamola yayınları.

Baştürk Akca, E., Ergül, S. (2014b). Televizyon Dizilerinde Erkeklik Temsili: Kuzey Güney Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Farklı Erkekliklerin Mücadelesi. *, Global Media Journal: TR Edition,* 4 (8)*,* 13-39.

Baştürk E. ve Erdem B. N. (2019). Dijital medya ve toplumsal cinsiyet; kavramsal bir giriş ve sunuş. İçinde E. Baştürk ve B. N. Erdem (Ed.). *Dijital medya ve toplumsal cinsiyet: Kavramlar, Fırsatlar, Sınırlıklar*, *(7-18)*. Konya: LT Literatürk.

Bayhantopçu E. (2017). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinde yazılı basında kadın temsilinin rolü. *The Journal of Social Science (TJSS)*, 1(2), 83-93.

Belek Umut (2013). Toplumsal cinsiyet algısının statik duruşu. Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceylan Ertung, Aslı Şimşek. (Eds.). İçinde *Toplumsal cinsiyet ve yansımaları*. Ankara: Atılım üniversitesi

Bhasin K. (2013). Toplumsal cinsiyet ”Bize yüklenen roller”. Ankara: Kadın Dayanışma Vakfı yayınları.

Bilis, A. E., Özgökbel Bilis, P. (2013). Kadına Yönelik Şiddetin Medyada Temsili: “Fatmagül’ün Suçu Ne? ve “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” Adlı Televizyon Dizileri Örnekleri., *Yeni Düşünceler*, 7.Sayı: 7

Bourdieu P. (2015). *Eril Tahakküm*. İstanbul: Bağlam yayıncılık.

Butler J. (2005). *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis Yayınları

Butler M. ve Paisley W. J. (1974). *Sexism in the media: frameworks for Research*. San Diego, CA: Association for Education in Journalism.

Bülbül H. (2014a). Erkek Kimliğinin Oluşumundaki Faktörler: Emek, İktidar, Arzu. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (1-16)*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Bülbül H. (2014b). Sinemada kötü kadın kimliği. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (238-251)*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Büstan Ö. (2015). Toplumsal cinsiyet bağlamında televizyon reklamlarında geleneksel kadın tiplemesi: deterjan reklamlarında kadının temsili. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi/GOSOS,* 10(1), 167-184.

Büyükafşar M. (2016). Türk Spor basınında Cinsiyet ayrımcılığı: Fotomaç ve Fanatik gazeteleri örneği. İnsan ve İnsan, 3(9), 53-76

Connell R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, kişi ve Cinsel politik*a. İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Çağlar N. (2014). Haberlerde cinsiyetçilik ve kadın adaylar. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (68-96)*. Ankara: Detay Yayıncılık

Çağlıyan Ç. E. (2014). Toplumsal cinsiyet kalıplarında farklılaşma mı? Hung dizisinde sunulan erkek kimliği. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (203-212)*. Ankara: Detay Yayıncılık

Çak, Ş. E. (2010). Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları*., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* Sayı: 4.

Çankaya M. (2013). Geleneksel? Modern? Veya Her İkisi? Türk Televizyon Reklamlarında Toplumsal Cinsiyet Temsili. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi,* 30, 279-295.

Çavdar C. (2019). Gündüz kuşağı kadın programlarında toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın temsili. *Selçuk İletişim*, 12 (1), 368-383

Çaylı Rahte E. (2010). Kamusallık, Toplumsal Katılım ve Medya: Kadın Programları Etnografisi. *Galatasaray üniversitesi İletişim dergisi*, 13, 55-84.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon Temsil Kültür*., Ankara: Ütopya Yayınları, Ankara.

Çelenk, S. (2010). Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar*. İçinde, B. Çaplı ve H. Tuncel (Eds.). Televizyon Haberciliğinde Etik Sorunlar* (, 229-236). Ankara: Fersa Matbacılık.

Dedeoğlu S. ve Yaman Öztürk M. (2010). Kapitalizm ve Ataerki ilişkisi Çerçevesinde kadın Emeği. S. Dedeoğlu ve M. Yaman Öztürk (Eds.). İçinde *kapitalizm, ataerkillik ve kadın emeği: Türkiye örneği*, (9-24). İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı.

Demirkıran C. (2015). Ana hatlarıyla Türk belgesel sineması, Y. Özkoçak (Eds.). *Türlerle Türk Sineması, (5-51). İstanbul:* Derin Yayınları.

