

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜŐÜ
İLETİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ANA BİLİM DALI

**TÜRKİYE'DE YAYINLANAN HİNT DİZİLERİNDE
ÜRETİLEN TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE BU
ROLLERİN KADINLAR TARAFINDAN ALIMLAMA
BİÇİMLERİ: GAZİANTEP ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REVŞAN ŞEN

GAZİANTEP
ARALIK 2018

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ANA BİLİM DALI

**TÜRKİYE'DE YAYINLANAN HİNT DİZİLERİNDE
ÜRETİLEN TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE BU
ROLLERİN KADINLAR TARAFINDAN ALIMLAMA
BİÇİMLERİ: GAZİANTEP ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REVŞAN ŞEN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN

GAZİANTEP
ARALIK 2018

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ANA BİLİM DALI

"TÜRKİYE'DE YAYINLANAN HİNT DİZİLERİNDE ÜRETİLEN TOPLUMSAL CİNSİYET
ROLLERİ VE BU ROLLERİN KADINLAR TARAFINDAN ALIMLAMA BİÇİMLERİ:
GAZİANTEP ÖRNEĞİ"

REVŞAN ŞEN

Tez Savunma Tarihi: 21.12.2018

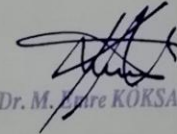
Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Doç. Dr. Zekir ANTARYALIOĞLU
Sosyal SBE Müdürü /
Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları sağladığımı onaylarım.

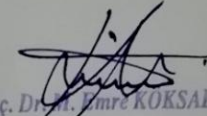


Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN

(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN

(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Tez Danışmanı

(Unvanı, Adı ve SOYADI)

İkinci Tez Danışmanı (varsa)

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

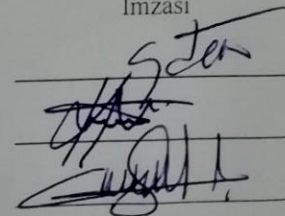
(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Doç. Dr. Gülben Ö. Akarsoy

Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN

Doç. Dr. Gülben Gökçöz

İmzası



ETİK BEYAN

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Revşan ŞEN

ARALIK 2018

ÖZET

TÜRKİYE'DE YAYINLANAN HİNT DİZİLERİNDE ÜRETİLEN TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE BU ROLLERİN ALIMLAMA BİÇİMLERİ: GAZİANTEP ÖRNEĞİ

ŞEN, Revşan

Yüksek Lisans Tezi, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mustafa Emre Köksalan

Aralık 2018, 161 sayfa

Bu tez çalışmasında toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşturulma sürecinde medyanın rolü incelenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana yapısı önemli oranda değişen medya bu değişimle birlikte ideolojik bir aktarım aracı haline gelmiştir. Bu aktarımlar, toplumsal yaşamdaki kültürel kimliklerin oluşturulma sürecinde eril bir yol izleyerek kimliklerin bu doğrultuda örülmesini öncelemektedir. Eril köklere bağlı olan bu inşa süreci toplumsal alanın bütün uğrak noktalarında etkin tutulmaya çalışılmaktadır. ideolojik aktarım sürecinde, özellikle kadınların gündelik yaşamın cinsiyetçi örüntülerinden kaçmaya çalıştıkları pembe dizi tüketim süreçlerine başvurulmaktadır. Bunun sonucunda medya kadınlar için gündelik yaşamın eril dilini kırmayı ve/veya geçici bir süreliğine de olsa kendi avantajlarına çevirmeyi amaçladıkları bir aktivite olarak pembe dizi izleme sürecinde, ataerkil değerleri yeniden işleyerek kadınları sürekli bir biçimde toplumsal yaşamın cinsiyetçi biçimine hazırlamaktadır. Bu çalışmada Türkiye'de yayınlanan ilk Hint dizisi olan Bir Garip Aşk adlı medya metni toplumsal cinsiyet bağlamında incelenerek, belirlenen bazı katılımcıların bu diziyi alımlama biçimleri incelenmiştir. Tezin örneklemini oluşturan bu katılımcıların genelini Kürt kadınları oluşturmaktadır. Çoğunun herhangi bir işte çalışmadığı bu kadınlar, genellikle ev içi alana sıkıştırılmış, okul öğrenimi görmemiş, çocuklu ev hanımlarından oluşmaktadır. Çalışmanın sonucunda ulaşılan temel bulgulardan birisi kadınların incelediğimiz pembe diziyi izleme alışkanlıklarının gündelik yaşamlarının akışını değiştirebilecek biçimde öncelikleri haline getirdikleridir. Ulaşılan diğer bulgulardan birisi de içeriğinde kadınlık ve erkeklik kurgusuna ilişkin yoğun ideolojiler barındıran bu dizinin kadının çaresizliğinin yeniden üretilmesine yol açtığı yönündedir. Bunların yanı sıra kadınların kendi kültürleriyle dizide yansıtılan kültürel öğeler arasında yakınlık kurdukları ve bu yakınlığı kendi hayatlarına yansıtıtlarını görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Hegemonya ve İdeoloji, Kültürel Çalışmalar, Alımlama Çalışmaları

ABSTRACT**GENDER ROLES PRODUCED IN THE INDIAN TELEVISION SERIES
BROADCAST IN TURKEY AND WOMEN'S PERCEPTIONS OF THESE
ROLES: THE CASE OF GAZIANTEP**

ŞEN, Revşan

M. A. Thesis, Department of Communication and Social Transformation Department

Supervisor: Assoc. Prof. M. Emre KOKSALAN

December 2018, 161 pages.

In this thesis, the role of media in the process of forming gender identity was examined. The structure of media has changed dramatically since World War I and it has become a tool for transferring ideology. This transfer prioritizes the formation of identities in this way by following a patriarchal progress in the process of forming cultural identities in social life. The identity formation based on patriarchal roots is kept active at all essential points of the social area. In the process of the ideological transfer, it is applied to the process of consumption of soap opera where especially women try to escape from sexist patterns of everyday life. Thus, the media prepares women for the sexism in social life by reproducing patriarchal values in soap operas, despite it being an activity that women engage in to distance themselves from the masculine rhetoric of everyday life and/or temporarily turn it into their own advantage. In this thesis, the notion of gender is explained by examining the role of social life in the formation of gender identity. In this thesis, we analyse 'Is Pyaar Ko Kya Naam Doon' (Turkish: Bir Garip Aşk) which is the first Indian tv series aired in Turkey, and examine the reception of the tv series by certain participants. The participants in this thesis sampling are generally Kurdish women. Most of the women are confined in their houses, they don't work in any job and they are uneducated housewives with children. One of the crucial findings of this thesis is that the women prioritize their viewing practices as an everyday life factor. On the other hand, another major finding is that as a TV series that include some concrete ideologies on femininity and masculinity reproductions might enable these women's desperation. Besides, it's also determined the finding that the women establish a close relationship with the cultural elements seen on the series and that they reflect on their daily life.

Key Words: Gender, Feminism, Hegemony and Ideology, Cultural Studies, Reception Studies

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının bütün aşamalarında bana yol gösteren, kıymetli zamanını ve fikirlerini esirgemeyen saygıdeğer tez danışmanım Doç. Dr. Mustafa Emre Köksalan'a, üniversite hayatım boyunca bana kattıkları önemli bilgilerle lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca entelektüel formasyonumun gelişmesine katkı sunan değerli hocalarım Doç. Dr. Gökhan Gökgez, Doç. Dr. Mesut Yücebaş, Doç. Dr. Moldiyar Yergebekov ve Dr. Öğr. Üyesi Semiray Yücebaş'a sonsuz teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca okul hayatım boyunca maddi/manevi hiçbir desteğini esirgemeyen babam Abdullah Şen'e ve annem Nadire Şen'e, ablam Gülşen'e, abim Orhan'a, kardeşim Bedran'a, kıymetli dostum ve yengem Fatoş Şen'e ve tez yazım sürecinde dünyaya gelen güzel yeğenim Miran'a minnetlerimi sunuyorum. Zamanından feragat ederek tez çalışmamı değerlendiren ve bu değerlendirmelerinin sonucunda yapıcı eleştiriyile tezime sunduğu katkılardan dolayı Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'a sonsuz teşekkürler.

Ayrıca çalışmanın katılımcıları olan kadınların bu çalışmaya görüşmeci olarak katılmayı kabul etmeleri bu tezin ortaya çıkmasında etkilidir. Bu yüzden kadın görüşmecilere çalışmaya duydukları ilgiden ötürü çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER LİSTESİ	vi
TABLolar LİSTESİ	vi
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1. GİRİŞ	1
İKİNCİ BÖLÜM	4
2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST ÇALIŞMALAR	4
2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI.....	4
2.2. FEMİNİST KURAMLAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET.....	11
2.2.1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm.....	14
2.2.2. Kültürel Feminizm.....	17
2.2.3. Marksist Feminizm.....	19
2.2.4. Freudçu Feminizm.....	20
2.2.5. Radikal Feminizm.....	21
2.2.6. Postmodern Feminizm.....	23
2.3. FEMİNİZMİ KÜLTÜREL BİR BAĞLAMDA YENİDEN OKUMAK.....	26
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	29
3. KÜLTÜREL ALANA DÖNÜK ÇALIŞMALAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET 29	
3.1. KÜLTÜREL ÇALIŞMALARA GİDEN YOL: EPİSTEMOLOJİK BİR İNCELEME.....	29
3.1.1. Kültürel Bir Mücadele Sahası Olarak Hegemonya.....	31
3.1.2. Gerçekliğin İnşasında “İdeoloji”nin Rolü.....	33
3.1.3. Kültürel Üretim Sürecinde Anlamın İnşası: Göstergebilim.....	38
3.2. KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR.....	41
3.2.1. Kültürel Çalışmalara Kısa Bir Bakış.....	42
3.2.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kültürel Çalışmalar Kesişimi: Kadınların Alımlamaları Üzerine Feminist Yaklaşımlar.....	52
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	57
4. TÜRKİYE’DE YAYINLANAN HİNT DİZİLERİNDE ÜRETİLEN TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE BU ROLLERİN KADINLAR TARAFINDAN ALIMALAMA BİÇİMLERİ: GAZİANTEP ÖRNEĞİ	57

4.1. ÇALIŞMANIN EVRENİ - ÖRNEKLEMİ	58
4.1.1. Çalışmanın Evreni Olarak Melodram ve Pembe Diziler.....	59
4.1.2. Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi	71
4.2. DİZİ ANLATISININ TEMATİK ANALİZİ	78
4.2.1. Karakterlerin Birbirini Tanıması.....	79
4.2.2. Zıtlığın Nefrete Dönüşmesi.....	81
4.2.3. Nefretin Aşka Dönüşmesi	83
4.2.4. Aşkın Kabulü	84
4.3. DİZİ KARAKTERLERİNİN DÜZ ANLAMSAL ANALİZİ.....	88
Tablo 4.3. Dizi Karakterlerinin Düz Anlamsal Analizi.....	91
4.3.1. Dizi Karakterlerinin Dizinin Konusu Üzerinden Analizi.....	91
4.3.2. Dizi Anlatısında İyi Kadın ve Kötü Kadın Ayrımında Üretilen Toplum Cinsiyet Rollerini	100
4.4. KADINLARIN HİNT DİZİLERİNİ OKUMA BİÇİMLERİ.....	104
4.4.1. Anlatı Üzerinden Gündelik Yaşamın Yeniden Üretimi	104
4.4.2. Dizideki Anlatıda Kadınlık ve Erkeklik Rollerinin Yeniden Üretimi	107
4.4.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Yeniden Üretilmesinde Alımlamanın Bağlamı ve Kişisel Tarih Anlatıları	114
4.4.4. Geleneğin ve Kadının Çaresizliğinin Yeniden Üretilmesi.....	118
4.4.5. Dizinin Karakterleriyle Kurulan Kültürel Yakınlık	126
4.4.6. Anlatıda Kadın Dayanışmasına Vurgu.....	136
5. SONUÇ	143
KAYNAKÇA	148
EK: KATILIMCILAR	154
ÖZGEÇMİŞ.....	158
VITAE	159

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 4.2. Dizinin Tanıtımı İçin Kullanılan Görsel.....	80
Görsel 4.3.1. Khushi'nin Şalı.....	96
Görsel 4.4.4. Arnav'ın Fiziksel Şiddeti.....	122
Görsel 4.4.5. Fistan Dükkânı.....	130
Görsel 4.4.5. Sari Dükkânı.....	130
Görsel 4.4.5. Kürt Kadınlarının Geleneksel Kıyafetleri.....	132
Görsel 4.4.5. Dizide Yansıtılan Geleneksel Hint Kadını Kıyafetleri.....	133

TABLolar LİSTESİ

Tablo 4.3. Dizi Karakterlerinin Düz Anlamsal Analizi.....	90
--	----

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Toplumsal yapı içerisinde kurgulanan kadınlık ve erkeklik rolleri arasındaki ayrımlar ve bu ayrımların hangi biçimlerde rasyonelleştirildiği gibi sorular her dönem önemli tartışmaları beraberinde getirmektedir. Kapitalist düzenle birlikte daha görünür hale gelen erkek hegemonyası kendi varlığını sürdürebilmek için içinde bulunulan toplumsal yapının ekonomik ve kültürel biçimine göre çeşitli yöntemlere başvurmaktadır. Günümüzde toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumu ve yeniden üretilmesi sürecindeki en etkin araçlardan birisi olan televizyon metinleri, içeriğinde barındırılan ideolojiler aracılığıyla eril dilin kendini var kılması amacına hizmet etmektedir. Çalışmamızın ana eksenini oluşturan bir pembe dizinin analizi ve bu dizi üzerine yapılan alımlama çalışması da medya metinlerinin toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumunda ne derece etkili olduğunun saptanmasını amaçlamaktadır.

Pembe diziler genellikle hafta içi her gün gündüz saatlerinde yayınlanan ve içeriğinde entrikaya dayalı konuları barındıran uzun soluklu dizilerdir. Yayınlandığı günlerde ve saatlerde evde buldukları için ağırlıklı olarak kadın izleyiciler tarafından tüketilen bu programlar yoğun bir biçimde izlenildiği için günümüzün önemli iletişim biçimlerinden birisini oluşturmaktadır. Medya iletilerinin tamamında olduğu gibi pembe diziler de içeriğinde kısıtlı bir gerçekliği ele alan birer ideolojik iletilerdir. Medya metinlerinin ideolojilerle örülen birer hegemonik araçlar olduğunu savunan Kültürel Çalışmalar Okulu, bu metinlerin toplumsal yaşamın bütün alanlarına işleyen iktidar mücadeleleri sürecinde önemli roller oynadıklarını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra medya metinlerinin izleyiciler üzerinde yarattığı etkinin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için yalnızca metnin ne söylediğinin değil izleyicilerin bu söylenenleri hangi biçimlerde

yorumladıklarının da önemli olduğunu savunan Kültürel Çalışmalar Okulu, yapılan araştırmalarda izleyiciyi odağına almaktadır. Kültürel Çalışmalar Alanı'nın hegemonik mücadele sürecinde ideolojilerin rolüne dair tartışmalarını erkeklik ve kadınlık rollerinin inşası süreçlerinde kullanan toplumsal cinsiyet kuramcıları, medya metinlerinin eril dille örülü olduğunu ve kadınların rızasının bu metinler aracılığıyla sağlandığını savunmaktadır. Bu kavramlar ışığında ağırlıklı olarak kadın izleyicilerle alımlama çalışmaları yürüten feministler böylece hem bu dizilerin kadınların gündelik yaşamlarındaki önemine hem de içeriğinde hangi eril ideolojileri ilettiğine dönük çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu çalışma da bir pembe dizinin alımlama biçimine yoğunlaşmaktadır.

Çalışmamızda kadınların en yoğun biçimde tükettikleri televizyon programlarından biri olduğu için seçilen pembe dizi türünden Türkiye'de son yıllarda yayınlanmaya başlanan ve yayınlandığı süreçten itibaren önemli bir seyirci kitlesine ulaşan bir Hint dizisi seçilmiştir. Bu dizi öncelikle Kültürel Çalışmalar Okulu'nun yoğun bir biçimde başvurduğu ideoloji ve hegemonya kavramları çerçevesinde analiz edilerek içinde barındırdığı eril ideolojilerin neler olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Ardından dizinin hangi biçimlerde alımlandığına dair Gaziantep'in Ulaş Mahallesi'nde yaşayan ve çoğunluğunu Kürt kadınların oluşturduğu izleyicilerle alımlama çalışması yapılmıştır. Yaptığımız çalışmada temel sorumuz şu biçimdedir: "Türkiye'de yayınlanan Hint dizileri toplumsal cinsiyet rollerini hangi biçimlerde üretmektedir ve üretilen bu rolleri Gaziantep'te yaşayan ve yaşları 25-55 yaş aralığından oluşan Kürt kökenli kadınlar hangi biçimlerde alımlamaktadır?" Çalışmamızda, belirlemiş olduğumuz bu temel soruların yanıtlarını bulabilmek için derinlemesine görüşmeler yapılmıştır.

Yaptığımız çalışmanın ilk bölümünde toplumsal cinsiyet kavramı ve feminist kurama ilişkin bazı önemli kavramlara değinilmeye çalışılmıştır. Feminist kuramın değişen tarihsel ve toplumsal süreçlere bağlı olarak kendi içerisinde yaşadığı farklılıklara yer verilmiş ve bu farklılıklar bu kuram içerisinde açılmış olan farklı başlıklar altında ele alınmıştır. Bunlar: Aydınlanmacı Liberal Feminizm, Kültürel Feminizm, Marksist Feminizm, Freudcu Feminizm, Radikal Feminizm ve bu feminizmlerin tamamını içerdiğini düşündüğümüz Postmodern Feminizmlerdir. Temelde eril iktidarın hegemonyasını yıkmayı amaçlayan feministlerin bu başlıklar altında farklı dönemlerde

dile getirilen farklı taleplerinin ve konularının önemli bir kısmı saha çalışmamızda sıklıkla karşımıza çıkan konular olmuştur. Kadınlığın deneyimler üzerinden inşa edildiğini ve bu yüzden kadınların taleplerini belirli başlıklar altında toplamanın bu çoklu deneyimleri arka planda bırakacağını savunan Postmodern Feminizm diğer bütün feminist talepleri içermesi bakımından çalışmamızda sıklıkla başvurduğumuz kaynaklardan birisidir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ise medya metinlerinin oluşumu sürecinde ideolojilerin rolünün neler olduğu ve bu metinlerin hegemonik mücadelede nasıl yer edindiği incelenmiştir. Sonrasında medya metinlerini bu temel sorular üzerinden incelemeye odaklanan kültürel çalışmalar okulunun tarihine kısaca değinilerek bu alanın toplumsal cinsiyetle olan bağlantılarına değinilmiştir. Sonrasında toplumsal cinsiyet ve kültürel çalışmalar alanlarının ortak bir sorunu olarak toplumsal cinsiyet kimliklerinin kurgulanışında medya metinlerinin rolüne değinilmiştir.

Çalışmanın iki aşamadan oluşan son kısmında ise öncelikle ele aldığımız pembe dizinin ideoloji ve hegemonya kavramları ışığında göstergebilimsel bir analizi yapılmaya çalışılmış, bu aşamada düz anlam ve yan anlam modelinden yararlanılmıştır. Bu model üzerinden erkekliğin ve kadınlığın hangi biçimlerde inşa edildiğine odaklanılarak metinde ki kadınlık ve erkeklik kurguları incelenmiştir. Yapılan metin analizi sonrasında Gaziantep'te yaşayan Kürt kökenli yaklaşık otuz kadınla derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Toplamda on kişiyle bireysel görüşme yapılırken diğer görüşmeler ise üç ayrı grup görüşmesi şeklinde yapılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST ÇALIŞMALAR

Çalışmamızın bu bölümünde öncelikle toplumsal cinsiyet kavramının ne olduğu ve hangi amaçlarla kullanıldığı açıklanacak ve bu kavram ışığında toplumsal alanda kurgulanan kadınlık ve erkeklik rollerinin hangi biçimlerde inşa edildiği tartışılacaktır. Toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde kimliği erkeklere oranla daha çok ve daha sık müdahalelere uğradığı için özellikle kadın kimliğinin nasıl inşa edildiği incelenerek bu konuda yapılan feminist araştırmalara yer verilecektir. Kadınların tarihsel süreç içerisinde değişen konumlarına mercek tutan feminizm ve toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla genellikle erkeklerin deneyimleri ışığında oluşturulduğuna tanık olduğumuz önemli tarihsel süreçlerin çalışmamızın kapsamına dâhil olan bir kısmına kadınların mücadeleleri perspektifinden bakılacaktır.

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI

Kadınlar ve erkekler arasında yaşanan eşitsizlikler ve bu eşitsizliklerin hangi yollarla aşılabileceğine dönük tartışmalar geçmiş yüzyıllardan günümüze dek uzanan önemli tartışmalardan birisini oluşturmaktadır. Kadınların toplumsal alanda geri planda konumlanışını eleştiren ve bu eleştirilerle birlikte ‘tarihi kuran bir özne olarak kadını’ yeniden konumlandırmayı amaçlandıran toplumsal cinsiyet kuramı, kadının bu yeni konuma hangi yollarla erişebileceğinin incelemesini yapan, bunun mücadelesini içeren çalışma alanlarından birisidir. Toplumsal yapıya dair çalışmalarda cinsiyetler arasındaki eşitsizliklere dair tartışmaları temel alan bu çalışma alanı kadın ve erkek kimliklerinin hangi biçimlerde kurulduğunu inceleyen önemli disiplinlerden birisini oluşturmaktadır. Tarihi seyir içerisinde kadın-erkek eşitsizliğinin nasıl üretildiğini ve bu üretim mekanizmalarını yeniden üretmek için aktif tutan araçların neler olduğunu araştıran toplumsal

cinsiyet kuramının içerik olarak ilk ortaya atıldığından bu yana içinde geliştiği tarihsel koşulların da etkisiyle önemli değişimlerden geçtiği görülmektedir. Toplumsal yapının eril talepler üzerine inşa edilmesi sosyal alanda kadınlar aleyhine önemli sonuçlar doğurmaktadır.

Önemli toplumsal kurumlardan bazıları olan aile kurumu, okul, çalışma alanları ve kamusal alanlarda da varlığını önemli ölçüde hissettiren bu eşitsizliklerin nedenlerini ortaya çıkarmak için kullanılan toplumsal cinsiyet kavramı kadınlara uygulanan eşitsizliklerin nedenlerini toplumsal bağlamlarıyla ele almayı amaçlaması bakımından önem taşımaktadır. Erkek kimliğinin taleplerine göre düzenlenen toplumsal ve kültürel alanın neden olduğu önemli sorunlar, bu sorunların nedenleri ve tarihsel arka planlarıyla birlikte incelenmesi gibi süreçleri kapsayan bu kavram, kadının toplumdaki rolünün nasıl belirlendiğine ve bu belirlenme sürecinin hangi aşamalarda gerçekleştiği sürecine ışık tutmaktadır. Toplumsal alanda yaşanan erkek egemenliğinin kadınların varoluşlarını hangi biçimlerde etkilediğini ortaya çıkaran toplumsal cinsiyet çalışmaları bu etkileri kırmayı amaçlamaktadır. Ancak bu etkilerin toplumsal alanın bütün yapılarına çok ince biçimlerde işlenmiş olması toplumsal cinsiyet kuramcılarını araştırmalarında daha hassas davranmaya yönlendirmektedir.

Kadın-erkek eşitsizliğinin nedenlerinin çok yönlü olması tarihsel süreç içerisinde bu soruna dönük farklı yaklaşımların gündeme gelmesine neden olmaktadır. Örneğin, yapılan bir takım cinsiyet çalışmaları doğrudan kadın kimliği üzerine yoğunlaşırken bazı çalışmalar ise cinsiyetler üzerine odaklanarak cinsiyet kimliği meselesine daha kapsamlı yaklaşmayı amaçlamaktadır. Benzer biçimde kadınların cinsiyetlerinden dolayı dışlanmaları ve bu dışlanmanın beraberinde getirdiği önemli hak ihlalleri cinsiyetler üzerine çalışma yapan bazı araştırmacıları doğrudan kadın kimliğinin yeniden kurulmasına yönelik çalışmalar yürütmeye yönlendirirken, diğer bazı araştırmacıları ise bu kadın tarihinden ayrı düşünülemez olan erkeklik tarihini ve bu tarihin cinsiyet eşitsizliklerinden soyutlandırılarak yeniden yazılabilesinin uygun biçimlerine dönük araştırmalar yapmaya yöneltmektedir.

Özellikle kadın kimliğinin ele alınırken diğer cinsiyet kimliklerinden bağımsız ele alınamayacağını öne süren araştırmacılar hem bütün cinsiyet mücadelelerini kapsamı açısından ve hem de cinsiyet kimliklerinin toplumsal yapıdan bağımsız

düşünülemeyeceği gerçeğini içinde barındırmasından dolayı ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını kullanmaktadır. Kadınlığın da erkeklikle beraber kurgulandığını ve bu yüzden iki cinsiyete ait tarihin de birbirlerinden ayrı incelenemeyeceğini savunan toplumsal cinsiyet kuramcıları, toplumsal bir inşa olduğunu belirttikleri cinsiyet rollerinin anlaşılabilmesi için toplumsal yapıya içerisinde yer alan bütün cinsiyetleri ve kurumlarıyla bakılması gerektiğini belirtmektedir. Daha önceki dönemlerde kadın mücadelesi çerçevesinde düşünülen cinsiyet çalışmalarında toplumsal cinsiyet kavramının kilit bir rol oynadığını savunarak bu kavramı günümüze en yakın biçimde kullanan ilk feministler Amerikalı feministlerdir (Scott, 2007:62). Cinsiyetin ne olduğu, nasıl belirlendiği ve adı konulan bu cinsiyetlerin yerine getirmesi gereken rollerin neler olduğu, bu rollerin hangi süreçlerde, nasıl ve kimler tarafından belirlendiği soruları cinsiyet araştırmalarına konu olan önemli tartışmalardan bazılarını oluşturmaktadır. Cinsiyet kavramına dönük tartışmalardan en önemlisini *sex (eşey)* ve *cinsiyet (gender)* kavramları arasındaki ayırım oluşturmaktadır. Canlılar arasında ki temel farklılıklara işaret eden *sex* kavramı, “*esasen kadın ve erkeğin doğumuyla birlikte ortaya çıkan, anatomik farklılıklara atıfta bulunan bir biyoloji, fizyoloji terimidir ve tarafsızdır*” (Chancer ve Watkins, 2011:30). Cinsiyet kavramının ise biyolojik bir farklılığı belirtmekten çok toplumsal konum farklılığına vurgu yaptığını belirten Oakley bu kavramın toplumda kadın yerine kadınlık, erkek yerine erkeklik olarak yorumlanabilecek farklı cinsiyet rollerini ve kadınlar ile erkeklerin yaşadıkları toplumun normlarına bağlı olarak hangi varoluş biçimlerini almaları gerektiği gibi anlamları içeriğinde barındırması açısından önem taşıdığını belirtmektedir (Acar ve Savran, 2009:233-234). Cinsiyet teriminin kadın ve erkeğin biyolojik yönünü belirttiğini vurgulayan Saygılıgil’e göre ise, bu cinsiyetlere yüklenen farklı anlamlar ve roller biyolojik yapımızın dışına çıkan sosyo-kültürel olgulardır (Saygılıgil, 2016:9). Bu sosyo-kültürel olgular cinsiyetler arasında değişen rolleri üreterek, üretilen bu ilişkilerin devamlılığını sağlamaktadır. Toplumsal alanın bütün katmanlarına işleyen bu cinsiyet rolleri hem cinsiyetleri hem de bu cinsiyetlere yüklenen rolleri belirleyerek sosyal ve kültürel inşayı bu ayrımlar üzerine kurmaktadır.

Kadın ve erkek ayırımının nedenlerinin yalnızca biyolojik farklılıklarla açıklanamayacağını belirten Scott’a göre ise, bu farklılıkların toplumsal arka planlarını ortaya çıkarmak ve bu süreçte etkin olan “*cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş*”

(Scott, 2007:11) rollerin de detaylı bir şekilde analiz edilmeleri gerekmektedir. Böylelikle, biyolojik nedenlerin hiçbirinin tek başına cinsiyetler arası eşitsizliklere gerekçe gösterilemeyeceğini savunan toplumsal cinsiyet kuramcılarının göre, “*Erkekler kadınlar arasında ortalama olarak rastlanan anatomik, biyolojik farklılıklar, toplumsal cinsiyetin müdahalesiyle kategorik farklılıklara dönüştürülür: Bu süreçte kadınlarla erkekler arasındaki doğal benzerlikler bastırılmış, kendi içinde bütünlüklü ve dışlayıcı iki karşıt kategori oluşturulmuştur*” (Acar ve Savran, 2009:236). Cinsiyetlere göre farklılık gösteren tutumların ve beklentilerin yalnızca biyolojik farklılıklarla açıklanamaması ve toplumsal yapının da bu farklılıkları üreten önemli bir alanı oluşturuyor olması, toplumsal cinsiyet kavramını cinsiyet tartışmalarında önemli bir kavram haline getirmektedir.

Cinsiyetlerin ve bu cinsiyetlere atfedilen rollerin toplumsal alanda üretildiklerine ve yine bu alanda süreklilik kazandığına işaret eden toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik determinizme düşmemesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak bu başlığın kullanıldığı araştırma alanlarında özellikle kadın çalışmalarının yürütülmesi bazı eleştirileri de beraberinde getirmektedir. Cinsiyet çalışmalarında ‘toplumsal cinsiyet’ kavramının günümüzde sıkça kullanılmasının nedenlerini açıklayan Scott’a göre bu nedenlerden biri, kadınların isimlerini ön plana çıkarmamak ve bu sayede toplumsal alanın bütün yapılarına işleyen eril kimliğe ciddi bir tehdit oluşturma izlenimi yaratmamaktır. Bu düşünceye göre ayrıca, akademik camiada da kabul görebilmesi daha kolay olan toplumsal cinsiyet kavramı bu sebeple de doğrudan “kadın tarihi” olarak kullanılmamaktadır. Kavramın, eril düzende yerleşikleşen kalıpları doğrudan hedef almaması bakımından tercih edilme amacını eleştiren Scott, bu yaklaşımın da kadınları gizleme amacı taşıdığını belirterek, kavramın taşıdığı önemli anlamları ve kullanılmasındaki asıl nedenleri arka plana ittiğini belirtmektedir. Bu yüzden Scott’a göre, toplumsal cinsiyet kavramının zengin bir tarihsel ve toplumsal arka planı vurgulaması dışında cinsiyetçi gerekçelerle kullanılmamasına dikkat edilmelidir (Scott, 2007:10). Özellikle kadınlar üzerine yapılan çalışmaları kapsayan toplumsal cinsiyet kavramının yerine “kadın”ı vurgulayan bir başlığın seçilmemesinin altında yatan nedenlerden bazılarının cinsiyetçi bazı imalar taşıdığını belirten Özkazanç ise, bu kaygılara rağmen kavramın cinsiyet tartışmalarında büyük bir boşluğu doldurduğunu ve bu yüzden kullanılmasının önem taşıdığını vurgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramının daha “nötr ve nesnel” olduğu için kullanıldığını belirten

Özkazanç, cinsiyet temelli ayrımların daha genel ve kapsayıcı bir şekilde ele alınabilmesi için kullanılmasının önemli olduğunu vurgulayarak, kadınlar üzerine yapılan çalışmaların yalnızca kadınların tarihinin değil erkeklerin tarihinin ve dolayısıyla da tarihin genel seyrinin yeniden düzenlenmesini gerektirmesi bakımından önemli olduğunu vurgulamaktadır (Özkazanç, 2015:112). Erkeklerin etkin olduğu tarihin bütün alanlarının kadın bakış açısıyla yeniden düzenlenmesi, sözü edilen bu alanların önemli değişikliklere uğrayacağı anlamına geldiği için bu kapsayıcı değişimin toplumsal cinsiyet genel başlığı altında ele alınması cinsiyet tarihi sürecinin daha kapsamlı bir şekilde düzenlenmesinin önünü açmaktadır. Toplumsal cinsiyet tartışmalarında üzerinde en çok uzlaşılan konulardan birisi, cinsiyet araştırmaları sürecinde, tarihin genel seyrini oluşturan bütün alanların diğer cinsiyet kimliklerinin de bakışlarıyla yeniden değerlendirilmesi ve bu süreçler boyunca yalnızca erkeklerin kazanımlarını ve başarılarını ölçü alan tarih yazımının toplumsal cinsiyet tartışmaları perspektifiyle yeniden düzenlenmesidir.

Kadın ve erkeklere yüklenen toplumsal rollerin eşitsiz dağılımını sorunsallaştıran toplumsal cinsiyet tartışmaları bu ayrımların yeniden üretiminin hangi alanlarda gerçekleştiğini bulabilmek için aileden başlayarak toplumu oluşturan önemli kurumları detaylı bir şekilde analiz etmektedir. Bu araştırmalarla kadının toplumsal yaşamda ki ikincil konumunun yeniden üretimini gerçekleştiren süreçlere mercek tutan bu çalışmalar toplumsal yapının mikro alanlarının incelenmesiyle gerçekleştirilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi toplumsal cinsiyet tartışmaları bütün cinsiyet kimliklerinin toplumsal konularının hangi aşamalardan geçerek kurgulandığını sorgulasa da, üzerinde uzlaşılan en önemli göstergeler, tarihsel ve toplumsal alanın erkekler tarafından kendi talepleri doğrultusunda oluşturulmaya çalışıldığı ve bu yapılırken de özellikle de kadın kimliğinin bu eril kurguya hizmet edecek biçimde kurgulandığıdır. Tam da bu nedenle kadınlara biçilen roller genellikle erkeklerin iktidarlarını sarsmayacak pasifliklerle ve/veya bu iktidarı pekiştirecek olan aşırı fedakârlıklarla sınırlandırılmaktadır. Bu roller genellikle eril taleplerle şekillenmiş olan ve bu nedenler bu talepleri bünyesinde barındıran sosyal yapılar aracılığıyla üretilmektedir.

Sosyal yapı içerisinde oluşturulan kurumların cinsiyetleştirilmesinin ne denli ciddi boyutlara vardığını inceleyen Chancer ve Watkins bu kurumlarla karşılıklı ilişkisi

sonucunda toplumun cinsiyet konusunda ki önemli takıntılarını şu örnekle açıklamaktadır. “*Öğrencilerime sık sık, bir bebeğin yeni doğduğunu duyduklarında insanların soracağı ilk sorunun ne olabileceğini sorardım. Teoride sorulabilecek, “Kaç kilo doğdu? Sağlığı iyi mi?” gibi sorular yerine, hemen herkes bebeğin kız mı yoksa erkek mi olduğunu soracaktır.*” (Chancer ve Watkins, 2011:31) Bunun gibi pek çok örnek cinsiyet olgusunun toplumsal alanda nasıl önemli bir alanı işgal ettiğini açığa çıkarmaktadır. Toplumun cinsiyetleştirilen kurumlarının etkilerini yalnızca gündelik dilin detaylarında değil sosyal alanın sistematik bir şekilde işleyen bütün kurumlarında görebiliriz. Örneğin yapılan ilk cinsiyet çalışmalarında kadınların kamusal alandan uzaklaştırılarak özel alana hapsedilmelerinin kamusal alanın dilini erilleştirdiği ve bu nedenle de kadınların yeniden kamusal alanlara dâhil olmaları gerektiği savunulurken, günümüzde yapılan çalışmalar bunun tek başına eril dile karşı yeterli bir mücadele olmayacağını ortaya çıkarmaktadır. Bunun nedeni ise, eril dilin normlarına göre kurgulanan kamusal alanlara kadınların dâhil olması durumunda bile, bu alan içerisinde hüküm süren erkekleşmiş dilin içine dâhil olan bütün kimlikleri de erkekleştirme riski taşımasıdır.

Bu yüzden bütün alanların ve kurumların cinsiyetleri hangi biçimlerde inşa ettikleri ve yeniden ürettikleri üzerine yoğunlaşan cinsiyet araştırmaları eril dil ve onun arzuları üzerine kurulan toplumsal yapıyı bu yönünden soyutlamak için önemli çalışmalar yürütmektedir. Bunun için de öncelikle yalnızca erkekler ve onların mücadeleleri üzerine kurulan resmi tarihin karşısına diğer cinsiyet kimliklerinin mücadelelerini yerleştirerek tarihi yeniden yazmayı amaçlayan bu araştırmalar feminist mücadelelerden başlayarak kadın tarihine -dolayısıyla da daha kapsamlı bir tarihin bizzat kendisine- ışık tutmaktadır.

1970’li yıllar eril perspektifle kurgulanan tarih yazımına karşı diğer cinsiyet kimliklerini de içine alan bir tarih yazımının gündeme geldiği yıllardır. O dönemin feministlerinin kadınların bireysel mücadelelerini ön plana çıkarmaları ve bu mücadelelerin ortaya çıkması için her kadının kendi deneyimlerinden yola çıkarak kadın tarihinin yazımı sürecine katılmaları gerektiğine dönük taleplerinin cinsiyet mücadeleleri konusuna önemli katkılar sunduğu görülmektedir. Özellikle de tarihsel sürece dâhil olabilmek ve yazılan eril tarihi kadın perspektifinden bakarak yeniden yazabilmek için kadınların toplumsal inşa sürecinin kritik alanlarına yoğunlaşmaları gerektiğinden söz

eden Scott'a göre, kadınların 1960'larda yüksek okullara yerleşmelerindeki artışlar ve yüksek lisans, doktora gibi önemli araştırma alanlarına dâhil olmaları onları yukarıda da söz ettiğimiz toplumsal dönüşüm süreçlerinin kilit noktalarına yerleştirmektedir. Akademide var olmalarının kadın tarihinin ortaya çıkışında ki önemli atılımlardan birisi olduğunu vurgulayan Scott şunları belirtmektedir:

Kadınların akademideki yeni kolektif kimliği, cinsiyet farklılığına dayalı ortak bir ayrımcılık deneyiminin varlığını öne sürüyordu ve bir grup olarak kadın tarihçilerinin genel tarihçi kategorisi içinde kapsanamayacak kendilerine özgü ihtiyaçları ve merakları olduğunu var sayıyordu. Feministler, kadın tarihçilerin (erkek) tarihçilerden farklı olduklarını ve toplumsal cinsiyetlerinin mesleki olanaklarını etkilediğini öne sürerek profesyonellerin kim olduğunu belirleyen evrensel ve bütüncül terimleri sorguladılar ve daha önce siyasi olmayan kurumları siyasileştirmek suçlamasına maruz kaldılar (Scott, 2013:111).