Devrim Y., Göksun Y., İhtiyar B. (2018). İhracatta yeni bir alan: değer ihracı. İçinde Y. Göksun (Eds.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi (39-67).* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Dorer J. (2006). İnternette Cinsiyet: Yeni İletişim Teknolojileri ile birlikte cinsiyet ayrımına ilişkin araştırmalara bakış. İçinde D. İmançer (Ed.). *Medya ve Kadın, (199-218)*. Ankara: Ebabil Yayıncılık.

Dökmen (2010). *Toplumsal Cinsiyet-Sosyal Psikolojik açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dökmen, Z. (2004). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Ecevit Yıldız (2011). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine başlangıç. İçinde Y. Ecevit ve N. Karkiner (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, (2-30). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi AÖF. Yayınları.

Elçik G. (2016). Beden, iki nokta üst üste. Feryal Saygılıgil (Ed.). İçinde *Toplumsal cinsiyet tartışmaları*, (9-16). Ankara: Dipnot yayınları.

Elmacı T. (2015). Sinemamızda dram ve melodram. Y. Özkoçak (Eds.). *Türlerle Türk sineması, (105-130*). İstanbul: Derin Yayınları.

Erdal, C. (2012) *Medyanın Efendisi Şiddet,* Doruk Yayımcılık, İstanbul

Erdem B. N. (2019). Yeni medya ve toplumsal cinsiyet: Türkiye'de akademik çalışmalardan genel bir kesit sunma çabası. İçinde E. Baştürk ve B. N. Erdem (Ed.). *Dijital medya ve toplumsal cinsiyet: Kavramlar, Fırsatlar, Sınırlıklar*, *(19-66)*. Konya: LT Literatürk.

Erdoğan, Y., Ekşi, H., Tektaş, A., (2012). Medya ve Şiddet: Mafya Dizileri Üzerine Karma Bir Araştırma., *Değerler Eğitimi Dergisi*, (no. 23) , 83-116.
Erişim tarihi: 14.05.2021

Erol D. D. (2014). Toplumsal cinsiyet açısından Türkiye yazılı basınında şiddet haberleri ve haber fotoğrafları. İçinde H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (31-67)*. Ankara: Detay Yayıncılık

Ersoy Çak Ş. (2010). Toplumsal cinsiyet ve feminizm teorileri bağlamında Türkiye'deki reklam filmleri ve popüler müzik videoları. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, 4, 101 – 111.

Ertung, C. (2013). Toplumsal cinsiyet eşit(siz)liği ve medya: Reklamlarda kadın bedeninin kullanımı. İçinde L. Gültekin, G. Güneş, C. Ertung ve A. Şimşek (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları*, (90-101). İstanbul: Atılım Üniversitesi.

Erzurum F. (2014). Televizyon Ana haberlerinde kadınların temsil biçimleri. H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (97-125)*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Esen, Ş. (2000), *80'lerTürkiye'sinde Sinema.* İstanbul: , Beta Yayınları, İstanbul.

Eyüboglu, A., Özar Ş. ve Tufan-Tanrıöver H.. (1998). Kentli kadınların çalışma koşulları ve çalışma yaşamını terk etme nedenleri, 207-216. O. Çiftçi (Ed.) 20.20. İçinde *Yüzyılın sonunda Kadınlar ve Gelecek*. Ankara: TODAIE.

Firestone S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. İstanbul: Payel Yayınevi

Foucault (2011*). İktidarın gözü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Friedan B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton.

Gelles, R. J.& Cornell, C.P. (1990). Intimate Violence in Families. Sage: USA.

GMMP (2010). Global media monitoring Project: Gender and Communication https://whomakesthenews.org/the-gmmp/gmmp-2020/
Erişim tarihi: 22.05.2021.

Gödelek, K. (2005), Güç iktidar ilişkisi bağlamında kadına yönelik şiddet. Sosyal Bilimler Enstittüsü Dergisi, 15: 97-107.

Gökkaya, V., D. (2018) *Toplumsal Cinsiyet ve Aile İçinde kadına Yönelik Şiddet*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Göksun, Y. (2018). *Televizyon Dizilerinin Keşfi,* Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Görgün-Baran, A., Sarıtaş, C. & Sahin-Kütük, B. (2017), Medyada kadına yönelik şiddet haberlerinin içerik ve sunum açısından analizi: Beyazgazete.com Örneği. *Sosyoloji konferansları*, 55. (107-132).

Güldü Ö. ve Kart Ersoy M. (2009). Toplumsal Cinsiyet rolleri ve siyasal tutumlar: Sosyal psikolojik bir değerlendirme *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 3, (99-116).

Güler, N., Tel H. ve Özkan Tuncay F. (2005). Kadının Aile İçinde Yaşanan Şiddete Bakisi. *Cumhuriyet Üniversitesi Tip Fakültesi Dergisi*, 27 (2), 51-56

Güneri, F. (1996), *Ailede kadına yönelik şiddet, evdeki terör, kadına yönelik şiddet*. Mor Çatı Yayınları: İstanbul.

Güneş G. ve Yıldırım B. (2019). Cinsiyet temelli bir savaş: kadın cinayetlerinin medyada temsili üzerine bir değerlendirme. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 30(3), 936-964.

Güran Yiğitbaşı K. ve Sarıçam S. (2020). Toplumsal cinsiyet rollerinin temsili ve medya: *TRT çocuk dergisi* örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1, 19-45.

Güzel E. (2014). Toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık ve medyanın rolü. *Global Media Journal: TR Edition,* 4(8), 185-199.

Hacettepe N. E. Enstitüsü (2009). *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile içi Şiddet Araştırması 2009.* Ankara: ASPB (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı).

Hacettepe N. E. Enstitüsü (2015). *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması 2015.* Ankara: ASPB (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı).

Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, (2015), *Türkiye'de kadına yönelik aile içi şiddet araştırması.* Elma Teknik Basım: Ankara.

Harcar, T., Çakır, Ö., Sürgevil, O. & Budak, G. (2008), Kadına yönelik şiddet ve Türkiye'de kadına yönelik şiddetin durumu. *Toplum ve Demokrasi*, 2 (4): 51- 70.

Hançer A. (2018). Toplumsal cinsiyet öznesi olarak kadının "annelik" kimliğine eleştirel bir bakış. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 1(2), 177-202.

Hartmann. H. (2006). *Marksizim'le Feminizm'in Mutsuz evliliği*. İstanbul: Agora kitaplığı.

https://docplayer.biz.tr/4280402-Toplumsal-cinsiyeti-insaa-eden-bir-kurum-olarak-medya-reklamlar-araciligiyla-ataerkil-ideolojinin-yeniden-uretilmesi.html
Erişim tarihi: 11.05.2021

Işıklar U. (2014). Zeki Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyet temsilleri. H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Eds.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (267-299)*. Ankara: Detay Yayıncılık.

İçli, T. G. (1994). Aile içi şiddet: Ankara, İstanbul ve İzmir örneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 11*, 7-20.

İlhan, U. (1992). *Kadın ev*i. İstanbul: Cep Yayınları.

İlkkaracan, P., Gülçür, L. ve Arın, C. (1996). *Sıcak yuva masalı.* İstanbul: Metis Yayınları.

İmançer, D. (2006a). Toplumsal cinsiyet oluşumuna ilişkin Kuramsal Yaklaşımlar. İçinde D. İmançer (Ed.). Medya ve Kadın, (1-22). Ankara: Ebabil

İmançer, D. (2006b). Cinsiyet rolü temsili: Medya kültürü, Feminizm, Televizyon ve Seriyeller. İçinde D. İmançer (Ed.). Medya ve Kadın, (48-80). Ankara: Ebabil

İnceoğlu İ. ve Akçalı E. (2018). *Televizyon dizilerinde toplumsal cinsiyet eşitliği araştırması*. İstanbul: TUSİAD

İpşiroğlu, Z. (2020). *Televizyon Dizi Pusulası Dizi Eleştirisinin Temelleri.* İstanbul: E Yayınları, İstanbul.

Kan D. (2012). Yeni medya aracı bilgisayar oyunlarında toplumsal cinsiyetin inşası. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC), 2(4), 52-60.

Karabıyık S. (2014). *Türk'ün Dizi ile İmtihanı.* İstanbul: Profil Yayıncılık, İstanbul.

Karadaş N., (2013). Televizyon Dizilerinde Gücün Temsili., *Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, S:2, 68-90.