Hem akademik alanda hem de diğer toplumsal alanlarda eş zamanlı yürütülen cinsiyet mücadeleleri cinsiyet çalışmalarını önemli bir yere taşımıştır. Gündelik yaşamımızı çevreleyen önemli alanlardan bazılarını oluşturan ev içi alan ve kamusal alanlar, kitle iletişim araçları, parklar, sokaklar ve siyasal alanların doğrudan feministler tarafından incelenmesi inşa edilen cinsiyet kimliklerini anlamada önemli fikirler vermektedir (Yavuz, 2016:76). Feminist mücadeleyi günümüzün en önemli ve gerekli mücadelelerinden birisi olarak gören Scott, kadınların toplumsal alandaki ideolojik savaşta hangi kritik noktaları doldurarak ve hangi biçimlerde savaşarak yol almaları gerektiğine *Feminist Tarihin Peşinde* adlı kitabında detaylı bir şekilde yer vermektedir. Kadınların toplumsal konumlarının iyileştirilebilmesi için önemli olan bu yöntemlerden özellikle ikisi çalışmamızın amacını içermesi bakımından önem kazanmaktadır. Özellikle *Görünür Hale Gelmek* ve *Deneyimin Otoritesi* başlıklarını ön plana çıkaran Scott kadınların kendi tarihlerini bu hassasiyetleri göz önünde bulundurarak yazabileceklerini belirtmektedir (Scott, 2013:141-163).

Görünür Hale Gelmek ile kadınların beklentilerini doğrudan toplumsal alana taşımaları gerektiğinden söz eden Scott, görünür olma çabasının feminist mücadelenin en önemli yöntemlerinden birisi olması gerektiğinden söz etmektedir. Kadınların var olan cinsiyet kimliklerinin kurgulanış biçimlerinin üstesinden gelebilmeleri için onları içermeden yazılan tarihe ve o tarihin üzerine temellenen gündelik yaşama meydan

okuyarak kendi varlıklarının ve deneyimlerinin güçlü bir şekilde dile getirilmesi gerektiğinin önemini vurgulamaktadır.

Deneyimin Otoritesi'yle de Kadınların deneyimledikleri hayatı ve kendilerini nasıl anlamlandırdıklarını sorguladıkları süreçleri yaşanan tarihe aktarmalarının gerekliliğini belirtmektedir. Çünkü bugün bildiğimiz biçimiyle tarih genellikle erkeklerin deneyimlerini baz almaktadır ve atılması gereken önemli adımlardan birisi bu deneyim havuzunu çeşitlendirmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramı özellikle de feministlerin günümüzde üzerinde yoğunlaştıkları bir kavram olsa da bu kavram bu kullanım sıklığına zamanla erişmiştir. Öncesinde tamamen kadınların toplumsal konumlarını erkek tahakkümünden kurtarmak amacıyla yola çıkan feministler, uzunca bir dönem boyunca kendilerini taraflı bir şekilde yazılmış olan tarihsel sürecin kurucu unsurları olarak yeniden konumlandırmayı amaçlamışlardır. Bu amaçla yola çıkan kadınların tarihsel süreç içerisinde çoğu kez var olan cinsiyetçi sisteme karşı ayaklandıkları görülmektedir. Değişen kültürel ve siyasi yapılarla birlikte dönüşüm geçiren feminist talepler kendileri içinde farklı öncelikleri ve/veya amaçları ön plana çıkararak birbirlerinden farklı alanlarda mücadele yürütmüşlerdir.

2.2. FEMİNİST KURAMLAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Kadınların kamusal ve özel alanlarda maruz kaldıkları ayrımların nedenlerini sorgulayan ve bu ayrımların üstesinden gelmenin yollarını araştıran Feminist yaklaşımın en önemli temelleri İngiltere ve Fransa'da 18. Yüzyılın sonlarında atılmaya başlanmıştır. Mary Wollstonecraft tarafından yazılan *A Vindication of the Rights of Woman* (Kadın Haklarının Savunusu) adlı eser feminist kuramın temel eserlerinden birisi olarak görülmektedir. Wollstonecraft'ın, o dönemlerde devrimin etkisinde olan Fransa'da yaşama hakkı, eşitlik ve özgürlük talepleriyle temellenen İnsan Hakları Bildirgesi'nin kadınlar için de geçerli olması gerektiğini ve devrimin ancak bu yolla asıl amaçlarını hayata geçirebileceğini savunması kadınların toplumsal yaşamdaki konumuna getirilen önemli eleştirilerden biri sayılmaktadır (Cevizci, 2005:694). O dönemin özgürlükçü atmosferiyle çoğu insanın yoğun biçimde dillendirdiği özgürlük taleplerinin dönemin erkekleriyle sınırlı kaldığı eleştirileri, eşitlik gibi taleplerin ardında gizlenen çifte

standardın aşılması gerektiği ve bildirgede bütün insanların birbirleriyle aynı haklara sahip olduğuna dair yapılan vurguların kadınları da kapsamaması gerektiği bu yolla tartışılmıştır.

1791 yılında Fransa’da yayımlanan, *Olympe de Gouges Les Droits de la femme* (Kadın Hakları) adlı el broşürü de o dönemde ortaya çıkan feminist tepkinin önemli yazılı kaynaklarından biri sayılmaktadır. (Donovan, 1997:15) Bu gibi önemli eserler feministlerin cinsiyet meseleleriyle ilgili yerleşik kalıplarının sorgulanmadığı o dönemlerde erkeklik inşasının önemli alanlarını eleştirmesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak yukarıda da söz ettiğimiz gibi değişen sosyal koşullar kendi içerisinde feminist mücadeleleri ve onun taleplerini de dönüştürerek farklı dönemlerde farklı taleplerin gündeme gelmesine neden olmaktadır. Bazı dönemlerde yaşama hakları ve eşitlik hakları talepleri üzerine yoğunlaşan feministler, bazı dönemlerde ise cinsel özgürlük taleplerini ön plana çıkartmaktadır. Kadınların belirli süreçlerde ön plana çıkan talepleri ve bu talepler üzerinde yapılan güçlü uzlaşmalar feminist literatürde dalgalanmalar olarak yorumlanmakta ve temelde içinde bulunduğumuz süreci de kapsayan dört feminist dalga olduğu kabul edilmektedir.

18. yüzyılda başlayan ve 1960'lara kadar devam eden süreci kapsayan birinci dalga feminizmin temel taleplerini, eğitim hakkı ve oy hakkı meseleleri oluşturmaktadır. Kadınların insan oldukları için erkeklerin yararlandıkları temel insan haklarından yararlanmaları gerektiği düşüncesiyle ön plana çıkan feministler, o dönemde kadınların ezilmelerinin en önemli nedenlerinden biri olarak erkeklerin buldukları önemli kamusal mekânlardan kendilerinin dışlanmış olmalarını gerekçe göstermektedir. Bu kamusal alanların en önemlilerini ise o dönemin feministlerine göre, eğitim kurumları ve siyasal alanlar oluşturmaktadır (Neves, 2006:p2). Bu yüzden eğitim hakkı ve oy hakkı için mücadeleyi en önemli amaçları arasında bulduran feministler, kız çocuklarının bu fırsatlardan eşit biçimde faydalanabilmeleri için büyük mücadeleler vermişlerdir.

İkinci dalga feminizmde ise, 1960'lı yılların özgürlükçü atmosferinin etkileri görülmektedir. O dönemde kadınların birinci dalga feministlerin istedikleri yaşama hakkı, eğitim hakkı ve oy hakkı gibi taleplerin dışına çıktıkları ve bunlarla yetinmedikleri görülmektedir (Altınbaş, 2006:22-23). Bu dalgayı feminist tarih içerisinde önemli bir yere yerleştiren asıl mesele erkeklerin kadınları ve dünyayı yönetmek üzerine kurulu olan

arzularının kendilerini hangi biçimlerde gösterdiklerini açığa çıkardıklarının sorgulanmasıdır. Özellikle kadınların var olan piyasa düzeninde herhangi bir değeri olmayan ev içi emeğe yöneltilmeleriyle onlar üzerinde ekonomik bir tahakküm kuran erkekler, kültürel sahadaki zaferleri içinse bir tür ideolojik savaş başlatmaktadır. Bu dönemin feministleri kendilerini ideolojiyle işleyen bu karmaşık süreci çözümlenmekle görevlendirmektedir. Bu ideolojik savaşın önemli kilit noktalarından biri ise tarih yazımıdır. Yukarıda sözünü ettiğimiz cinsiyetçi tarihin kadınları dâhil ederek yeniden yazılması gerektiği talebi ikinci dalga feministlerin en önemli gündemlerinden birisi haline gelmiştir (Çakır, 2011:505). Kadınların yaşamın her alanında eşitlikçi olmaları gerektiğini savunan ikinci dalga feministlere göre başta aile içi ilişkiler olmak üzere, kadının kendi bedeniyle ilgili kararları kendisinin vermesi gerektiği, aile içi sorumlulukların eşit paylaşımı ve doğumla ilgili kararların kadınların istekleri doğrultusunda alınması fikri önemli talepler arasında yer almaktadır. Kadınların bedenlerinin erkeklerin tahakkümü altında olmasını ve mücadele edilmesi gereken alanların başında da kadın bedeni konusunun geldiğini savunan ikinci dalgadaki feministler, özgürlüklerini elde edebilmeleri için, başlangıçta kendi bedenleriyle ilgili kararları kendilerinin vermeleri gerekliliğini ön plana çıkararak kadınların bastırılan cinsel yaşamlarını ve kürtaj haklarını öncelikli mücadele konuları arasına almışlardır.

Üçüncü dalga feminizm ise birinci dalga feministlerin tamamını ve ikinci dalga feministlerin bir kısmını yalnızca orta ve üst sınıf beyaz kadınlara hitap eden taleplerle ilgilendikleri gerekçesiyle eleştirmektedir. 1990'lı yılların başlarında ortaya çıkan bu dalgada yalnızca belli bir sınıfın kadınlarını kapsayan taleplerle yetinmek yerine, sınıfsal ve coğrafik ayırım gözetmeksizin bütün kadınların sorunlarına çözüm arandığı ve bu çözümlerin kendi sorunları çerçevesinde düşünülmesi gerektiği fikrinin ön plana çıktığı görülmektedir (Taş, 2016:171). Kadınların birbirlerinden farklı sorunlarının olduğunu ve çözümün bu kabulünün göz önünde bulundurularak belirlenmesi gerektiğini savunan bu dönem feministlerine göre, dünyanın farklı yerlerinde ve birbirinden farklı koşullarda yaşayan kadınların hikâyelerinin bilinmesi ve her birinin kendi içinde geliştirdiği mücadelelerin dikkate alınması gerekmektedir.

2008 yılından başlayarak günümüzü de içine alan dördüncü dalga feminizm ise dijital araçların gelişmesiyle birlikte feminist talepleri bu araçlar yoluyla yayma imkânı

bulan kadınların kendi deneyimlerini gündeme getirmek için doğrudan bu aktif kanalları kullanmasını içermektedir. Dijital ortamların hem farklı coğrafyalardan hem de farklı sınıflardan kadınları bir araya getirebilen sınır ötesi potansiyeliyle birlikte daha önceki feminist dalgalarda kısmî kalmakla suçlanan taleplerin ya da kesimlerin önemli bir bölümünün dördüncü dalgayla birlikte kendi deneyimlerini gündeme getirme imkânı buldukları görülmektedir. Kadınların seslerinin cinsiyetçiliğe karşı yükseldiği bu yeni dijital ortamın en önemli ağlarını ise Facebook, Twitter ve kadın blogları oluşturmaktadır (Roberts, 2014:8-9). Bu sosyal ağlar aracılığıyla taleplerini daha önce gündeme getiremeyen kadınlar doğrudan sosyal medya gündemine ulaşabilecekleri imkânları yakalamışlardır. Bunun yanı sıra çok sayıda insan tarafından sevilerek takip edilen birçok ünlü kadın da aynı araçlar yoluyla feminist mücadeleye destek vermişlerdir. Özellikle 2017 yılında haberlere konu olan Hollywood'da bir film yapımcısı olan Harvey Weinstein'in oyuncu kadınları taciz etmesine dönük haberlerinin ortaya çıkmasının ardından, dünyanın her yerinde benzer koşullar altında cinsel tacize uğrayan çok sayıda oyuncu kadının 'me too' (ben de) hashtag'ıyla bir dijital eylem başlatarak uğradıkları tacizleri sosyal medya ağları üzerinden duyurmaları ve bu yolla erkeklerin cinsel baskılarını ifşa etmeleri dördüncü feminist dalga sürecinde yürütülen aktif eylemlere örnek verilebilir (www.bianet.org). Özellikle dijital kimliğiyle ön plana çıkan feminizmin bu aşamasında kadınların bütün kimlik sınırlarını aşarak feminist mücadeleye destek verdikleri görülmektedir.

Feminist taleplerin dönem dönem yaşadığı değişime işaret eden bu dalgalanmaların yanı sıra, Donovan, değişen tarihsel ve ekonomik düzenlerle de birlikte kadınların konumlarında ve taleplerinde değişimler olduğunu ve sözü geçen üç önemli dalgalanmaya geçiş evrelerinde bu farklı koşulların etkilerinin büyük olduğunu belirtmektedir (Donovan, 2016:19).

2.2.1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm

17. yüzyılın sonundan 18. yüzyıla kadar süren ve Aydınlanma Dönemi olarak adlandırılan dönem önemli bilimsel deneylere ve bu deneyler sonucunda ulaşılan önemli sonuçlara sahne olmuştur. Ortaçağ'ın aksine, bilimsel deneylerin sıklıkla yapıldığı ve ardı ardına icatların gerçekleştiği bu süreçte insan aklı kutsallaştırılarak evrenin efendisi

olarak görülmüş, matematik ve fizik dünyasıyla başlayan bu buluşların ardından diğer alanlara da yansımıştır. Aklın üstünlüğünün ilan edildiği bu dönemde insan kutsanarak doğanın en yetenekli canlısı olarak görülmüştür. “*Kadim stoacı bakışta olduğu gibi Aydınlanmacı görüşe göre de dünyanın işleyişi, rasyoneldir; bu rasyonelite, matematiksel “doğal” hukukta temellenir. Her birey bu kurallara otarşik olarak ulaşmaktadır, çünkü her bireyde Allah vergisi bir akli yetenek vardır*” (Donovan, 2016:24). Ancak Aydınlanma Dönemi’nde adını önemli ölçüde duyurmuş olan birçok bilim insanının kadın-erkek eşitliği söz konusu olduğunda cinsiyetçi bir dile büründükleri görülmektedir. Kadınların erkek dünyasının basit işlerini gören düzenleyici bir unsur olduğunu savunan bu görüşler, kadın-bilim ilişkisini de benzer düşüncelerden ötürü yargılamaktadır. Kadın aklının erkek aklına oranla çok daha basit bir işleyişe sahip olduğunu iddia eden bu dönemin bilim insanları, kadınların sözü edilen akli yetersizliklerinden dolayı özel alana sıkıştırılmış olmasını savunmaktadır. Bunun sebebi ise ev içi işlerin kadınların mantıklarıyla eş değer bir biçimde basit bir işleyişe sahip olması olarak görülmektedir (Crampe ve Casnabet, 2005:315).

Evrenin akıl yoluyla ulaşılabilir mekanik bir işleyişinin olduğunu savunan o dönemin düşünürleri mekanik işleyişle hareket etmeyen her şeyi yetersiz görmektedir. Donovan’a göre o dönemin hâkim görüşü bu mekanik işleyişin karşısında konumlandırılan ve aklın yasalarına uymayanların olduğu kategoriye kadınlar da dâhil edilmektedir (Donovan, 2016:24). O dönemde fikirleri önemli ölçüde kabul gören Rousseau, dönemin kadına bakışını kadın-çocuk benzetmesiyle uç noktaya taşımaktadır. Kadınların mantıklarını kullanma biçimlerinde hep bir çocuk kadar basit davrandıklarını savunan Rousseau’ya göre, bu nedenledir ki kadınlar Aydınlanma Dönemi’nin en çok benimsenen düşüncelerinden biri olan deneyimlemek ve düşünerek kabullenmek yetisinden yoksundurlar (Crampe ve Casnabet, 2005:317). Bu gibi düşüncelerin de sonucu olarak mekanik akla atfedilen kutsallık erkeği, doğanın efendisi yapmasının yanı sıra yukarıda sözü edilen nedenlerden dolayı doğanın *mekanik olmayan* parçalarının da -kadınlar gibi- efendisi kılmaktadır:

İnsan aklının önceliği ve gerçekliğin tüm diğer yönlerine hükmetme hakkının olduğu iddiası, belirli türden bir kibire ve küstahça gurura, hatta tek bir türün -erkeklerin- şovenizmine götürür. Çünkü doğal olarak insan (erkek) aklı ile övünen düşünceye göre akılcı varlıklar,

yaratılışın efendileridir ve “akıldan” yoksun kalanlara -kadınlara, insan olmayan varlıklara ve dünyanın kendisine- aklı dayama hakları vardır (Donovan, 2016:25).

Bu süreçte kadınlar insan haklarına yapılan vurgulardan yararlanamadıklarını ve dönemin insanı yücelten fikirlerinin yalnızca erkekleri kapsadığını belirterek aydınlanmacı erkeklerin önemli bir kısmını cinsiyetçilikle suçlamaktadırlar. Kadınların bilimsel buluşlara erkekler kadar dâhil olamamalarının nedenleri, kadının yaratılışıyla alakalı sorunlardan değil, toplumsal düzenin yalnızca erkeklerin bu alanlara katılabilecekleri şekilde kurulmuş olmasından kaynaklandığını vurgulayarak bu durumun üstesinden ancak kadınlara da eşit hakların tanınmasıyla gelinebileceğini savunmuşlardır.

Elisabeth Cady Stanton 1848 tarihinde kaleme alınan Declaration of Sentiments (Duygular Bildirgesi) ‘nde Bağımsızlık Bildirgesi’ne atıfta bulunarak aynı hakları kadınlar için talep etmektedir. Bağımsızlık Bildirgesi’nde yer alan maddeler insanların tamamını işaret ediyor gibi görünse de fiiliyatta kadınları içermemesini eleştiren Stanton, kendi hazırladığı Duygular Bildirgesi’nde ki maddeleri doğrudan insanlar yerine kadınları işaret edecek biçimde değiştirmiştir. Bu bildirmede savunulan temel fikirler, kadınların oy kullanma haklarına sahip olmaları gerektiği ve o dönemlerde yaygın olan evlilik sürecinde kadının kocasının buyruğu altına girmesi gerektiği görüşlerinin eleştirilmesi oluşturmaktadır (Taş, 2016:167-168). Erkeklerin ve kadınların tanrı tarafından eşit yaratıldığını ve bundan dolayı erkeklerin yararlandıkları bütün haklardan doğal olarak kadınların da yararlanması gerektiği savunulmaktadır.

Ancak feminizmin kendi içerisinde ne kadar kapsamlı olduğuna dair düşünceler ve iç tartışmalar sözü edilen dönemde ortaya çıkmıştır. Kadınlarla ilgili mücadelelerde özellikle Amerika söz konusu olduğunda farklı sorunların da olduğu ve feminizmin kapsayıcılık konusunda bir takım eksiklikler yaşadığı görülmektedir. Önemli oranda siyah kadının içinde bulunduğu Amerika nüfusunda, kadınların kendi içlerinde farklı ötekileştirilmelere maruz kaldıklarının görülmesi feminizmin kendi içinde çeşitlenmesine ve kapsayıcılığının tartışılmasına yol açmaktadır (Hooks, 2016:14). Siyah kadınların cinsel özgürlük ya da çocuk doğurmak üzerinde hak sahibi olmak gibi taleplerinden önce hayatta kalmak ve beyaz kadınlarla eşit haklara sahip olmak gibi talepleri onları kendi dönemlerindeki feministlerle aynı taleplerde bulunmaktan alıkoyan bir faktör olarak ön plana çıkmaktadır.