Karal D., Aydemir, E. (2012). *Türkiye'de Kadına Yönelik Şiddet.,* Ankara: Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu (USAK) Yayınları, Ankara.

Kaya T. (2014). *Televizyonda yayınlanan izdivaç programlarında toplumsal cinsiyetin temsili*. T.C. Maltepe Üniversitesi SBE basılmamış doktora tezi. İstanbul.

Kazancı D. (2019) *Türk Sinemasında Kadın ve Şiddet.* İstanbul: Cenevre Yayınları.

Köseoğlu, M. (2018). Kadına Yönelik Şiddet Sorununun Sosyalleşme Süreci ve Toplumsal Cinsiyet Rolleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergis*i, (19) 42, 77-95.

Kutlu, A. (2010). *Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadının Sunumu: Kanal D'de Yayınlanan Yaprak Dökümü Dizisinde Kadın Karakterleri.* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı.

Kuyucak Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Lundgren (2012). *Şiddetin normalleştirilme süreci*. İstanbul: Mor Çatı Kadın Sığınağı Yayınları Vakfı.

Marshall, G. (1999) Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Mavili, A. (2006), *Aile içi şiddet- Kadının ve çocuğun korunması*. Elma Yayınevi: Ankara.

Memiş ve Özay (2011). Ev içi uğraşlardan karşılıksız emeğe: Türkiye üzerine yapılan çalışmalara ilişkin bir değerlendirme. S. Sancar (Eds.). İçinde *Birkaç arpa boyu… 21. Yüzyılla girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*, (). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Millet Kate. (2000). *Cinsel politika*. İstanbul: Payel yayınevi.

Mora, N. (2005). Kitle İletişim Araçlarında Yeniden Üretilen Cinsiyetçilik ve Toplumda Yansıması*. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 1-7.*

Muratoğlu Pehlivan B. (2019). Toplumsal Cinsiyet rolleri açısından Türk Çizgi Filmlerinde anne ve baba Temsili üzerine bir çalışma. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 15-27.

Muratoğlu Pehlivan, B., (2020). *Medya ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine Tartışmalar.* İstanbul: Hiperyayın.

Oakley A. (1972). Sex, Gender and Society. London: Maurice Temple Smith Limited.

Oktay A. (1987). *Kültür ve ideoloji*. İstanbul: Gür Yayınları

O'Reilly A. (2008). Feminist Mothering. NY: Sunny Press.

Orhon E. N. (2005). 1980 öncesi ve sonrası Türk sinemasında yer alan erkek karakteri ve erkek imgesindeki değişim. *Yeni Düşünceler*, 1(1), 201-216.

Özdemir H. (2019). *Kadın Kimliğine Yönelik Üretilen Başat Toplumsal Cinsiyet Rolleri.*
https://scholar.google.com.tr/citations?user=ZBF4_V8AAAAJ&hl=tr#d=gs_md_citad&u=%2Fcitations%3Fview_op%3Dview_citation%26hl%3Dtr%26user%3DZBF4_V8AAAAJ%26citation_for_view%3DZBF4_V8AAAAJ%3A_FxGoFyzp5QC%26tzom%3D-180
Erişim tarihi: 22.05.2021

Özgüç A. (2005). *Türlerle Türk Sineması (Dönemler, Modalar, Tiplemeler).* İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Özgür Ö. (2010). *Televizyonda yayınlanan kadın programlarında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu.* Selçuk üniversitesi basılmamış SBE Yüksek Lisans Tezi

Özgür Ö. (2018). *Türk Sinemasında Baba Temsili.* Konya: Palet Yayınları.

Özkazanç A. (2021).Toplumsal Cinsiyet ve Şiddete dair zor sorular. *Reflektif Journal of Social Sciences*, 2(1), 11-26.

Özsoy A. (2019). Yerli Televizyon dizilerinde farklılaşan toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine bir tartışma. İçinde Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*, (226-246). İstanbul: Heyamola yayınları.

Özsoy T. (2006). *Türk Dergi Reklamlarında Kadın İmgesinin Kullanımı; 1971-2004 Döneminin Bir değerlendirmesi.* İstanbul: İktisadi Araştırmalar Vakfı Yayınları.

Page ve İnce (2008). Aile içi Siddet Konusunda Bir Derleme, Türk Psikoloji Yazilari, 11(22), 81-94.