Aydınlanma sürecinden itibaren 1920’de kazanılan oy kullanma hakkına kadar olan süreçte yaşanan kadın mücadelelerinin önemli sonuçlarının olduğunu vurgulayan Donovan, bu mücadelelerin önemli kazanımlarla sonuçlandığını belirtmektedir. Bu başarıların başında oy hakkının kazanılmasının geldiğini vurgulayan Donovan, ayrıca, o dönemlerde önemli bir sorun haline gelen, kadının evlendikten sonra kocasının buyruğunun altına girmesinin, kendisine ait malvarlıkların korunmasıyla ilgili yasalarla engellenmeye çalışılmasının da dikkate değer olduğunu belirtmektedir. “*Bu düzenlemeler, evli kadına, ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde durma ve çocukların velayeti davalarında yasal durumunu geliştirme gücünü vermiştir. Boşanma Kanunları da liberalleştirilmiştir. 1880’lerde kadınlara yüksek öğretime ve birçok mesleğe giden kapılar açılmaya başlamıştır.*” (Donovan, 2016:65-66) Kadınların mücadeleleri sayesinde erkek tahakkümünün belli ölçülerde kırılması, hem mücadelenin önemini kanıtlaması hem de başka kadınların başka sorunlara karşı mücadele etmeye yönelmeleri açısından önemlidir.

2.2.2. Kültürel Feminizm

Aydınlanmacı Liberal Feministler, yukarıda da söz ettiğimiz gibi kadınların siyasi alanda ve evlilik sürecinde yaşadıkları hukuki sorunlarla ilgilenecek mücadelelerini bu talepler çerçevesinde yoğunlaştırmıştır. Aydınlanma Dönemi Feministleri’nin bazı noktalarda yetersiz kaldığını savunan Kültürel Feministler, onların değinmediği birçok noktaya değinerek, kadınların en büyük mücadelelerinin kültürel değerlerle olması gerektiğini savunmaktadır (Yüksel, 2003:89). Bu geleneğin başlangıç metni olarak Margaret Fuller’in *Woman in the Nineteenth Century* (19. Yüzyılda Kadın, 1854) adlı eseri görülmektedir. Bu metinde de yer aldığı biçimiyle Kültürel Feminizm, “*Aydınlanma akılcılarının mekanik bakışından tamamıyla farklı biçimde bilginin duygusal, sezgisel yönü üzerine vurgu yapar ve organik dünya görüşünü savunur*” (Donovan, 2016:75). Erkeklerin yönetimi altındaki dünyanın sakıncalarını ön plâna çıkaran kadınlar, kendilerini bu dünyaya ayak uydurmamakla görevlendirmektedir. Eril söylem üzerine kurulan toplumsal yaşamı eleştirmeyi, en önemli amaçlarından birisi olarak gören Kültürel Feministler, bu yapıya teslim olmamayı ve bu yapının karşıtı bir eylem olarak gördükleri ‘duyarlı’ olmayı amaç edinmektedir (Yüksel, 2003:88). Kültürel Feministlere

göre doğayı ve kendileri dışında ki bütün canlıları kendilerine itaat etmek zorunda ve pasif birer uyumlu olarak gören ataerkil yapıya karşılık kadınlar, kendilerini çevrelerindeki bütün sorunlara karşı duyarlı olmakla ve eril söylemi bu şekilde alt etmekle görevlendirmelidir. Kadınların dişiliğini ön plâna çıkararak bu görüşe göre, savaşların yaşanması ve farklı kimliklerin bir arada duramaması eril dilin sonucudur ve bu olumsuzlukların üstesinden gelinebilmesi için de kadınların toplumsal hayatın bütün kurumlarına dâhil olarak kendi işbirlikçi doğalarını yansıtmaları gerekmektedir.

Liberal Feministlerin evlilik sürecinin yalnızca hukuki alanıyla ilgilenmesinin aksine, doğrudan ev içine yoğunlaşan 19. yüzyıl Kültürel Feministleri hukuki anlamda hakları olan kadınların da ev içi alanda yerleşikleşen eril dilin ötekileştirici söylemlerine maruz kaldıklarını belirtmektedir. Ev içi alanda hüküm süren erkek söylemini önemli tartışma konularından birisi haline getiren Kültürel Feministler, bunun yanı sıra dini de tartışma alanlarına taşımaktadırlar. Bu dönemin feministleri, İncil'in erkeklerin konumlarını korumak ve kadınların maruz kaldıkları ayrımcılıklarının devamlılığını sağlamak için yazıldığını savunmaktadır. O dönemin ünlü feministlerinden birisi olan Gage'ye göre kadınların erkeklerin hüküm sürdüğü alanlarda etken olamamalarının en önemli nedenlerinden birisi dindir (Yüksel, 2003:91). O dönemde yayınlanan önemli kitaplarda tartışılan Hristiyanlığın, kadınları kendi doğal haklarından mahrum bıraktığı ve cahil insanların bir ürünü olduğu için artık dikkate alınmaması gerektiği savunulmaktadır (Donovan, 2016:83). Din yoluyla erkekler kadınlar üzerinde ki en önemli baskı araçlarını kullanarak onları toplumsal yapının görünür olmayan alanlarına gizlemektedir. Kültürel feministlerin o dönemde ele aldıkları diğer önemli konulardan birisi ise cinsel özgürlük kavramıdır. Kendi bedeniyle ilgili kararları kadının kendisinin alması gerektiği düşüncesini en önemli mücadelelerden birisi olarak gören bu dönem feministlerine göre beden, kadının tahakküm altında tutulmasının en önemli nedenlerinden birisi olarak kullanıldığından kadınların bu konuda kendi düşüncelerini oluşturmaları ve sahiplenmeleri de kadın mücadelesinin en önemli aşamalarından birisi sayılmalıdır (Yüksel, 2003:93). Görüldüğü gibi Kültürel Feminizm, günümüzde de sıkça rastlanan feminist taleplerinin önemli bir kısmını içererek yalnızca hukuki ve siyasi alana yoğunlaşan önceki dönemin feministlerini eleştirerek eril tahakkümün kendisini kültürel

alanda inşa ettiğini ve bu yüzden öncelikli mücadele alanlarının buralar olması gerektiğini savunmaktadır.

2.2.3. Marksist Feminizm

Temelde Karl Marks'ın, kapitalizmin işleyiş mekanizması ve bu mekanizmanın üzerine temellenen eşitsiz toplumsal yapıyla ilgili önemli çalışmalarını inceleyen Marksist Teori, sonraki süreçte feministler için de önemli bir ilham kaynağı olarak kullanılmıştır. Marks'ın ve Engels'in Burjuva Sınıfı ve Proleterya Sınıfı üzerine yaptıkları incelemelerde Engels'in Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni adlı kitabında yaptığı, “*Aile içinde, erkek, burjuvadır; kadın, proletarya rolünü oynar*” (Engels, 1990:79) benzetmesi Marksist feministlere göre, feminizm ile marksizm arasında ki önemli bağlantılardan birisini oluşturmaktadır. Ayrıca, Engels'in bu kitapta modern aile düzeninin hangi evrelerden geçtiği üzerine yaptığı araştırmalarda, kadın-erkek eşitliği üzerine kurulu olan ilkel kabilelerden modern döneme kadar yaşanan gelişmeler üzerinde durması ve ilkel dönem komünizminin en belirgin şekilde yaşandığı dönemi kadınların öncü konumlarıyla ilişkilendirmesi de feministlerin Marksist Teori'yle kendileri arasında buldukları ortak dilin önemli kaynaklarından birisini oluşturmaktadır.

Bunların yanı sıra Marksist Teori'nin temellerini oluşturan ve Marks ve Engels'in Komünist Manifesto adlı kitaplarında belirttikleri gibi, burjuva sınıfının “*üretim araçlarını ve böylelikle üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte, toplumsal ilişkilerin tümünü sürekli devrimcileştirmeksizin*” (Marks ve Engels, 2011:120) kendini var edemeyeceği düşüncesi, Marksist Teoride işçi sınıfının bilincini yükseltme ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Buna göre işçi sınıfı kendini ancak kendi sınıf bilinci konusunda farkındalık kazanarak var edebilecek ve egemen çıkarları bu şekilde alt edebilecektir:

Bu düşüncelerin feminist teori ile ilişkisi açıktır. Sosyalist feministler genellikle (her zaman ifade etmeseler de) kadınlar ve proleterya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederek; benzer biçimde erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden “yanlış bilinç” ya da “erkekle özdeşleşen” ideolojileri açığa çıkarma sürecinde, kendi ezilmişlik durumlarının doğru bir bilincini geliştirme yönünde kadınları teşvik eder. (Donovan, 2016:137)

Kadınların ezilmişliklerine dönük bilinçlerini yükseltmeleri ve egemenlerin -erkeklerin- baskısını bu yolla aşmaya çalışmaları Marksist Feminizm'in önemli amaçlarından birisini oluşturmaktadır. Ancak bu teoriye göre, kadınların farkına

varmaları gereken en önemli tarihsel gerçek kadın-erkek eşitsizliğinin temelinde ekonomik eşitsizliklerin bulunmasıdır. Erkeklerin ekonomik kurumlarda yer alması sürecinde kadınların bu kurumlarda sınırlı bir biçimde bulunmaları ve ekonomik sürecin kendi içerisindeki döngüsünde önemi olmayan ev içi alana sıkıştırılmış olmaları bu eşitsizliği yeniden üretmektedir (Yüksel, 2003:76). Sınıf mücadelesinin başlangıç evresini erkeğin kadın üzerinde güç kurmaya başladığı süreç olarak kabul eden bu görüşe göre, kadın ve erkek arasında ki ekonomik dengesizlik ve bu dengesizliğin üzerine kurulan eşitsiz rol dağılımlarının yeniden kurulması gerekmektedir (Donovan, 2016: 149). Bu yüzden de kadınların bu eşitsiz süreçlerden çıkabilmelerini sağlayacak temel adımlardan birisi de kamusal alan ve özel alan arasındaki ayrımın kalkması olarak görülmektedir. Özel alanın politik olduğunu savunan Marksist Feministlere göre, ev içi alan, “kadının ezilme ortamını ve potansiyelini hazırlar” (Yüksel, 2003:80). Bu yüzden Marksist Feministler özel alan adı altında dokunulmayan bu alanın kapitalizmin içerdiği eşitsizliklerin yeniden üretildiği alanlardan birisini oluşturduğunu ve bu yüzden politik olan bu alanın tartışmalara açılması gerektiğini savunmaktadır.

Ancak Marksist Feminizm’in savunduğu bazı fikirler diğer feministler tarafından eleştirilmektedir. Engels’in, kadınların kurtuluş yolunu içinde sıkıştıkları özel alanlardan çıkararak kamusal alana -çalışma hayatına- dâhil olmakta görmesi fikri bazı feministlerce kadınların özgürlüğünü getirmemekle kalmaz ayrıca onları erkeklerin arzularıyla şekillenmiş iş yaşantısının pasif birer üreticileri haline getirir. Ayrıca Donovan’a göre, “Engels’in kadının katılımını istediği endüstriyel üretim alanı -en mükemmelinden-yabancılaşmış emek dünyasıydı.” (Donovan, 2016:150). Bunun yanı sıra Marksist Feministler tarafından savunulan cinsiyetlere dayalı iş bölümünün kapitalizmle ortaya çıktığı fikrine de karşı çıkılarak, bu ayrımın kapitalizmle yalnızca daha güçlü bir biçim aldığı savunulmaktadır. Kapitalizm öncesi toplumlarda da kadın-erkek arası eşitsizliklerin yaşandığını belirten diğer feministler, Marksistleri cinsiyet tarihiyle yeterince ilgilenmemiş olmakla eleştirmektedir (Yüksel, 2003:86).

2.2.4. Freudçu Feminizm

Freud’un aile içinde var olan düzene dair yaptığı incelemeler, kadın-erkek ilişkilerinin nasıl düzenlendiği ve oluşan düzenin çocukluktan itibaren nasıl

temellendiğine dair detaylı analizler birçok feminist için önemli bir kaynak olarak görülmektedir. Özellikle kız ve oğlan çocuklarının cinselliklerinin gelişim evrelerine odaklanan Freud, iki cinsiyetin ergenlik dönemlerine kadar benzer davranışlar sergilediklerini ancak ergenlik döneminde oğlan çocuklarının toplumsal yapı tarafından ödüllendirilen libidolarının aksine, kız çocuklarının cinselliklerinin bastırıldığını belirtmektedir (Donovan, 2016:182). Kız çocuklarını oğlan çocuklarından ayıran en önemli etkenlerden birisi olarak toplumsal tabuya işaret etmesi ve en önemli teorilerinden birisi olan cinselliğin tarihiyle ilgili fikirlerinde, toplumsal yapının kadın-erkek rollerini erkeğin lehine kurguladığı fikri, Freud’u birçok feminist tarafından önemli bir teorisyen haline getirmektedir.

Ancak Freud’a dair düşünceler feministler arasında birbirlerinden büyük oranda farklılıklar göstermektedir. Bazı feministler cinselliğin tarihini açıkça ortaya koymasıyla ve bazı noktalarda feminist vurgular yaptığını savunurken, diğer bazıları da onu biyolojik determinizme kaymakla suçlamaktadır (Donovan, 2016:194). Özellikle de kız çocuğunun cinselliğe bakışını oğlan çocuğundan ayıran noktada ‘*penis kıskançlığını*’ gerekçe göstermesi ve her kız çocuğunun bir erkekte olduğunu öğrendiği penisin kendisinde olmadığını fark etmesiyle ‘yenilgiyi’ kabul ettiğini, bu bilgi ile anneden koparak penis sahibi –bu durumda tamamlanmış- olan babaya yöneldiği teorisi kız çocuğunun erkek karşısında yenilgisini kabul etmesi üzerine kurduğu için eleştirilere neden olmaktadır (Cevizci, 2005:1386). Bu eleştirilerin yanı sıra cinsiyetler arasında öteki cinsiyete imrenmenin karşılıklı olabileceği ihtimalini Freud bu süreci yalnızca kız çocuğunun imrenmesine dayandırarak önemli bir alanı boş bırakmaktadır. Kız çocuğunun erkek çocuğuna imrenişinin daha yüksek boyutlarda olabileceğini savunan bazı eleştirmenler de bunun nedenini penisin biyolojik bir biçimde arzulanması değil peşinden getirdiği bir kültürel üstünlük olmasıyla açıklamaktadır (Donovan, 2016:196).

2.2.5. Radikal Feminizm

Radikal Feminizm, 1960 yıllarında bazı feministlerin kendilerini küçümseyen “*Yeni Sol*”daki erkeklere karşı eleştirel bir hareketi olarak doğmuştur. Hareketin içinde yer alan erkeklerin kadınları belirli bir dile ve sınıra hapseden söylemlerini eleştiren Radikal Feministler, kadınların hiçbir nedenle kendi inandıkları yaşama biçimlerinden

feragat etmeyeceklerini ve siyasi tarafı fark etmeksizin her türlü eril söylemin karşısında bulunacaklarını savunmuşlardır:

Kendileri erkek radikal örgütler içinde sürekli olarak “ikinci sınıf” muamelesine maruz kalmış oldukları için ve *maço* radikal üslup nedeniyle, kadınlar kendi örgütlerinin içsel demokrasiyi ifade etmesiyle ve özgün bir kadın üslubuna izin vermesiyle (ya da en azından, böyle bir üslubun ortaya çıkmasına imkan sağlamasıyla) ilgilendiler. (Donovan, 2016:266)

Diğer feminist akımlarının cinsiyet sorunlarını başka mücadelelerin arasına sıkıştırılmalarını ve bunu yaparken cinsel kimlikler sorununun asıl nedenlerini büyük oranda ıskaladıklarını eleştiren Radikal Feministler, cinsel kimliklerin başka mücadeleler üzerine temellendirilmiş teorilere iliştilerilebilecek küçük ölçekli sorunlar olmadığını ve ancak başlı başına bir alan olarak değerlendirilmesiyle anlaşılır kılınabileceğini savunmaktadır (Yüksel, 2003:102). Özellikle de kadına dair ötekileştirici söylemlerin yalnızca belirli alanlarla sınırlandırılmadığını belirten Radikal Feministler, kadına dair eşitsiz yaklaşımların üstesinden yalnızca ekonomik alanlarda ya da hukuksal alanlarda sağlanan kazanımlarla gelinemeyeceğini bunun nedeni olarak da eril dilin yalnızca belirli kurumlarla sınırlı kalmayıp toplumsal yaşamın bütün yapılarına sirayet etmiş olmasını göstermektedir. Toplumsal yapının ancak ‘ataerkil’ bir zemin üzerine oturtulduğunun kabulüyle cinsiyet kimlikleri üzerinden yapılan ideolojik söylemlerin anlaşılabilceğini ve yerleşik hale gelmiş olan bu sistemli cinsiyetçiliğin üstesinden her alanda ortak mücadelelerle gelinebileceğini vurgulamaktadır (Heywood, 2013:251).

Bu taleplerinin yanı sıra ataerkil düzenin kendini yapılandığı, en önemli kurumların hangileri olduğu, bu kurumların cinsiyet kimliklerinin inşasında nasıl bir rol oynadıkları ve bu sürecin nasıl işlediği konularına dönük önemli tartışmalar yapılarak bu alanlar içerisinde özellikle aile kurumunu ön plana çıkarmaktadır. Radikal feministlere göre aile, kadını ev içine sıkıştırırken, erkeği kamusal alanın özgürleştirici yapısına dâhil edebilen işleyişle eril dilin en önemli kaynaklarından birisini oluşturmaktadır (Dikici, 2016:529). Bu yüzden ortadan kalkması gereken geleneksel aile biriminin yerine kadının cinsel özgürlüğünü ve çocuk doğurma hakkı üzerinde ki egemenliğini sağlayabilecek yeni tip bir alan oluşturulmalıdır. Aile gibi birbirinden farklı toplumsal kurumları tartışmaya açan Radikal Feministler, bu konuların önem derecelerinden ne tür çözümlerin üretilebileceğine dek bazı konularda fikir ayrılıkları yaşasalar da hepsinin ortak paydasını

“ataerkilliğin evrenselliği ve kadına yönelen cinsel baskı analizleri üzerinde”(Yüksel, 2003:106) yoğunlaşmaları oluşturmaktadır.