Pehlivan, Vargen P. (2017). Toplumsal cinsiyet bağlamında kuramsal yaklaşımlar: bir literatür taraması, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (16)31, 497-521.

Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Pira A. ve Elgün A. (2004). Toplumsal Cinsiyeti inşa eden bir kurum olarak medya: Reklamlar aracılığıyla ataerkil ideolojini yeniden üretilmesi. https://docplayer.biz.tr/4280402-Toplumsal-cinsiyeti-insaa-eden-bir-kurum-olarak-medya-reklamlar-araciligiyla-ataerkil-ideolojinin-yeniden-uretilmesi.html Erişim Tarihi: 22.05.2021

Polat H. (2018). Geleneksel medyada temsil sorunu: alternatif bir mecra olarak yeni medya. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, 38, 45-60.

Polat H. (2019). Medyada Kadın ve Temsil Biçimi: Tv Dizileri Üzerinden Bir Tartışma. *Karadeniz İletişim Araştırmaları Dergisi*, 2, 77- 96.

Reichert T. (2004). *Reklamcılığın Erotik Tarihi*. İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Renkmen M. S. (2019). Evlilik programlarında hegomonik erkekliğin inşası, temsili ve ataerkil söylem. İçinde Şahinde Yavuz (Ed.). Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (247-286). İstanbul: Heyamola yayınları.

Saktanber A. (1995). Türkiye'de Medya'da kadın: Serbest müsait kadın veya iyi eş, fedakar anne. İçinde Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde kadın bakış açısından kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sancar S. (2011). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Saraç S. (2013). Toplumsal Cinsiyet. Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceylan Ertung, Aslı Şimşek. (Eds.). İçinde *Toplumsal cinsiyet ve yansımaları*, (). Ankara: Atılım üniversitesi

Saygılıgil F. (2016). Giriş. Feryal Saygılıgil (Eds.). İçinde *Toplumsal cinsiyet tartışmaları*, (9-16). Ankara: Dipnot yayınları.

Selçuk F. Ü. Ve ,Erdem Tuzlukyaa Ş.(2013). Çalışma yaşamı ve kadın. Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceylan Ertung, Aslı Şimşek. (Eds.). İçinde Toplumsal cinsiyet ve yansımaları. Ankara: Atılım üniversitesi

Sezgin A. A. (2019). Yeni bir hegemonik erkeklik biçimi: Sosyal medyanın fenomen erkekleri. İçinde E. Baştürk ve B. N. Erdem (Ed.). *Dijital medya ve toplumsal cinsiyet: Kavramlar, Fırsatlar, Sınırlıklar*, *(139-170)*. Konya: LT Literatürk.

Soner A. (2012). Yapı ve Fail ilişkisinden hareketle Ataerkil ideoloji ve Toplumsal cinsiyet etkileşimini anlamak. Adnan Menderes Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Söğüt F. (2019). Yeni Medya ve Temsil: İnternet Gazeteciliğinde Toplumsal cinsiyet kimliklerinin sunumu. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 31, 212- 231.

Şener G., Çavuşoğlu Ç., Irklı H. İ. (2016). Medya ve toplumsal cinsiyet. Feryal Saygılıgil (Eds.). İçinde *Toplumsal cinsiyet tartışmaları*, (163-184). Ankara: Dipnot yayınları.

Şentürk Rıdvan (2018). Türk televizyon dizileri efsanesi ve gerçekleri. İçinde Y. Göksun (Eds.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi (11-38).* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Şimşek A. (2012). Sosyal medyada kamusal alandaki kadına dair söylemler: itiraf.com. *Sosyal ve beşerî bilimler dergisi*, 4(2), 51-61.

Taylan ve Bozkur (2020). Medyada Annelik Temsili: Ana Akım ve Alternatif medyada anneliğin sunumuna yönelik karşılaştırma. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 34,45-65.

Tanrıvermiş, Ş. (2007). *Televizyon Dizilerinde Erkek İmgesi.* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Sanatları Anabilim Dalı.

Tekelioğlu O. (2017). *Televizyon Halleri: Dizi Dizi Türkiye.* İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Thompson (2010). Media, Mothers in. İçinde O'Reilly (Ed.). *Encyclopaedia of Motherhood, (747-750).* NY: Sage Publications.

Toksöz, G. (2009). Neoliberal piyasa ve muhafazakâr aile kıskacında Türkiye'de kadın emeği. İçinde N. Mütevellioğlu ve S. Sönmez (Eds.). Küreselleşme, Kriz ve Türkiye'de Neoliberal dönüşüm, 205-233. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tuğ Onaran B., Balsoy G. ve Haydari Pakkan N (20121). Özel Dosya: Toplumsal Cinsiyet ve Şiddet Sayı Editörlerinden. *Reflektif Journal of Social Sciences*, 2(1), 5-9.

Tutgun Ünal A. (2020). Sosyal Medyada Toplumsal Cinsiyet Farklılıkları. İçinde B. Muratoğlu Pehlivan (Ed.). *Medya ve toplumsal cinsiyet üzerine tartışmalar, (105-134)*. İstanbul: Hiperyayın.

Türkdoğan Ö. (2013). Ana akım medyada Annelik miti, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 13, 35-39.

Uğur Tanrıöver H. (2007). Medya'da ideolojik söylem ve kadınların araçsallaştırılması. İçinde Medya ve Siyaset Uluslararası Sempozyumu, cilt 2. İzmir: Ege üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

Uğur Tanrıöver H. (2012). Medya'da kadın kadınların temsil biçimleri ve kadın hakları ihlalleri. İçinde S. Alankuş (Ed.). Kadın odaklı habercilik, (149-166). İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.

Uluyağcı, C. (2006). *Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez. Biyografya 6,* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Uluyağcı Canan (2015). Türk sineması güldürüyor. Y. Özkoçak (Eds.). *Türlerle Türk Sineması, (143-159*). İstanbul: Derin Yayınları.

Urhan B. (2016). Kadın emeği ve toplumsal cinsiyet. Feryal Saygılıgil (Eds.). İçinde *Toplumsal cinsiyet tartışmaları*, (119-150). Ankara: Dipnot yayınları.

Uygur G. (2016). Kadına yönelik şiddeti önlemede toplumsal cinsiyet eşitliğinin önemi. Dini araştırmalar, kadın özel sayısı, 209-227.

Ünür E. (2013). Türk Televizyon dizilerinde toplumsal kimliklerin temsili. *Erciyes İletişim Dergisi,* 3(2), 32-42.

Ünür, E. (2015). *Yerli Dizlerdeki Kimlik Kalıpları.* Konya Eğitim Kitabevi.

Van Zoonen E. (1995). Medyada feminist yaklaşımlar. İçinde S. İrvan (Ed.). *Medya, Kültür, Siyaset,* (305-316). Ankara: Ark Yayınları.

Vatandaş S. (2020). Toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıpyargıları bağlamında kadının medyada metalaştırılması. *Adıyaman SBE dergisi*, 13(36), 747-784.

Velioğlu, Ö. (2017). *Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Wood J., T. (1995). Gender, relationships and communication. İçinde J. T. Woods (Ed.). Gendered Relationships (3-15). USA: Myfield.

Yalman, A. ve Güdekli, İ. A. (2018). Türkiye‟nin Uluslararası Marka Reklam Stratejilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İşlenişi: Vestel Reklam Örneği. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar,* 6, 19-30.

Yaman Efe Ş. ve Ayaz S. (2010). Kadına yönelik aile içi şiddet ve kadınların aile içi şiddete bakışı. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 11, (23-29).

Yavuz S. (2019). Trabzon örneğinde yerel medyada kadınların temsil biçimleri araştırması. İçinde Şahinde Yavuz (Ed.). Toplumsal Cinsiyet ve Medya, (143-166). İstanbul: Heyamola yayınları.

Yerlikaya, B. (2020). *Türk Sineması'nın Üretken Kadınları Öteki'den Özne'ye Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Emeği,* Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara

Yüksel, N. A., (1999). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları. *Kurgu Dergisi*, 16, 67-81.

Yücel, D.& Gönültaş, B. (2016), *Adli sosyal hizmet-yaklaşım ve müdahale*. Nobel Yayınevi: Ankara.

Zengin, E. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Penceresinden Türk-Alman Sinemasına Bakış.* Ankara: Detay Yayıncılık.