2.2.6. Postmodern Feminizm

Modern dönemin temel belirleyici özelliklerinden olan özcülüğün, mutlakiyetçiliğin ve insan aklının kutsallaştırılmasının yol açtığı olumsuz sonuçların eleştirisi olarak kabul edilen postmodernizm temelde, “özcülüğün reddi, totaliterizme isyan, çoğulculuk, özgünlük, özgüllük ve yerellik, göreceliğin yeniden canlanması, sanatta hiyerarşiye başkaldırı ve gündelik hayatın ön plana çıkması” gibi özellikleriyle modernizmden önemli bir kopmayı ifade eden bir düşünce akımıdır (Demir, 1997:36-40). Modernizmin, aydınlanma adıyla duyulan ve insan aklının evrenin tek efendisi sayıldığı ilk aşamalarında, insanların kutsallaştırdıkları aklın aracılığıyla yapılan deneylerin doğayı biçimlendirmede olumsuz roller oynadığını belirten postmodern eleştiriler, insan aklının sahip olduğu bilgiyi, doğayı sömürmek ve insana hizmet eden bir sahaya dönüştürmek için kullanıldığını belirterek eleştirilerini modernizmin bu yönlerinin üzerine temellendirmektedir. Postmodernist düşünürlerin modernistlere sunduğu temel eleştiriler hususunda feminizmle bir takım benzerlikler taşıdığını belirten Hekman, iki düşünce akımının da temelde modernizmin tek düzelğine ve katı düşünsel zeminine karşıtlığı bağlamında önemli ortak noktalarının olduğunu belirtmektedir (Hekman, 2016:12). Postmodernizm modernizme dönük eleştirilerini onun vaat ettiği aydınlanmadan saptığı düşüncesinde temellendirmektedir. Modern dönemin taşıyıcı noktaları haline gelen Batılı ülkelerin geldiği konumun modernizmin vaat ettiği konumla uyuşmadığını savunan postmodernistler, insan aklının her şeyi -kendi aklını bile- bu süreçte araçsallaştırdığını belirtmektedir. Feminizm ise benzer eleştirileri sunmasının yanı sıra bu sürece yaklaşımında modernizmi bütünsel bir incelemeye tabi tutmak yerine onun daha özel bir alanını oluşturan kadın kimliği ve bu kimliklerin algılanma biçimlerine dikkat çekmektedir (Saliya, 2017:47). Erkek aklını evrenin iktidarı konumuna getiren modern dönemin bir ürünü olarak kutsal akıl kendisini bütün doğayı yönetmekle görevlendirmektedir. Bu noktada hem cinsiyet kimliklerinin özcü bir tanımının yapılması hem de yapılan bu tanımlar çerçevesinde erkek kimliğinin kendisini ön plana çıkararak geri

kalan herkesi ve her şeyi kendi hükmü altına sokması Postmodern Feminist eleştirilerin temelini oluşturmaktadır.

Modernizmin önemli dinamiklerinden birisi olan sınırları belirlenmiş alanlar, postmodern feminizmin üzerine tartıştığı en önemli konulardan birisini oluşturmaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi özellikle Aydınlanma Dönemi'nin feministleri genelde orta sınıf beyaz kadınların taleplerini dillendirmekle eleştirilmektedir. Ancak postmodernizmin önemli özelliklerinden birisi olarak görülen gündelik yaşamın ön plana çıkması; farklı, görünür olmayan kesimlerin ve onların taleplerinin görünür olmaya başlamasına yol açmaktadır. Postmodern Feminizm bu önemli gerçekten yola çıkarak orta sınıf beyaz kadınlardan başka kadınların da olduğunu ve her birinin kendi yaşamlarında farklı deneyimlerden geçtiklerini, bunların sonucunda da farklı haklar talep ettiklerini savunmaktadır.

Böylece klasik feminizmin gözden kaçırdığı noktalara dikkat çeken post modern feministler, feminizmin bazı temel tezlerine karşı çıkarlar. İtiraz ettikleri en önemli tez, feminizmin, kadınların ortak olarak paylaştıkları deneyimlerin gerçekliği yoluyla benzer kimlikler edindiği iddiasıdır. Feminizme göre teori, ortak deneyimlerden teorik yapılar inşa etme sürecinden doğarken, post modern bir bakış açısını benimseyen feministlere göre ise bütün teorileştirme girişimleri büyük ve evrensel anlatılar yaratarak teorileştirilemeyenlerin dışlanmasına yol açarlar (Saliya, 2017:52).

Postmodern Feministler, kadınların yaşadıkları farklı yaşam deneyimleri onları eril dilin farklı temsillerine maruz bıraktığı için bu dille yapılacak mücadelelerin önceden belirlenmiş tek ve sabit bir yöntemle olamayacağını belirtmektedir. Dolayısıyla modernizmin belirlediği kadınları kurtuluşa götürecek olan belirgin bir yolun olmadığını ve bu tür anlatıların modernizmin hayâli vaatlerinden birisi olduğu savunulmaktadır (Demir, 1997:119). Mücadeleye ve kurtuluş fikirlerine dönük önemli anlatıları sıkı bir şekilde eleştiren Postmodern Feministler, her kurtuluşun ya da mücadele yönteminin kendi sınırlı ve özgül doğasında belirlenebileceğini savundukları için yerele inme ve yerelin deneyimlerini anlamayı öncelikleri haline getirmektedir. Eğildikleri kesimin sınıf, yaş grubu, ırk ve milliyet gibi özelliklerini de göz önünde bulunduran Postmodern Feministler, bu araştırmalarında toplumun bütün alanlarına eğilmeyi amaçlamaktadır.

Toplumsal ilişkilerin kurulduğu her yerde cinsiyetlere dair inşaların da ortaya çıktığını ve bu yüzden de toplumun her alanının araştırmalarda cinsiyetlerin inşasıyla

ilgili farklı fikirler vereceğini savunmaktadır. Kadınların ortak bir kategori altında toplanmasını eleştiren Butler da toplumun cinsiyet kimliklerini yaratmadaki rolünü ön plâna çıkararak ‘cinsiyet’ yerine, ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını kullanmaktadır. Toplumsal yaşamda var olan davranış biçimlerinin, deneyimlerin ve yaşayışların toplumsal cinsiyet rollerini yaratmakta oldukça önemli süreçler olduğunu belirten Butler’a göre hem biyolojik cinsiyet hem de toplumsal cinsiyet, karmaşık toplumsal bir süreçte ve yine karmaşık insan ilişkileri içinde ortaya çıkan bir olgudur. *“Butler Foucault’nun cinsellik üzerine analizlerini daha da radikalleştirir ve Foucault’nun toplumsal inşa operasyonlarının üzerinde işlediği, yazılabilir bir alan olarak beden fikrini baştan kabul ettiğini öne sürer”* (Demir, 2013:36). Cinsiyet kimliğinin anlamlandırma -adlandırma- süreci içerisinde inşa edildiğini belirten Butler’a göre, cinsiyet kimlikleri, tıpkı ırkların adlandırılma sürecine benzemektedir. Tarihsel süreç içerisinde toplumsal saha belirli normlar yaratarak kimlikler inşa ederek sonrasında ırk, cinsiyet, milliyet gibi farklılıkları oluşturmaktadır. Anlam yükleme ve doğal olarak adlandırma süreci içerisinde oluşturulan bu kimliklerin dışında kalan diğer doğal varlıklar toplumsal sürecin dışında kalmaktadır. Toplumsallaşma sürecinde, *“bedeni anlaşılır olanlara ait sokaklara çıktıklarında süfli, zelil bir muamma gibi beliren bu bedenler, çıktığı bela yolunda -ki bu toplumsal cinsiyet belasıdır- derhal redde ve aşağılamaya dönen bir hayretin hedefi olacaktır”* (Bayhan, 2013:159).

Kadın kimliğinin deneyimler üzerinden inşa edilmesinden dolayı yukarıda yer verilen bütün feminist mücadeleler belli bir kadınlık deneyimine denk düştüğü için önemli ve geçerli mücadelelerdir. Çoklu deneyimlerin teorisi olarak Postmodern Feminizm bu yönünden ötürü diğer bütün feminist mücadeleleri de kapsamaktadır. Ancak diğerlerine getirdiği en büyük eleştiri belirli bir toplumsal alanda oluşan talepleri kadınların temel talepleri olarak yorumlaması ve böylece farklı kadınlık deneyimlerine yalnızca kısıtlı taleplerle cevap vermeye çalışmasıdır. Bu yüzden kadınlığı kısıtlı deneyimler üzerinden yorumlamayarak çoklu deneyimlerin çoklu mücadelesine alan tanımak önemlidir. Çalışmamızda hem diğer bütün feminist talepleri içerdiği için hem de yeni deneyimlere ve yeni kadınlık kimliklerine açık olduğu için Postmodern Feminist bir perspektiften yararlanılmıştır.

Yukarıda tarihsel süreç içerisinde yaşadığı değişimlere değindiğimiz feminist mücadelelerin geldiğimiz noktada sağlamış olduğu en önemli yararlarından birisi, kültürel ve ekonomik yaşamı büyük oranda eril dille örmüş olan ataerkil düzenin kendini yeniden ürettiği alanları analize tabi tutabilecek kadınların toplumsal yaşamın kritik noktalarına yerleşmiş olmasıdır. Kadınların profesyonel alanlarda ki dirilişi onların diğer kritik noktalarla bağlantıya geçmelerinin de önünü açarak feminist mücadelenin eril dilin var olduğu her yere işlemeye çalışmasının önünü açmıştır. Bu süreçte toplumsal rollerin ve bu roller arasında ki iktidar mücadelelerinin hegemonik bir mücadele biçiminde yaşandığını savunup, bu alandaki mücadelede kullanılan araçların ise ideolojiler olduğunu vurgulayan araştırmacılar, çalışmalarına bu kavramlar ışığında devam etmişlerdir. Sonraki süreçte en önemli amaçları eril ideolojinin gizlendiği bütün toplumsal alanları tespit etmek, bu alanları yeni ve daha zengin cinsiyet kimlikleri deneyimleriyle yeniden düzenlemektir.

Bu alanlardan birisi olarak medya, eril düzenin kendini var ettiği ve var kıldığı önemli kitlesel alanlardan birisini oluşturmaktadır. Bu nedenle ideolojik bir mücadeleyi gerekli kılan cinsiyet mücadelesinde kitle iletişim araçları üzerinden aktarılan egemen ideolojileri çözümlmek ve bu süreci tersine çevirmek için çalışmalar yürütülmektedir. Aşağıda detaylı bir şekilde değineceğimiz İngiliz Kültürel Çalışmaları Okulu gibi medya metinlerinin alımlama analizini yapan önemli bir disiplinin birikimlerinden de yararlanan feministler ayrıca kendi zengin tarihlerini de bu çalışmalara dâhil ederek alımlama çalışmalarına önemli katkılar sağlamıştır.

2.3. FEMİNİZMİ KÜLTÜREL BİR BAĞLAMDA YENİDEN OKUMAK

İnsanların medyayı deneyimleme süreçlerinde hangi ideolojilere maruz kaldıklarını ve bu süreçte bu ideolojilerle ne tür ilişkiler kurduklarını araştıran İngiliz Kültürel Çalışmaları, medya ürünlerinin ideolojik arka plânına yönelmesi bakımından toplumsal cinsiyet araştırmalarına odaklanan feministler için önemli kaynaklar ve yöntemler sunmaktadır (Steeves, 2005:151). Toplumda egemen olan kültürün doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için var olan aktif iletişim süreçlerini inceleyen bu disiplin feminist kültürel çalışmaları da etkilemiş ve kendileri de bu çalışmalara önemli katkılar sağlamıştır.

Kültürel süreçler üzerinde önemli etkileri olan medyanın, detaylı analizine odaklanan kültürel çalışmalar disiplininin, toplumsal alanda dolaşıma giren önemli düşüncelerin büyük oranda televizyon yoluyla yeniden üretildiğini savunması medyayı eril dilin kendini yeniden üretmesi sürecinde önemli bir araç haline getirmektedir. Medyada üretilen kültürel yapıların toplumsal cinsiyet rollerini hangi biçimlerde kurguladığına yönelik araştırmalar yapan feministler bu araştırmalar çerçevesinde yaptıkları çalışmalarla da Kültürel Çalışmalar Okulu'nu önemli ölçüde beslemektedir. Bunu incelerken büyük oranda Stuart Hall'den yararlanan feministler, onun sonradan detaylı bir şekilde değineceğimiz alımlama modellerinden birisi olan Kodlama-Kodaçımmlama Modeli'ne başvurmaktadır (Aydın, 2007:125). Hall, İzleyicilerin medya metinlerini alımlama süreçlerinin, içerisinde yaşadıkları toplumun kültürel, sosyal ve ekonomik yapılarından bağımsız gelişmediğine vurgu yaparak, her bir okuma biçiminin bütün bu alanlardan etkilenecek şekilde şekillendiğini vurgulamaktadır:

1970'lerin ortaları itibariyle kültürel çalışmaların kamu alanı, sınıf tarihi, ideoloji ve hegemonyaya yönelik yerleşik ilgisi –ve buna ek olarak kimlik, öznellik konularındaki ihtiyatı ve iktidarın kişisel işleyişi ve cinsiyetçi doğası konusundaki sessizliği- o zamana dek asli unsur olarak kabul edilenlere karşı feminist bir kültürel çalışmaların gelişmesi gerektiği anlamına geliyordu.(Turner, 2016:283-284)

Kültürel çalışmalar disiplininin en çok anılan isimlerinden birisi olan Hall, kültürel alanın ve dolayısıyla da önemli bir aktarım aracı haline gelen medyanın bir iktidar mücadelesi alanına dönüştüğünü ve bu yüzden kültürel mücadelede önemli bir alanı temsil ettiğini savunmaktadır (Oğuz, 2014:129). Bu sebeple cinsiyet kimliklerine dair söylemlerin medyada hangi biçimlerde yer aldıklarına odaklanan feministler, bu iktidar alanını açığa çıkararak, karşı söylem üretmek üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kültürel çalışmalar alanındaki araştırmalarıyla ön plana çıkan feministler, gündelik yaşam içerisinde üretilen ve kitle iletişim araçlarıyla yeniden üretimi sağlanan toplumsal cinsiyet rollerinin medya metinleri aracılığıyla hangi biçimlerde temsil edildiğini ve bu temsillerin izleyiciler tarafından hangi biçimlerde alımlandıklarını araştırmaktadır. Yapılan çalışmaların başlangıcında medya metinlerinin analizi üzerine yoğunlaşan feministler daha sonraki süreçlerde metinlerle sınırlı kalmayarak izleyicileri de çalışmalarına dâhil ederek bu süreci daha kapsamlı bir biçimde ele almaktadır (Steeves, 2005:155). Özellikle filmler ve diziler üzerine yapılan araştırmalarda bu medya ürünlerinde, erkek ve

kadınların hangi biçimlerde kurgulandıkları detaylı bir şekilde analiz edilerek kadınların bu metinlerde Hall'un yukarıda sözü edilen üç okuma biçimlerinden hangisine dönük okuma yaptıkları araştırılmaktadır. Günümüzün cinsiyet çalışmalarında önemli bir yeri olan bu tür araştırmalar feminist kültürel çalışmalar alanı için, toplumsal cinsiyet rollerinin kurgulanma biçimlerinin geçmişten günümüze dek hangi değişimlerden geçtiğine, hangi kilit noktalar üzerinde durduğuna ve günümüzde eril dilin kendini nasıl yeniden ürettiğine dair bilgiler vermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Medyanın cinsiyet çalışmalarında önemli bir yer tutması, günümüzdeki mücadelelerin kültürel mücadeleler biçiminde yaşandığını göstermektedir. Bu yüzden her şeyden önce kültürün ne olduğu ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte ne tür değişimlerden geçtiği, kültürün üretimi, yeniden üretiminin nasıl ve hangi aşamalarla gerçekleştiği gibi sorular bu çalışma alanı için önemli hale gelmektedir.

Kültür üzerine yaptığı önemli araştırmalarla bilinen Adorno'ya göre kültür, endüstrileşme süreciyle birlikte bir meta haline gelerek ona yüklenen toplumsal sorumluluklar misyonundan tamamen uzaklaşmıştır. Adorno'da 'kültür endüstrisi' olarak kavramsallaşan bu süreçte, kültürel ürünler, insanların gündelik yaşamlarını yansıtan bir ayna olarak değil, iktidarların ideolojilerini aktaran araçlar haline gelmektedir. Endüstrileşmenin metası haline gelen bu ürünler için Adorno, *alçak kültür* tanımını, endüstrileşme sürecine direnen az sayıda ki kültürel ürünleri ise *yüksek kültür* olarak adlandırmaktadır (Adorno, 2011:29). Kültürel alana dair yapılan çalışmaların başlangıcında Adorno'nun yüksek kültür ve alçak kültür ayrımının etkileri görülmektedir. Bu yüzden o dönemde yapılan araştırmalar Adorno'nun endüstrileşmeye direnen ve toplumsal yaşamda alternatif seçenekler sunabilen bir alan olarak ön plana çıkardığı yüksek kültür öğelerinin incelenmesini öncelemektedir. Üretimi yapılan ve Adorno'ya göre endüstrileştiği için biricikliğini yitiren alçak kültür ürünleri ise uzunca bir süre yapılan araştırmaların dışında tutulmuştur. Ancak sonraki süreçlerde toplumsal yaşamı düzenleyen öğelerden birisi olan kültürel ürünler ve onların etkileri üzerine yapılan incelemeler daha kapsayıcı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Çünkü kültür ürünleri yüksek veya alçak kültür ayrımı yapılmaksızın toplumsal sahada önemli bir hegemonik mücadele aracına dönüşmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜLTÜREL ALANA DÖNÜK ÇALIŞMALAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Kültürel çalışmalar, toplumsal alanda var olan ve bireylerin gündelik yaşamlarını en ince detaylarına dek işleyen güç ilişkilerinin nasıl kurulduğunun temel nedenlerine odaklanan bir alandır. Kültürel alanda işlenen iktidar mücadelelerinin hangi dinamikler üzerine kurulduğunu inceleyen kültürel çalışmalar disiplini, bu iktidar mücadelelerinin bulunduğu bütün toplumsal alanları araştırmalarına dâhil etmektedir. Güç ilişkilerinin bütün süreçlere işlemeden dolayı kapsamı oldukça geniş olan kültürel çalışmalar alanının temel meselelerini hegemonya, sınıf, kimlik meseleleri, ideoloji, cinsiyet kimlikleri gibi konular oluşturmaktadır. Toplumsal yaşamda ki iktidar konumlarının eril bir dille örülmüş olmasından dolayı toplumsal cinsiyet kimlikleri meselesi de kültürel çalışmalar alanı için önemli bir alan haline gelmektedir. Güç ilişkilerinin yansıdığı en önemli alanlardan birisi erkeğin kadın üzerinde kurduğu hegemonya olarak görülmektedir. Bu nedenle toplumsal cinsiyetlerin inşa edilme süreçlerinin doğru bir şekilde anlaşılması, kültürel sahaya ait çok önemli bir iktidar alanının çözümlenebilmesinde belirleyici faktörlerden birisini oluşturmaktadır.

2.4. KÜLTÜREL ÇALIŞMALARA GİDEN YOL: EPİSTEMOLOJİK BİR İNCELEME

Medya tarafından oluşturulan iletiler, farklı iletişim kanalları ile alıcı kitleye ulaştırılmaktadır. Egemen ideolojilerin üretim ve yeniden üretim süreçlerinde önemli bir araç haline gelen medya metinleri izleyiciyle birbirinden farklı kanallar üzerinden temasa geçmektedir. Ancak her metnin doğrudan hangi ideolojileri içerdiği ve bu metinlerin sahada onu tüketenler tarafından hangi biçimlerde alımlandıkları soruları önemli tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Medya metinlerinin hangi biçimlerde

alımlandıkları sorusuna dönük yanıtlar tarihsel süreç içerisinde önemli farklılıklar göstermektedir. Alımlama çalışmalarının ortaya çıktığı süreçlerde temel soru kültürün üretimi ve yeniden üretimi sürecinde medyanın ne ölçüde etkili olduğudur.