İnternet

www.habertürk. com Kurtlar Vadisi Sevgisi Öldürdü, 7.11. 2013

EK

EK1: "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinin de yayınlandığı 11-17 Nisan 2011 tarihleri arasında ATV, Star, Kanal D, TRT ve Fox Kanalları'nın prime time (20:00- 23:00 saatleri arasında) yayınlanan Türk dizilerinin yayın akışları

DİZİ ADI	**YAPIM YILI**	**SENARİST**	**YÖNETMEN**	**SAATİ**	**BAŞROL**
ATV **11 Nisan Pazartesi 2011** AŞK VE CEZA	2010	Yıldız Tunç Kudret Sabancı Mehmet Bilal Ethem Yekta Destan Sedolli	Kudret Sabancı	20:00	Nurgül Yeşilçay Murat Yıldırım
EZEL	2009	Kerem Deren Pınar Bulut	Uluç Bayraktar	20:00	Kenan İmirzalıoğlu Cansu Dere
KANAL D **11 Nisan Pazartesi 2011** ARKA SOKAKLAR	2006	Ahmet Yurdakul Ozan Yurdakul Sinan Yurdakul Ömer Genç	Orhan Oğuz	20:00	Zafer Ergin Şevket Çoruh
KANIT	2010	Ahmet Saatçioğlu	Biray Dalkıran	23:00	Engin Benli Deniz Celiloğlu
FOX **11 Nisan Pazartesi 2011** DERİN SULAR	2011	Eylem Akın Filiz Alpgezmen	Gürsel Ateş Iraz Okumuş M. Taner Gündöner	23:00	Deniz Baysal Hilal Altınbilek
TRT **11 Nisan Pazartesi 2011** LEYLA İLE MECNUN	2011	Burak Aksak	Onur Ünlü Eyüp Boz Murat Onbul	23:00	Ali Atay Ezgi Asaroğlu

DİZİ ADI	YAPIM YILI	SENARİST	YÖNETMEN	SAATİ	BAŞROL
STAR **11 Nisan Pazartesi 2011** KÜÇÜK SIRLAR	2010	Nukret Bıçakçı Aylin Alıveren	Cevriye Demir	20:00	Sinem Kobal Burak Özçivit
ATV **12 Nisan Salı 2011** TÖVBELER TÖVBESİ	2011	Zülküf Yücel Hürer Ebeoğlu	Aydın Bulut Seben Delice	20:00	Tuba Ünsal Cemal Toktaş
BİTMEYEN ŞARKI	2010	Mahinur Ergun Deniz Akçay	Deniz Akçay Sadullah Celen	20:00	Bergüzar Korel Bülent İnal
KANAL D **12 Nisan Salı 2011** ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ	2010	Coşkun Irmak	Zeynep Günay Tan	20:00	Ayça Bingöl Erkan Petekkaya
FOX **12 Nisan Salı 2011** DENİZ YILDIZI	2009	Filiz Alpgezmen Eylem Akın	Ayşe Tügen Nujin Yıldız Fırat Gürsoy	19:00	Begüm Topçu Tunay Cantuğ Turay
STAR **12 Nisan Salı 2011** PAPATYAM	2009	Murat Aras	Bora Tekay	20:00	Metin Akpınar Deniz Oral
ATV **13 Nisan Çarşamba 2011** ÇOCUKLAR DUYMASIN	2002	Birol Güven Metin Açıkgöz	Bora Tekay Günay Köker	20:00	Pınar Altuğ Tamer Karadağlı
UNUTULMAZ	2009	Haldun Ünsal İhsan Aydın	Ersoy Güler Cem Tabak Şenol Sönmez	22:30	Serhan Yavaş Sinem Öztufan
FOX **13 Nisan Çarşamba 2011** DENİZ YILDIZI	2009	Filiz Alpgezmen Eylem Akın	Ayşe Tügen Nujin Yıldız Fırat Gürsoy	19:00	Begüm Topçu TunayCantuğ Turay