Medyanın etki gücünün sorgulandığı ilk çalışmalar genel olarak izleyiciyi gönderilen medya metninin sorgusuz alıcıları olarak görmektedir. Bu tartışmalara dair bilinen en ünlü çalışmalardan birisi Lasswell'in 'hipodermik şırınga' olarak adlandırdığı çalışmasıdır (Maigret, 2014:78). Bu çalışmaya göre izleyiciler medyada üretilen bütün kültürel kodları tartışmaya açmadan kabul etmektedir. Lasswell medyanın etki gücünü gösterebilmek için onu ve ürettiği kültürel ürünleri deri altına enjekte edilen ve doğrudan etki gösteren iğnelere benzetmektedir. Bu yolla da medya metnine yedirilen hâkim ideolojileri doğrudan alımlayan izleyiciler, bu ideolojilerin neler olduğunun bilincine varmadan onları olduğu gibi doğrudan alımlamaktadır. Ancak Lasswell'in bu modeli iletişim sürecini tamamen göndericiye indirgediği ve bu süreçte alıcı kitleyi etkisiz kıldığı gerekçesiyle eleştirilmektedir.

Sonrasında ise Lazarsfeld başka bir iletişim modeliyle gündeme gelerek, Amerika'da 1940 yılında yapılan başkanlık seçimleri sürecinde medyanın izleyicilerin oy verme alışkanlıklarına ne tür etkiler ettiğini araştırdığı çalışmasıyla, Lasswell'in Derialtı Şırınga Modeli'nin keskin hatlarını kırarak iletişim sürecine başka güçleri de dâhil etmektedir. Lazarsfeld'e göre, izleyicilerin oy verme süreçlerinde ki en önemli faktör, medya metni değil, onu izleyici kitlesine ulaştırarak, ulaştırırken de kendi deneyimi ve yorumlarını da bu aktarım sürecine dâhil eden kanaat önderleridir. Bu kanaat önderleri aile kurumundan başlayarak diğer bütün toplumsal kurumların içerisinde sözüne güvenilen insanlardan seçilmektedir (Smith, Riley, 2016:238). Bir medya metnini alımlayan kanaat önderinin yanında ki izleyicilere medya metnini aktarma sürecinde içeriğe dâhil olan aktarıcının yorumu izleyicilerin alımlama biçimini de o yönde etkilemektedir.

İletişim sürecini göndericinin hâkimiyetinden kurtararak alımlayan kanaat önderlerinin de önemli bir aşamada olduğunu belirttiği için o döneme kadar yapılan alımlama çalışmalarından birisini oluşturmaktadır. Ancak yine de iletişim sürecinin bu modelde açıklandığından çok daha karmaşık ve çoklu biçimlerde gerçekleştiğini belirten bazı kuramcılar bu modeli yeterince kapsamlı olmadığı için eleştirmektedir.

Lazarsfeld'in gündeme getirdiği iletişim sürecinde izleyicinin rolünü sorgulamayı ve bu süreçte izleyicinin önemli bir yerinin olduğunu savunan diğer kuram ise *Kullanımlar ve Doyumlar* kuramıdır. Herta Herzog, Elihu Katz ve Daniel Mcquail gibi kuramcıların 1970'li yıllarda izleyicilerin medya metinleriyle ne yaptıklarına dönük araştırmaları Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı'nın temel sorularından birisini oluşturmaktadır (Bourse ve Yücel, 2012:206). Bu kuramcılara göre o dönemin çalışmalarında sık yer verilen, medya izleyicilerinin gönderilen medya içeriklerine sorgulamadan boyun eğdiklerine dönük çalışmalar, izleyiciyi iletişim sürecinin tamamen dışında bırakmaktadır. Modele göre izleyici bu süreçte sanıldığı gibi aksine aktif bir rol oynayarak medya metinlerini kendi istekleri doğrultusunda kullanmaktadır. Bu kurama göre yalnızca ideolojik bir metnin alıcısı konumunda olmayan izleyiciler bu metinleri kendi taleplerini doyumlamak amacıyla kullanmaktadır.

Sonraki süreçlerde Kültürel Çalışmalar Okulu, medya metinleriyle izleyici arasındaki ilişkinin keskin ve doğrusal, hatta ilerlediğini savunan modelleri eleştirerek medya metinlerini incelemekle sınırlı kalan bu çalışmaları izleyicileri de dâhil ederek geliştirmişlerdir. Kültürel Çalışmalar Okulu'nun bakışıyla, izleyicilerin benzer metinleri benzer şekilde alımladıklarına dayanan araştırmaların izleyici kitleyi görünmez kılmak ve medya ile olan ilişkilerini çözümlenme sürecinde önemli bir etkiyi görmezden gelmek gibi riskler taşımaktadır. Oysa Kültürel Çalışmalar Okulu kültürel süreçlerin egemenler ve onlara teslim olanlar arasında belirlenmiş olan bir saha olmadığına, aksine hegemonik mücadelenin yürütüldüğü bu alanın, sürekli aktif ve değişken bir alan olduğuna dikkat çekmektedir. Bu yüzden izleyicilerin medya metinleriyle ilişki halinde oldukları ve bu metin alışverişi sürecinde izleyici kitlenin bütün yaşam deneyimleri ve çeşitlilik gösteren bakış açılarıyla birlikte bu sürece dâhil oldukları kabulü medyaya dair çalışmalarda önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Bu disiplinin önemli temsilcilerinden birisi olan Stuart Hall, izleyici çalışmaları alanında büyük ses getiren Kodlama- Kodaçımama Modeli'ni geliştirmiştir.

2.4.1. Kültürel Bir Mücadele Sahası Olarak Hegemonya

İktidarın kendini nasıl var ettiğine ve toplumsal alanda nasıl kabul gördüğüne dönük yapılan çalışmalarda önemli bir süre boyunca, bu süreçte aktif bir rol oynayan

güvenlik güçlerinin ve bu güçlere sahip olan tarafların iktidar olma mücadelesini kazanabileceği kabul görmekteydi. Bu anlamda önemli bir iktidar odağı olarak devletin kendini nasıl var kıldığına ve hangi esaslar üzerine kurduğuna odaklanan Gramsci, devlete bu varlık mücadelesinde sahip olduğu güvenlik güçlerinin önemli bir yararının dokunduğunu kabul etmekle birlikte bu mücadelenin yalnızca görünür baskı araçlarıyla yaşanmadığını belirtmektedir. Mücadelede kültürün önemli bir yerinin olduğunu belirten Gramsci bu mücadele biçimi için hegemonya kavramını kullanmaktadır.

Hegemonya kavramı, Gramsci ve Athusser'de, iktidar yapısının işleyiş biçimlerini anlayabilmek için kilit kavramlardan birisini oluşturmaktır. Bir sistem içerisinde yer alan bir elemanın diğerine olan üstünlüğü anlamına gelen ve Yunanca '*hegemonia*' kavramından türeyen hegemonya (Çoban, 2012:1) iktidar mücadelelerinin günümüzde aldığı biçimi anlayabilmek için sıklıkla başvurulan kavramlardan birisidir. 1890 yılları ile 1917 yılları arasında Rusya'da yaşanan siyasi mücadelelerde çok sık kullanılmakta olan hegemonya kavramına ilk kez o dönemde Rusya'nın Sosyal-Demokratlarından olan Plehanov'un yazılarında rastlanmaktadır. Bu yazılarda özellikle Rus proleterya sınıfının Çarlık'a karşı yürütmesi gereken mücadele biçimlerine yer veren Plehanov, bu mücadelelerin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda siyasal olması gerektiğini vurgulamaktadır. O dönemde proleterya sınıfının siyasi örgütlenmesine vurgu yapan hegemonya kavramının, sonraki süreçlerde daha sık kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Lenin, proleterya sınıfının örgütlenmesinin önemine dair kaleme aldığı yazılarında sık sık bu sınıfın tesis etmesi gereken hegemonyadan söz ederek bu hegemonyanın kurulması için işçi sınıfının kendi temsilini gerçekleştirebileceği bir gazete çıkarmasını istemektedir (Anderson, 2007:31-32-33). Bu yolla var olan hegemonik mücadele içerisinde tarafların sahip oldukları ideolojileri temsil edebilmek amacıyla seslerini duyuracakları araçlara sahip olmalarının, onların bu mücadele içinde yer edinebilmesinde kritik bir nokta olduğu savunulmaktadır.

Daha sonra Gramsci tarafından detaylı bir şekilde analiz edilen hegemonya, egemen düşüncelerin kendilerini nasıl var ettiklerini ve buldukları konumu nasıl koruduklarını açıklayan önemli bir kavram haline gelmiştir. O döneme kadar iktidarların kendilerini zora dayalı yöntemlerle var ettiklerini ve kendi temel düşüncelerini topluma doğrudan baskı yoluyla dayattıklarını ima eden mücadele yöntemlerinin aksine,

hegemonik mücadele Gramsci’de zora dayalı olmayan, egemenlerin ideolojik yöntemlerle dolaşıma soktukları ve bu ideolojilere maruz kalanların rıza gösterdikleri -kabul ettikleri ya da boyun eğdikleri değil- kültürel bir mücadele alanı, olarak tanımlanmaktadır (Sancar, 2014:31). Özellikle devletin kendini toplumun gözünde nasıl var ettiği sorusunun üzerine giden Gramsci’nin, bu var etme mücadelesinin kendini doğrudan açığa çıkarmayan, belirli ideolojilerle ve araçlarla gizleyen ve egemenliğini bu şekilde tesis eden yapısını ön plâna çıkararak o döneme kadar iktidar mücadelelerinde geri plâna atılan kültürel alanı odağına aldığı görülmektedir. Hegemonik mücadelenin yol açtığı kültürel savaşı “konum savaşı” olarak kavramsallaştıran Gramsci’ye göre, “*konum savaşı*”, *siyasal hegemonya kazanma, rıza alma muharebesidir.*” (Barrett, 2004:81) Bu konum savaşında rol oynayan en önemli araçlar ise ideolojilerdir.

2.4.2. Gerçekliğin İnşasında “İdeoloji”nin Rolü

İdeoloji kavramının, kullanıldığı döneme ve coğrafyaya göre birbirlerinden farklı anlamlar taşıması bu kavramın üzerinde hala belli tartışmaların devam etmesine yol açmaktadır. Bilinen ilk kullanımı on sekizinci yüzyıl Fransa’sında gerçekleşen ideoloji kavramının daha sonraki süreçlerde büyük anlam değişikliklerine uğradığı görülmektedir (Thompson, 2013:10). Kavramın çok sayıda farklı anlamlarda ele alınıyor olmasının nedenini kuramcıların ideolojiyi farklı sorulara yanıt ararken kullanmasıyla açıklayan Geuss’e göre, bu kavramın ön plana çıkan kullanımlarından ilki, bir topluluğun kültürel sistemi içinde yer alan inançları, bu inançlar sırasında yaptıkları ibadetleri, gündelik dilde kullandıkları kelimeleri, tavırları ve o davranışları da etkileyen psikolojik yönelimleri, yaptıkları tercihleri, sanatsal üretimleri gibi toplumsallaşma yolundaki çabalarını içeren geniş bir alışkanlıklar ağını kapsamaktadır (Guess, 2002:15). Ancak doğrudan toplumların yaşayış biçimleri ve anlam yapıları olarak yorumlanan ideoloji kavramı da belirli yanlış anlaşılmalara neden olmaktadır o yüzden, “*ideolojinin daha çok, farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı bir alanda oluşan toplumsal düşünce olarak tanımlanması*” (Sancar, 2014:8) bu terimin sınırlarının belirlenmesine yardımcı olmaktadır.

Burada karşımıza daha çok inançlar sistemi olarak çıkarılan ideolojilerin ön plana çıkmasına yol açan en önemli etmenlerden birisi, modernleşme süreciyle birlikte,

önceki süreçlerde önemli bir yeri dolduran dini inançlar ve büyü gibi spiritüel konuların toplumsal alanda artık kendilerine eskisi kadar geniş bir yer bulamamasının da bir sonucu olarak sosyal yaşamın inanç sahasında açılan boşluğun doldurulması için yeni inanç sistemleri ve fikirlerin oluşturulması talebidir (Thompson, 2013:10). Oluşan boşlukların doldurulabilmesi için yeni düşüncelerin ortaya atılmasının büyük önem kazandığı bu dönemden sonra ideoloji en önemli alanlardan birisi olan fikirsel sahada gerçekleşen çarpışmaya işaret etmek için kullanılmıştır.

İdeolojiye dair diğer önemli yorum ise, kavramın anlamını büyük ölçüde değiştiren ve günümüzde de yaşanan ideoloji tartışmalarına yol açan durum, Marx'ın bu kavrama getirdiği '*yanlış bilinç*' tanımlamasıdır. İdeolojiyi çarpıklaştırılmak istenen gerçeklik olarak tanımlayan Marx'a göre, kapitalizm insanlarda sisteme eğilimli ve uyumlu davranışlar yaratabilmek için, kendi yapay ve çarpık gerçekliğini üretmektedir ve ideoloji de bu amaç çerçevesinde kurgulanan çarpık gerçeklik/bilgi durumuna işaret etmektedir (Sancar, 2014:28). İdeolojilerin işlevlerini anlatmak için '*camera obscura*' benzetmesini yapan Marx'a göre, tıpkı gerçek görüntüye bakan kamerada o görüntünün ters bir şekilde yer alması gibi ideolojiler de gerçekliği ters yüz etmek için kullanılmaktadır.

İdeoloji kavramını tartışan önemli isimlerden birisi olan Gramsci, Marx'ın ekonomiyi temel alan değerlendirmesi ve ideolojiyi ekonomik zaferi elde eden sınıfın belirli araçlarla yarattığı çarpıklık olarak yorumlayan görüşünün aksine büyük önem atfettiği bu kavramı, "*maddi bir pratik içindeki kolektif öznelerin (sınıfların), bu pratik içindeki konumlarını tanımlamaları ve bunun mücadelesi dolayısıyla oluşturdukları bilinç*" (Sancar, 2014:36) olarak yorumlamaktadır. İdeoloji, hegemonik mücadeleyi gerekli kılan temel yapılardan birisi olarak, insanların bu mücadeleye dâhil olabilmek için yaratmak ve yeniden üretmek için çabaladıkları düşüncelerinin yani kendilerini var kılan fikirlerinin ortaya çıkmasına yol açmaktadır.

İdeoloji kavramıyla birlikte yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi hegemonik mücadelenin hangi biçimlerde ve hangi araçlarla sürdürüldüğünü inceleyen Gramsci'ye göre, rızanın oluşturulması sürecinde egemen ideoloji toplumun bütün alanlarına nüfuz etmiş bir biçimde kendisini yeniden üretmektedir. Bu yüzden bu ideolojik savaşın var olabileceği bütün alanların incelenmesi gerektiğini savunan Gramsci yaşadığı dönemin

film ve müzik gibi alanlarında popülerlermiş ürünlerini, gazetecilik ve mimari gibi önemli kültürel alanları sorgulamıştır (Barret, 2004:79). Toplumun her alanına nüfuz eden ve birbirlerinden farklı görünen birçok alan arasında egemen görüşlere dönük rıza oluşturma çabasıyla görünmeyen bağlar kurabilen ideoloji kavramı tam da bu yüzden, “*çağdaş sosyal bilimlerden merkezi önemini koruyan ve kesintisiz ve canlı bir kuramsal tartışma sahnesi oluşturan bir analiz alanını tanımlamaktadır.*” (Thompson, 2013:11) Bu durumda, hegemonik mücadelenin görünmeyen silahlarını oluşturan bu ideolojilerin hangi araçlar vasıtasıyla kültürel savaşım alanına sunulduğu da kültürel alana dair yapılan çalışmaların temel araştırma alanlarından birisini oluşturmaktadır.

Gramsci'nin ideoloji kavramına sunduğu katkıları daha ileri aşamaya taşıyan Althusser de ideolojinin Marks'ın belirttiği gibi yalnızca ekonomik koşulların belirlediği çarpık bir gerçekliğin yansıması olmadığını ve iktidar mücadelelerinin var olduğu her yerde ideolojinin kendi başına önemli bir alanı temsil ettiğini savunmaktadır. İdeolojiyi Marks'ın gerçekliğin doğrudan ters bir çarpıtması olarak tanımlamasından farklı bir noktaya taşıyan Althusser bu kavramı, “*bireylerin varoluşlarının gerçek koşulları ile hayali ilişkilerini temsil*” ettiğini belirtmektedir (Smith, Riley, 2016:85). Tamamıyla çarpıtılmış bir gerçeklik olmasının aksine Althusser'in bu tanımında bireyler belli oranda kendi yaşam koşullarını kavrayabilecek durumdadırlar ancak bunların nedenlerini ve toplumsal arka planlarını kavramada büyük oranda egemen ideolojilerin arzuladığı ve bu bireylere sunduğu gerekçelere yaslanmaktadırlar. Egemen ideolojilerin gerçekliğin kavranması sürecinin kritik noktalarına nasıl dâhil olabildiğine dair görüşleri ise Althusser'i ideolojilerin işleyiş süreçlerinde önemli bir konuma taşımaktadır.

İdeolojiye dair analizlerinde Marks'ın üretim ve yeniden üretim sürecine odaklanan Althusser'e göre iktidar yapıları devamlılıklarını sağlayabilmek adına üretim sürecinden sonra gelen yeniden üretim sürecini aktif tutmaktadır. Bu yeniden üretim sürecini incelerken devletin kullandığı araçları iki önemli başlığa ayıran Althusser'e göre toplumsal yeniden üretim sürecinin en önemli aşamalarından birisini zor kullanım, doğrudan baskı ve fiziksel müdahaleler gibi araçları kapsayan devletin baskı araçları oluşturmaktadır. Baskı araçlarının en önemli unsurlarından biri olan kolluk kuvvetleri iktidarın kendi yeniden üretimlerini sağlamak için kritik bir konumda durmaktadır (Althusser, 2000:38-39). Zora dayalı olan bu aygıtlar herkesin bildiği ve farkında olduğu,

potansiyelini tahmin edebildiği araçlardır. Devlet olgusunun oluşumundan beridir onu ayakta tutan ve sürekliliğini vaat eden koruma aygıtlarındandır.

Ancak iktidarın kendini var eden koşulları yeniden üretirken kendi aygıtlarının –baskı aygıtları- tek başına yeterli olmayacağını söyleyen Althusser, toplumsal sahada yaşanan egemenlik mücadelesinin sürdüğü diğer alanlar olarak devletin ideolojik aygıtlarını ön plana çıkarmaktadır. Baskı aygıtları gibi tek bir bütün olarak değerlendirilemeyen ideolojik aygıtlar birbirlerinden farklı gibi görünen çok sayıda toplumsal kurumun içerisinde işleyen iktidar diline ve onun yeniden üretimi amacına işaret etmektedir (Smith, Riley, 2016:219). Bu aygıtlar insanların gündelik yaşamlarında sık sık temas ettikleri alanları da kapsayan, aile, din, hukuk, siyasal alan, medya ve edebiyatı ve güzel sanatları da içine alan kültürel alanları kapsamaktadır. Kültürel mücadele sahasında egemen ideolojinin işlerliğini sürdürdüğü bu alanlar Gramsci'nin de işaret ettiği gibi görünür bir baskının oluşması ve egemen ideolojilerin kendilerini ancak bu tür alanlarla var ettiği görüşünün aksine kültürel sahada da devam eden ideolojik mücadeleler için büyük bir önem taşımaktadır. Egemen ideolojilerin kendilerini hangi biçimlerde var ettiklerini inceleyen Althusser'e göre, bu süreç pratik alanda insanlara bir özne konumunun sunulmasıyla başlamaktadır. Bu özne konumunun hangi biçimlerde işlendiğini açıklayan Sancar şunları belirtmektedir;

İdeoloji, aygıtlar içindeki ritüellere gömülmüş olarak yaşayan ve esasında *çağırma/adlandırma* mekanizması olarak çalışan bir oluşum içinde ortaya çıkar. Bu süreç ideolojik öznenin oluşum sürecidir. İdeoloji özneleri adlandırır ve çağırır; Türk, Müslüman, öğrenci, asker, kadın, genç, anne vb. Özneler bu ritüeller içindeki pratikler aracılığıyla adlandırma, karşılama, ibadet etme, oy verme, vatani savunma gibi eylemler ile kendi özne konumlarının farkına varırlar (Sancar, 2014:52).