DİZİ ADI	YAPIM YILI	SENARİST	YÖNETMEN	SAATİ	BAŞROL
TRT **13 Nisan Çarşamba 2011** SAKARYA FIRAT	2009	Süleyman Çobanoğlu	Veli Çelik	20:00	Tayanç Ayaydın Ceren Hindistan
ATV **14 Nisan Perşembe 2011** KURTLAR VADİSİ	2003	Ahmet Yurdakul Raci Şaşmaz Bahadır Özdener Mehmet Turgut	Osman Sınav Mustafa Şevki Doğan Serdar Akar	20:00	Necati Şaşmaz Özgü Namal
KANAL D **14 Nisan Perşembe 2011** FATMAGÜL'ÜN SUÇU NE	2010	Ece Yörenç Melek Gençoğlu	Hilal Saral	20:00	Beren Saat Engin Akyürek
TÜRKAN	2010	Oya Yüce	Türkan Derya Cemal Şan	20:00	Pınar Öğün Saygın Soysal
FOX **14 Nisan Perşembe 2011** DENİZ YILDIZI	2009	Filiz Alpgezmen Eylem Akın	Ayşe Tügen Nujin Yıldız Fırat Gürsoy	19:00	Begüm Topçu Tunay Cantuğ Turay
STAR **14 Nisan Perşembe 2011** DÜRÜYE'NİN GÜĞÜMLERİ	2010	Baykut Badem	Mustafa Şevki Doğan	20:00	İpek Tuzcuoğlu Emre Kınay
ATV **15 Nisan Cuma 2011** ÇOCUKLAR DUYMASIN	2002	Birol Güven Metin Açıkgöz	Bora Tekay Günay Köker	20:00	Pınar Altuğ Tamer Karadağlı

DİZİ ADI	YAPIM YILI	SENARİST	YÖNETMEN	SAATİ	BAŞROL
KANAL D **15 Nisan Cuma 2011** HANIMIN ÇİFTLİĞİ	2009	Zülküf Yücel Elif Usman Nuran Evren Şit Erdik	Faruk Teber	20:00	Mehmet Aslantuğ Özgü Namal
FOX **15 Nisan Cuma 2011** DENİZ YILDIZI	2009	Filiz Alpgezmen Eylem Akın	Ayşe Tügen Nujin Yıldız Fırat Gürsoy	19:00	Begüm Topçu Tunay Cantuğ Turay
STAR **15 Nisan Cuma 2011** GENİŞ AİLE	2009	Cüneyt İnay	Ömer Uğur	20:00	Ufuk Özkan Fırat Tanış
ATV **16 Nisan Cumartesi 2011** YAHŞİ CAZİBE	2010	Özlem Aybek Gani Müjde Emre Bülbül	Bora Onur	20:00	Hakan Yılmaz Aslıhan Gürbüz
KIZIM NEREDE	2010	Zehra Güleray Murat Koca	Ersoy Güler	23:00	Burak Hakkı Ece Uslu
KANAL D **16 Nisan Cumartesi 2011** AKASYA DURAĞI	2008	Resul Ertaş	Yaşar Seriner Cankat Ergin	20:00	Zeki Alasya Cezmi Baskın
KAVAK YELLERİ	2007	Nükhet Bıçakçı Yılmaz Şahin Pınar Ordu Yiğit Güralp Gökhan Horzum Ekin Atalar	Taner Elhan Jale İncekol Kerem Çakıroğlu	22:15	Dağhan Külegeç Pelin Karahan

DİZİ ADI	YAPIM YILI	SENARİST	YÖNETMEN	SAATİ	BAŞROL
FOX TV **16 Nisan Cumartesi 2011** LALE DEVRİ	2010	Eylem Canpolat Sema Ergenekon Banu Tekcan Devrim Yıldız Özdemir	Murat Düzgünoğlu	19:45	Tolgahan Sayışman Selen Soyder
STAR **16 Nisan Cumartesi 2011** İZMİR ÇETESİ	2011	Alican Yaraş	Murat Şeker	20:00	Kadir İnanır Kenan Ece
ATV **17 Nisan Pazar 2011** AŞK BİR HAYAL	2009	Mahinur Ergun	Metin Balekoğlu	20:00	Nehir Erdoğan Orhan Kılıç
GÖNÜL ÇELEN	2010	Gül Dirican Sertaç Ergin Ali Demir Muharrem Buhara	Cevdet Mercan Ahmet Katıksız Serkan İpekören	21:50	Tuba Büyüküstün Cansel Elçin
FOX TV **17 Nisan Pazar 2011** ARKA SIRADAKİLER	2007	Nur Özlem Elginöz Birol Elginöz Yelda Açıkgöz Müfit Can Saçıntı Aysen Teker Sema Ali Erol	Hamdi Alkan	19:45	Bülent Emin Yarar Sinem Öztürk
STAR **17 Nisan Pazar 2011** BEHZAT Ç.	2010	Ercan Mehmet Erdem	Serdar Akar Doğan Ümit Karaca	20:00	Erdal Beşikçioğlu Fatih Artman