Ancak bu özne konumları insanlar tarafından kolayca fark edilebilir bir biçimde yansıtılmamaktadır. İdeolojik kimliklerin kendilerini fark ettirmeden kabul ettirebilmelerinde ki en önemli etkenlerden birisi bu kimliklerin yapaylıklarını –ya da ideolojik temellerini- gerçeklik olarak yansıtılmalarıdır. Bu özne konumları, onları, kimlikleri olarak kabul eden insanlar tarafından egemen ideolojik anlamların başarılı bir şekilde gizlendiği doğal konumlar –gerçeklikler- olarak anlaşılmaktadır (Smith, Riley, 2016:85). Egemen ideolojilerin hem özne konumu yükleyerek hem de bu konumların gerektirdiği yaşam biçimlerini işaret ederek insanlara sundukları bu kimlikler kültürel

mücadele sürecinde yer alan önemli stratejilerden birisi olarak görülmektedir. Toplumsal yapının yukarıda da gördüğümüz önemli alanlarında -aile,din,okul,kültür,sanat- yer alan bu stratejiler günümüzün önemli ideolojik aygıtlarından birisi olan kitle iletişim araçları yoluyla aktarılan medya metinlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle hegemonik mücadele içerisinde ideolojilerin aktarılma görevini üstlenen kitle iletişim araçları kültürel alana dair yapılan çalışmalarda önemli uğrak noktalarından birisi haline gelmektedir.

Bu kavramlara çalışmalarının önemli bir aşamasında yer veren Hall'ün ideoloji kavramına getirdiği yorum kavramın sınırlarını genişletmesinin yanı sıra sözünü ettiğimiz toplumsal mücadeleyi ima eden yapısını da ön plana çıkarmaktadır. İdeolojiyi toplulukların kendi yaşam deneyimlerini ve bu süreçlerde oluşan değerleri yorumlama biçimleri olarak tanımlayan Hall'e göre, toplumların *anlamlandırma* süreçleri ideolojinin oluşmasında en etkin olan aşamalardan birisini oluşturmaktadır. Bu noktada ideoloji kavramının kendi içinde deneyimlere ve değerlere dayanan anlamlandırma süreci ve bunun zorunlu kıldığı çokluk egemenlik dünyası hegemonik mücadeleyi herkesin deneyimleriyle içerisine dâhil olabileceği geniş bir var olma alanı haline getirmektedir. Maigret bu alanın açabileceği fırsatları şu biçimde açıklamaktadır;

Egemenlik evreni bileşik değil, çatışmalıdır, sınıf bölünmelerinin dönemsel durumlarının biraraya gelmesine dayanır. “Yöneten sınıfa” bağlı kitle iletişim araçlarının evreni, iç uyumsuzluklarının yankısıdır, dahası kendi özerk işleyişi vardır. Kitle iletişim araçlarının toplumun ideolojik alanını ve egemenlik yapısını yeniden üretme eğilimi vardır, ancak yalnızca sistematik bir eğilim söz konusudur. Egemenlerin ideolojisi doğal ve evrensel gibi sunulmaya çalışılsa da *hegemonya*, bir başka deyişle egemen ideoloji olarak kendini aşılacak ister, bununla birlikte çelişkilerden ve “değişken denge”lerden geçmiştir (Maigret, 2011:189).

Hall, tam da ideolojinin bu kapsamlı tanımından dolayı egemen dilin çözümlenmesi sürecinde yalnızca belli grupların veya sınıfların değil, bütün toplumsal grupların birer fail olduklarının bilincinde olarak hareket etmenin gerekliliği üzerinde durmaktadır. Toplumsal alanın geniş bir sahasına yayılan ideolojik mücadeleleri çözümleyebilmek için önemli bir kültürel mücadele alanı haline gelen medyanın ve içerisinde yer verilen medya çıktılarının analiz edilmesi gerektiği üzerinde duran Hall, iktidar ideolojilerinin nerelerde, hangi konumlarda gizlendiğini açığa çıkarmak için her sürecin ve her failin göz önüne alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yüzden kültürel

mücadele sürecinin önemli stratejik mevzilerinden birisi olarak medyayı ve onun gündelik çıktılarını inceleyebilmek için, o döneme kadar medya çalışmalarında geri plana atılan izleyici kitlesini çalışmalarının önemli bir noktası haline getirerek, medyada ideolojinin işleyiş sürecine yalnızca medya metninin çözümlenmesiyle değil, izleyicinin o metinle olan karşılıklı ilişkisinin anlaşılması yoluyla ulaşılabileceğini açığa çıkarmaktadır.

Alımlama analizleri olarak tanımlanan medya içeriğinin tüketilmesi sürecinde izleyicinin hangi deneyimlerden geçerek hangi ideolojilere ulaştığı gibi soruların cevaplarına insanların medyayı takip etme pratiklerini takip etmekle ulaşmayı amaçlayan bu çalışma alanı birbirinden farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu disiplinlerden ilki, edebiyat eserlerinin özellikle romanların incelenmesi sürecinde farklı okuyucuların farklı anlamlandırma pratiklerine sahip olabilecekleri görüşünü ortaya atan edebi eserlerin alımlanma biçimlerinin incelemeleri en önemli çalışmalardan sayılmaktadır. Bu alana yaptığı katkılarıyla ön plana çıkan diğer disiplin ise Kültürel Çalışmalar Okulu'dur. Medya metnlerinin kodlanmış olduklarını ve bazı kodaçım modelleriyle çözümlenebileceklerini ortaya atan Kültürel Çalışmalar Okulu alımlama analizi süreçlerini detaylandırarak izleyicileri bu analiz süreçlerinin kilit noktalarından birisi haline getirmiştir. Diğer gelenek ise metinlerde üretilen anlamlara, dile, söylem biçimlerine dikkat çeken göstergebilim disiplinidir (Aydın, 2007:120).

2.4.3. Kültürel Üretim Sürecinde Anlamın İnşası: Göstergebilim

1950'li yılların başında ortaya çıkan Yapısalcılık disiplini, insanlık tarihinin önemli bir alanını kapsayan kültür sahasının çözümlenmesine odaklanarak, kültürel inşa sürecinin önemli belirleyicilerinden olan dilbilim ve göstergebilim üzerine odaklanan çalışmalara yoğunlaşmaktadır. Saussure tarafından biçimlendirilen dilbilim, dili kültürün olduğu sürecin önemli bir basamağı olarak kabul etmektedir. Nesnelere sembolik bir yansıması olarak ortaya çıkan sözcüklerin gösteren ve gösterilen olarak iki başlığa ayrıldığını belirten Saussure'e göre, sözcüklerin bir nesneyi ima etmesi durumunda ortaya çıkan sembolik söz dizimi gösterge olarak adlandırılırken, o sözcüğün işaret ettiği varlık gösterilendir. Gösterge ve gösterilen ayrımından da anlaşılacağı üzere, sembolik süreçler üzerinden işleyen dil kendi içinde doğrusal ve dolaylı olmak gibi farklı bir takım

anamlara bölünmektedir. *“Bu bölümlemeye düz anlam, uzlaşım sal gösterenin birincil ya da hemen akla gelen anlamı ve ikincil anlam olan yan anlam eklenir. “Gül” sözcüğünün düz anlamı bir çiçektir, yan anlamlarıysa sayısızdır: Renk, tutku, dikenli vb. Gösterge keyfidir, çünkü gösterenin anlamını belirleyen doğa değil, toplumlardır.”* (Maigret, 2014:144)

Söylenenler ve söylenmeye çalışılanlar ayırımına işaret eden dilin bu karmaşık yapısının çözümlenmesi Saussure’ün çalışmalarının ana hatlarını oluşturmaktadır. Ancak bu çalışma alanlarının sınırları kolayca belirlenemediğinden, uygulandığı bütün alanlarda kendine yeni ilkeler belirleyerek oldukça detaylı bir analiz sürecinin yapılabilmesine ön ayak olmaktadır. Göstergebilimin inceleme alanının sınırlarının belirlenmesindeki zorluk dilin toplumsal sahanın her alanını kuşatmış olmasından kaynaklanmaktadır. Dil ve anlam arasındaki güçlü ilişkinin sonucunda inceleme alanlarını *“anamlı bir bütün olan her şey”* (Bircan, 2015:1) olarak belirleyen bu disiplin, anlam taşıyan her nesnenin toplumsal düzlemde önemli bir yer tuttuğunu savunmaktadır.

Nesnelere adlandırma süreci olan dilin oluşumu evresinde nesnelere ve onlara karşılık gelen semboller (kelimeler vs.) arasında doğrusal bir bağlantının olmadığını belirten Saussure’e göre, dilin asıl amacı bu nesnelere sembolik dünyamızda bir alan açmamız olduğu için dilin içerdiği anlam dünyasına ulaşma çabası bizi doğrudan sembolik dünyanın çözümlenmeyi bekleyen karmaşık yapısına götürmektedir. Dilin başlangıçta bir karşıtlıklar sistemi üzerinden var olduğunu savunan Saussure’e göre bu karşıtlıklar dilde söylenenlerin söylenmeyenleri de işaret etmesi ve ikisini birbirinden bu yolla ayırması denklemine dayanmaktadır (Smith, Riley, 2016:147). Dile gelen bir kelime o an söylenmeyen -yani söylenenle karşıtlıklar oluşturan- diğer her şeyi beraberinde getirir ve bu süreç, bu kıyaslamalar zincirinden söylenmeyenleri bir kenara bırakarak söylenene ulaşma çabasına işaret etmektedir. Tam da bu yüzden dil, karşıtlıkları ve onların ayıklanması yoluyla asıl nesneye ulaşmamızı sağlayan karmaşık bir yapıdan oluşmaktadır.

Buradan anlaşıldığı gibi, Saussurecü tasarımı en azından iki isteği birleştirir. İlki kendiliğinden bir gerçeklik oluşturduğu varsayılan dilin işleyiş kurallarını (sözdizim) aydınlatmaktır. İkincisi Durkheim’in mitler ve dinsel sınıflandırmalar üzerine çalışmalarının izinde, insanları kendi aralarında (kendileri de yananlamsal düzeneklere benzeyen) bağlayan düşsel biçimleri de kapsayarak bir anlam alışverişi kurmaktır. (Maigret, 2014:145)

Sembolik inşa sürecinin çözümlenmesinin kültürel dünyayı anlamak için önemli bir başlangıç noktası olarak gören yapısalcılığın, dil ile kültür arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarmaya odaklanan diğer önemli ismi ise Roland Barthes'tır. Dilden, hem toplumsal bir kurum hem de değerler dizgesi (Barthes, 1979:4) olarak söz eden Barthes'a göre, bireylerin kendi başlarına yaratıma ya da dönüşüme uğratamayacakları bu alan bir toplumsal sözleşme temeline dayandığından, kültür gibi toplumsal insanın önemli belirleyicilerinden olan alanlar üzerine yoğunlaşmak dili ve onun bütün karmaşık artalanını anlamayı gerektirmektedir. Yukarıda da sözünü ettiğimiz semboller ve onun yarattığı anlamlar evrenine ilişkin önemli değerlendirmelerde bulunan Barthes, bu sürecin keyfi bir şekilde işlemediğine dikkat çekerek bu alanı ideolojilerle iç içe geçen bir yeniden üretim alanı olarak tanımlamaktadır (Smith ve Riley, 2016:161). Her biri birer anlam taşıyıcısı olarak ön plana çıkan göstergelerin incelenmesinde dikkat edilmesi gereken önemli aşamaları belirlemek için kaleme aldığı *Göstergebilim'in İlkeleri* adlı kitabında Barthes, bu süreçte dikkat edilmesi gereken inceleme alanlarını, birbirleriyle karşılıklı bir içerme içerisinde bulunan dil ve söz, gösteren ve gösterilen, dizim ve dizge, düz anlam ve yan anlam olarak belirlemektedir.

Dilin toplumsal yaşamı düzenlemede kilit bir rolünün olduğunu belirterek önemli medya metinlerini inceleyen Barthes, bu metinler içerisinde oluşturulan dilin, hangi ideolojilere işaret ettiğini analiz ederek, dilin egemen ideolojilerin yeniden üretim sürecinde nasıl bir işleve sahip olduğunu araştırmaktadır. İdeoloji ve dil arasındaki bağlantıyı açığa çıkarabilmek için yaklaşık iki yıl boyunca (1954-56) Fransa'da gündelik yaşamın önemli parçaları haline gelen medya araçlarının (gazete sayfaları, dergiler, filmler vb.) incelenmesi üzerine yoğunlaşan Barthes, *Çağdaş Söylenler* adlı kitabında bu incelemelerine yer vermektedir. Gündelik yaşamın medyatik çıktılara yoğunlaşmasına bu aygıtlar aracılığıyla sunulan yapay gerçekliğe duyduğu öfkesinin neden olduğunu belirten Barthes, "yaşadığımız güncel olayların öyküsünde Doğa ile Tarih'in her dakika birbirine karıştırıldığını görmekten rahatsızlık duyuyor, apaçık ortada olanın süslenip sergilenişinde saklı olduğunu sandığım düşüngüsel çarpıtmayı yakalamak istiyordum" (Barthes, 2014:7) diyerek medyanın hayatımızın sıradan noktalarında tarihsel mitleri yeniden üreterek ideolojik sürece nasıl dâhil olduğunu açıklamaktadır. Dil üzerinden kurulan gündelik yaşam mitleri var olan belirli toplumsal kalıpları –mitleri- yeniden inşa

ederek yaşamın doğallığı olarak sunulmaktadır. Barthes'a göre söz olarak tanımlansa da, sıradan bir söz olmanın ötesine geçen, özel bir takım anlam yaratma çabalarını da içeren bir iletme biçimi olarak söylen, tam da bu noktada ideoloji ve dilin birbirleriyle iç içe geçtikleri bir sürece işaret etmektedir.

İncelemelerini toplumsal yaşamda ki sınıf farklılıklarını da göz önünde bulundurarak yapan Barthes'a göre anlam dünyamız üzerinde belirleyici roller oynayan mitler ve onların oluşum süreçleri burjuva sınıfının etkinliği altında gerçekleşmektedir. Bu mitleri oluştururken belirli aşamaları gerçekleştiren burjuva sınıfı öncelikle *aşılma* ile, toplumsal sorunlara gelebilecek önemli bir tepkiyi engelleyebilmek için kendisi de bu sorunların bir kısmını –ancak küçük bir kısmını- kabul etmektedir. Bu yolla küçük sorunların varlığı konusunda toplumla hemfikir gibi görünerek onu büyük sorunlara eğilmekten alıkoymaktadır. *Tarih yoksunluğu* olarak açıklanan süreçte ise nesnelere tarihsel arka planlarından soyutlanmış bir şekilde sunulduğuna dikkat çeken Barthes, bütünsel bir belleğin inşası sürecinde önemli bir rol oynayan tarihsel izlerin bu süreçte nesnelere tamamen silindiğini vurgulamaktadır. *Tanımlama süreci* ise sunulan kendimizi birinin yerine koyma gereksinimi duyduğumuz bir hikâyede, sunum biçiminin bizi kendi arzuladığı kişi ya da olayla özdeşlik kuracağımız biçimde yönlendirmesidir. (Smith, Riley, 2016:162) Bir mitin oluşma sürecinde yukarıda sözünü ettiğimiz önemli aşamaların tamamlanmasıyla ortaya çıkan anlam sahasının çeşitliliği ve karmaşık yapısı bize ideolojik mücadelenin yürütüldüğü medya metinlerini anlayabilmemiz için dilin önemli bir basamak olduğunu göstermektedir. Özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda Barthes gibi semiyolojik araştırmalar konusunda adını duyuran isimlerin bu araştırmalarını kitle iletişim kanalları üzerinden yayılan metinlere uygulamaları, medya metinlerinde yer alan göstergelerin işaret ettiği anlamları ya da ideolojileri daha detaylı incelemek konusunda önemli veriler sunmaktadır. Birkaç disiplinin bir araya gelmesi sonucu oluşan Alımlama analizi çalışmalarında önemli bir yere sahip olan göstergebilimin yanı sıra bu alana katkı sağlayan diğer disiplin de Kültürel Çalışmalar Okuludur.

2.5. KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Var olan iktidar mücadelelerinin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi sürecinde toplumsal cinsiyet kimliklerinin oynadığı kilit role yukarıda değinmiştik. Geçmişten

günümüze dek kadınlık ve erkeklik kimliklerinin kurgulanışı sürecinin önemli güç mücadelelerine tanıklık ettiği görülmektedir. Bu aşamada toplumsal yaşamın büyük oranda eril bir dil üzerine inşa edilmesi kadınların bu yapıda önemli sorunlar yaşamalarıyla sonuçlanmaktadır. Hayatlarının her alanında kadın kimliklerinden dolayı eril yapının büyük ötekileştirmelerine maruz kalan kadınların bu tahakkümü nasıl kırabileceğine ilişkin çalışmalar yürüten feministler, araştırmalarını ağırlıklı olarak kadınların rızalarını alarak kendi hegemonyasını var kılan eril dilin tespit edilmesine yoğunlaştırmışlardır. Bu noktada kültürel çalışmalarla önemli ortaklıkları bulunan feministler bu disiplinden de yararlanarak kültürel alanın inşasını yalnızca kendi varlığını model alarak inşa eden eril dilin bu inşa sürecini hangi aşamalarda gerçekleştirdiklerine ilişkin önemli kültürel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Kültürel alanı önemli oranda etkileyen ve kadınların büyük oranda ev içi alanda olmalarından dolayı sıklıkla maruz kaldıkları bir araç olarak televizyon bu özelliklerinden dolayı feministlerin önemli çalışma alanlarından birisini oluşturmaktadır. Medya metinlerinin içeriğinin erkek egemen kalıpları yeniden ürettiğini ve böylelikle kadınların rızasını alabildiğini belirten feministler bu yüzden, kadınların özellikle evde olduklarında hangi medya metinlerini, hangi amaçlarla ve sıklıkla tükettikleri gibi sorulara odaklanmaktadır. (Aydın, 2007:128) Bu soruların cevaplarını alabilmek için doğrudan alımlama çalışmalarına yönelen feministler bu çalışmaların sonucunda medya metinlerinin içeriğinde hangi eril ideolojileri barındırdıkları ve bu ideolojileri izleyiciler için nasıl cazip hale getirdikleri gibi önemli soruların cevaplarına yoğunlaşmaktadır. Feministler yaptıkları bu çalışmalarla hem kültürel alanın önemli bir sorununa doğrudan alımlama analizi yaparak odaklandıkları için kültürel çalışmalar alanını beslemektedir ve hem de cinsiyet kimliklerini ele alırken başvurdukları kavram ve yöntemlerle bu disiplinden beslenmektedir.

2.5.1. Kültürel Çalışmalara Kısa Bir Bakış

Araştırma alanlarında kültürün oynadığı rolü ön planda tutan ve toplumların dönüşümü üzerindeki etkilerin tam anlamıyla kavranabilmesi için kültürel alanların detaylı analizlere tabi tutulması gerektiğini savunan *Britanya Kültürel Çalışmaları*, günümüzde de toplumsal araştırmalara olan katkılarıyla önemli bir araştırma okulu olarak

kabul edilmektedir. Bu alana dair çalışmaların öncülüğünü 1950’li ve 1960’lı yıllarda yapan Richard Hoggart ve Raymond Williams’ın kültürel ürünlerin analiz edilmesi sürecinde o yıllara kadar yapılan bazı eksikliklerin giderilmesi yönünde önemli katkılarının olduğu görülmektedir (Smith ve Riley, 2016:217). Kültürel alana dair yapılan ilk önemli çalışmalarda kültürün alçak kültür ve yüksek kültür olarak ikiye ayrılması, popüler olan kültürel ürünlerin alçak kültür olarak tanımlanıp akademik çalışmalarda dikkate alınmamasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak da çerçevesini yüksek kültür ürünlerinin incelenmesiyle sınırlandıran çalışmaların ön planda olması daha geniş kitlelere yayılma imkanı bulan popüler kültür ürünlerinin etkisinin göz ardı edilmesine yol açmıştır.

1950’li yıllarda gündelik yaşam içinde önemli bir yer tutan kültürel ürünleri incelediği *Okuryazarlığın İşlevleri* adlı kitabında Hoggart, işçi sınıfının gündelik yaşamına eğilerek bu sınıfın gençlerinin o dönemin önemli iletişim araçlarından olan gazete ve dergilerinden hangilerini tercih ettiklerini araştırmaktadır. Bu araştırmaların sonucunda yapılan tercihlerin kuramsal arka planını da inceleyen Hoggart, gündelik yaşamın kuruluşunda popüler kültür ürünlerinin etkileri üzerine önemli tartışmalar açmıştır (Turner, 2016:61). Akademik alanlarda yapılan çalışmaların o döneme kadar belli kesimlerle ve belirli kültürel ürünlerle sınırlı kalması anlayışını değiştiren Hoggart’ın bu çalışmaları, hem işçi sınıfını akademik çalışmalarla buluşturduğu hem de bu vesileyle popüler kültür ürünlerini incelemesi nedeniyle *Britanya Kültürel Çalışmaları* alanının temel düşüncelerinden birisi olarak adlandırılmaktadır. İşçi sınıfının gündelik yaşamında kitle iletişim araçlarının hangi rolleri oynadığını inceleyen Hoggart, bu araçların aile bireylerini bir araya getirmekteki ve zorlu çalışma koşullarını kısa süre için de olsa unutturmakta etkilerine dikkat çekmektedir (Maigret, 2011:188). Kültürel ürünleri incelerken popüler kültüre olan yaklaşımının çelişkiler barındırdığına dair önemli eleştirilere maruz kalan bu kitap eleştirilere rağmen, “*kültürün farklı veçheleri arasındaki ilişkiyi ayakta tutan ortak kültürel anlam ağı ve bu ağın karmaşıklığı*”nı (alıntılayan, Turner, 2016:64) ortaya koyması açısından alanın en önemli temel çalışmalarından birisi olarak kabul edilmektedir.

Bu alanın diğer önemli isimlerinden birisi olan Raymond Williams ise çalışmalarına büyük oranda kültür kavramının ne olduğunu tartışarak başlamaktadır. İlk

kitabı olan ve kültürel çalışmalar alanının temel kaynaklarından birisi haline gelen *Kültür ve Toplum* (1971), kültürün ne olduğunu ve değişen sosyal ve ekonomik yapılarla kültüre dönük fikirlerimizin de ne tür dönüşümlerden geçtiğini araştırmaktadır (Smith ve Riley, 2016:217). Williams'a göre kültür, başlangıçta ürünlerin, hayvanların ya da zihnin yetiştirilme sürecine işaret ederken sonrasında bir toplumun hayat tarzı olarak genişletilmiş ve ilerleyen süreçlerde zihnin gelişmesi anlamını kazanmıştır (Williams, 1993:8-9). Yapılan yorumların çeşitliliğinden dolayı Williams'a göre kültür, her koşulda sabit kalabilen, kapsamı keskin hatlarla belirlenmiş bir alan değil, dönem ve koşullarla birlikte değişebilen oldukça kapsamlı bir alandır. Toplumların deneyimlerini yorumlarken ürettikleri kültürel olgularda bazı ortak noktalar bulunduğunu savunan Williams'a göre bir toplumun bütün üyelerinde herkes birebir aynı duyguları hissetmese de ortak deneyim süreçlerinin yarattığı ortak toplumsal bakışlar bulunmaktadır. Bu ortak yaklaşımlar planlı bir şekilde öğretilmemekle birlikte önceki kuşağın sonraki kuşağa aktarmasıyla süreklilik kazanmaktadır (Bourse ve Yücel, 2012:22). Kültür, kuşaktan kuşağa aktarılan deneyimleri kapsamı açısından toplumsal yaşamın üretici ve düzenleyici aşamalarından birisini oluşturmaktadır.

Kültürün bu gibi tanımlarından sonra önemli kültürel ürünler haline gelen edebiyat metinlerinden bazılarını inceleyen Williams, bu metinlerde ön plana çıkan fikirlerin neler olduğunu, bu fikirlerin değişen zamanlarla birlikte ne tür içerik ve temsil değişimi geçirdiklerini araştırarak önemli metin çözümlemeleri yapmaktadır. Özellikle de 1960'lı ve 1970'li yıllarda etkilendiği Yeni Sol ve bu alanın önemli kaynakları haline gelen, Lucacs, Gramsci ve Althusser gibi isimlerin de etkisiyle Marksist kurama eğilen Williams, hegemonya ve ideoloji kavramlarını da araştırmalarının önemli unsurları haline getirerek kültürel ürünlerin bu kavramlar çerçevesinde tartışılması gerektiğini belirtmektedir. Marksizme olan yakınlığıyla birlikte içinde bulunduğu dönemin eşitsizlikle temellenen yapısına getirdiği eleştiriler ve bu yapıyı dönüştürebileceği konusunda sosyalizme olan inancı Williams'ı da bu yapının dönüşümünde en etkili gördüğü güçlerden birine, işçi sınıfına ve onun kültürel yapısını incelemeye götürmüştür (Smith, Riley, 2016:219).

Williams'ın diğer önemli çalışması olan *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim'de* (1990) ise televizyonun önemini ve toplumsal alanda yarattığı dönüşümleri ele

almaktadır. Televizyonu kültürel bir teknolojik araç olarak yorumlayan Williams, teknoloji ve kültür –televizyon ve toplum- ilişkisini açıklarken, televizyonun insanların eğlence ve haberleşme biçimlerini, gelenekselleşmiş kurumsal yapılarını ve toplumsal ilişkileri değiştirdiğini ve bunların sonucunda da insanın gerçeklikle temas etme, gerçekliği algıma süreçlerinde değişimler yarattığını belirtmektedir (Williams, 2003:10-11). Popüler bir teknolojik araç haline gelen televizyonun kendine özgü kültürleri nasıl oluşturduğunu ve toplumsal alanda popürlaşen medya ürünlerinin hangi süreçlerden geçerek bulunduğu konuma geldiğini araştıran Williams’a göre bu kültürel mücadelede çağımızın en önemli araçlarından biri haline gelen televizyon önemli bir yer tutmaktadır (Bourse ve Yücel, 2012:22). Daha önce edebi eserler üzerine yoğunlaşan Williams, televizyonun içeriklerinin gelişmesiyle birlikte insan hayatında önemli bir yer kapladığını ve ona dair incelemelerin bu hassasiyetle yapılması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre, *“şimdi, televizyonun önemli olduğu bir toplumda yapılacak acil ve pratik bir iş vardır ki, o da incelemelerin ve araştırmaların yapılması, araştırma görevinin yüklenilmesidir; dahası bu, bizim nasıl yapılması gerektiğini bildiğimiz incelemelerin ve araştırmaların yapılması işidir”* (Williams, 2003:10). Hegemonik mücadelede önemli bir araç olarak kullanılan televizyon, ideolojileri yayma noktasında kültürel çalışmalar alanının önemli çalışma alanlarından birisini oluşturmaktadır.

Çok sayıda birbirinden farklı çalışmalar yürüten bu disiplinin araştırma alanlarını oluşturan en önemli konulardan birisini, kitle iletişim araçlarıyla iletilen medya metinlerinin analizleri ve bu metinlerin hegemonya ve ideolojileri yeniden üretmekteki işlevlerinin neler olduğu gibi sorular oluşturmaktadır. Ayrıca yukarıda sözünü ettiğimiz yüksek kültür ve alçak kültür ayrımı ve bu ayrımın alt sınıf kültürünü akademik alanda gölgede bırakmasının da bir sonucu olarak, kültürel çalışmalar alanının önemli teorisyenlerinin özellikle bu alt sınıflara dönük çalışmalar yaptıkları görülmektedir. Bu çalışmalarda gündelik yaşamın detaylarına eğilen bu kuramcılar, medya metinlerinin gündelik yaşamda nasıl bir yer tuttıklarını ve nasıl yaygın hale gelebildiklerini çeşitli etnografik çalışmalar yürüterek ortaya koymaya çalışmışlardır.

Büyük oranda Birmingham Okulu’nda yürütülen Kültürel Çalışmalar disiplininin adını en çok duyurduğu dönem 1970’li yıllarda merkezin yöneticiliğini yapan Stuart Hall dönemidir (Smith ve Riley, 2016:219). Kültürel Çalışmalar Okulu’nun en

büyük katkılarından birisi, kitle iletişim araçlarının aktardığı medya metninin gizlerini açığa çıkarma sürecinde, izleyicilerin deneyimlerine ve bunun iletişim sürecine hangi biçimlerde yansıdığına dikkat edilmesi gerektiğine dönük fikirleridir. Bu yüzden, belli bir sürece kadar medya metninin analizi sürecine dâhil edilmeyen ya da kısmen dâhil edilen izleyici kitlesi özellikle Stuart Hall ile birlikte bu analiz süreçlerinin merkez noktası haline gelmiştir. Kültürel çalışmalar disiplindeki önemli çalışmalarıyla tanınan Hall, İngiltere’de eğitim gören bir Jamaica’lı olması nedeniyle, azınlık sorunları ve toplumun dönüşüm sürecindeki temel dinamikler gibi önemli meseleleri Marksist bir perspektifle incelemektedir (Maigret, 2011:189). Bu düşünceleriyle öncelikle iktidarın işleyiş yapılarını araştıran Hall, egemen ideolojilerin kendisine toplumda nasıl yaygın bir alan bulunduğunu ve yerleşik kalıplar haline geldiğini analiz ederek toplumdaki en önemli ideolojik aygıtlardan birisi haline gelen kitle iletişim araçlarına eğilmektedir. Egemen ideolojilerin kendilerini nasıl yeniden yapılandığına analiz eden Hall, bu analizlerini iktidar mücadelelerini anlama sürecinde önemli kaynaklar haline gelen hegemonya ve ideoloji kavramları çerçevesinde yürütmektedir.

Hall, kendi dönemine kadar gelen, izleyicilerin aktarılan her ideolojinin alımlayıcısı konumunda oldukları varsayımını eleştirerek, izleyicilerin bu süreçlerde aktif bir rol oynadıklarına ve medya metinlerini alımlarken onunla –kendi deneyimleri çerçevesinde- diyalog kurduklarına dikkat çekmektedir. Medya içerikleriyle diyalog halinde olan izleyici onu alımlarken kendi yaşamına dair değerleri de göz önünde bulundurduğu için metinleri alımlama biçimleri üzerinde kendi yaşam deneyimlerinin önemli etkileri bulunmaktadır. Medya metninin belirli kodlamalardan ve kodların izleyiciler tarafından farklı biçimlerde açıldığından söz eden Hall, bu kodların hangi amaçlarla oluşturulduğunu ve izleyicilerin bu kodlamaları hangi biçimlerde açıldığını, *Encoding and Decoding in Television Discourse* (Televizyon söyleminde Kodlamave Kodaçımı) adlı modeliyle ortaya koymaktadır.

Yukarıda tartıştığımız anlam ve anlamın inşa sürecini çalışmalarına taşıyan Hall, medya metninin kendi anlam içerimlerine de dikkat çekerek bu anlamların medyaya özgü bir biçim aldığını vurgulamaktadır. Bu durumun bir sonucu olarak da, medyanın kendi dilinin ve dolayısıyla da kendi anlamlandırma pratiklerinin içerisine dâhil olan her şeyin, medyanın kendi anlamlandırma sürecine eklemlendiğini belirtmektedir. Bu

anlamlandırma sürecinin hangi biçimlerde gerçekleştiğine dair analizler yapan Hall, ideolojilerle bezeli olan anlamlandırma süreçlerinin doğrudan çözümlenemeyecek kadar karmaşık olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden Hall medya üzerine yapılan çalışmaları, “*şifreleyiciler ve şifreçözücüler tarafından kurulan anlamlar*” (Smith- Riley, 2016:221) süreci olarak yorumlamaktadır.

Bu anlam çokluğunun birden fazla okuma biçimine yol açtığını belirten Hall, bu okuma süreçlerini Hâkim Okuma, Muhalif Okuma ve Müzakereci Okuma biçimleri olarak tanımlamaktadır. Hâkim okuma biçiminde, izleyicinin medya metninde çözümlendiği kod, metnin içerdiği kodlarla örtüşmektedir. Bu süreçte alımlayıcıların metnin içeriğinde yer alan anlamları doğrudan benimseyerek o ideolojik aktarımlarla birebir uyum içinde oldukları varsayılmaktadır (Maigret, 2014:191). Muhalif okuma biçiminde, izleyiciler hâkim okumada görünenin aksine, iletilen medya içeriğinde yer alan egemen ideolojik anlamların bilincine vararak bu metni doğrudan reddetmektedir. Bu biçimde okuma yapan bir izleyici metnin içerisinde gizlenen ideolojik kodları görüp, bu kodların kendi deneyimleriyle olan çatışmalı varlığını kavrayarak ona dönük bir muhalif okuma biçimi geliştirmektedir (Smith- Riley, 2016:221-222). Son okuma biçimi olarak müzakereci okuma ise en çok karşılaşılan izleyici konumlarından birisi olarak görülmektedir. Medya metniyle olan ilişkisini çıkarları doğrultusunda kuran izleyici metnin kendine uyumlu gördüğü kadarını alımlayarak geri kalan kısmına karşı karşıt okuma gerçekleştirmektedir. Bu konumda izleyiciler medya metnini alımlarken hâkim okuma biçimlerine yakın bir anlam inşası üretmektedir. Ancak bir yandan hâkim okuma biçimini gerçekleştiren izleyiciler diğer yandan gündelik yaşamlarında bu okuma biçimlerinin karşıtı olarak sayılabilecek bir takım davranışlar gösterebilirler. Bu okuma biçiminin gerçekleştiği süreci çelişkili bir süreç olarak yorumlayan Turner şu örneği vermektedir, “*Grevdeki bir işçi maaş zamlarının enflasyon oranından düşük olmasının ulusal çıkarlara uygun olduğunu öne süren güncel bir haberle aynı fikirde olup aynı zamanda kendisi için daha iyi bir ücret ya da daha iyi çalışma koşulları talebini sürdürebilir.*” (Turner, 2016:111)

Hall’ün bu modelini sahada sınavan David Morley’in, bir magazin programı olan Nationwide üzerine yaptığı, *The ‘Nationwide’ Audience* (‘Nationwide’ İzlerkitle- 1980) adlı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmayı önemli kılan ilk özelliklerinden birisi,

Morley'in izleyicilerin televizyon izleme süreçlerine doğrudan tanıklık etmesidir. Çok sayıda izleyicinin dâhil edildiği bu süreçte Morley izleyicilere Nationwide'ı izleterek program sonrasında izleyicilerin bu programa dair görüşlerine başvuran sorular sormuştur.

Çalışmanın başında programı analiz eden Morley, bu program sunucusunun izleyici kitlesine hitap etme biçimine dikkat çekmektedir. Morley'e göre sunucular ve izleyiciler arasında kurulan ortak dil –biz- bu hitabın kapsayıcı imaları sonucunda gerçekleşmektedir. İzleyici kitleye hitap edilirken sık sık birinci çoğul şahısın kullanılması, bir bütün olarak algılanan -ya da kurgulanan-alımlayıcıların bu bütünselliğine bir gönderme yapmaktadır. Sunucu izleyicilerle ortak bir sınıfta olduğunu ima ederek onlarla aynı deneyimlerini yaşadığını ve birbirlerinden farklı olmadıkları izlenimini yaratmaktadır. Morley'e göre, yansıtılan bu bütünsellikle amaçlanan, İngiltere toplumunda yaşanan ve çoğu insanın önemli ölçüde hissettiği sınıfsal bölünmelerin gizlenmesidir (Smith, Riley, 2016:241). Bunun yanı sıra izleyicilerin alımlama süreçlerinde yukarıda da söz ettiğimiz Kodlama-Kodaçımara modelinde yer alan okuma biçimlerinin neye göre belirlendiğini araştıran Morley, o dönem sıkça düşünülen okuma biçimleriyle sınıfsal bakış arasındaki ortaklığın düşünüldüğü kadar sabit olmadığını altını çizmektedir. Alımlama analizi yaptığı izleyiciler içerisinde birbirlerinden farklı sınıf üyelerinin medya metinlerini aynı biçimlerde alımlayabildiklerine dikkat çekmektedir. Diğer yandan izleyicilerin metin okuma süreçlerinde yalnızca kendi yargıları ya da deneyimleriyle hareket etmediklerini de ortaya koyan bu çalışma bu süreçte medya metninin içeriğindeki bir takım anlamların okumaların hangi biçimde yapılması yönünde izleyiciyi etkilediğini ortaya koymuştur. İzleyicileri araştırılan televizyon programını izlerken birebir gözlemleyen Morley'in bu modeli, alımlama analizleri için önemli görülen katılımcı gözlem yönteminin doğru ve yeterli bir şekilde kullanılmadığı gerekçesiyle eleştirilenlerin tepkileriyle karşılaşmıştır. Kullanılan yöntemde eksiklikler olduğunu belirten bu eleştirilenler izleyicilerin medya metniyle doğal bir temas kurabilecekleri bir ortamda bulunmadıklarını savunarak, "*Nationwide gibi bir programı normal tüketim ortamının –akşamüstü, evde- dışında*" (Turner, 2016:162) izletmenin o programın doğasına müdahale etmek anlamına geleceğini belirtmişlerdir. Bu yüzden bu çalışma için o dönemde yapılan eleştirilerde etnografik yöntemin nasıl uygulanması

gerektiği konularında dikkate alınması gereken unsurlar yeniden ve detaylı bir şekilde tartışıldığı için sonraki araştırmaların bu hassasiyetleri gözeterek yapıldığı görülmektedir.

Alanın diğer bir çalışması olan Dorothy Hobson'ın *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* (Crossroads: Bir Pembe Dizi Draması) hem kadınları çalışmasının ana konusu haline getirmesi hem de bu çalışmasını kadınların gündelik yaşamlarında çok sık başvurdukları pembe diziler üzerinden yapmasından dolayı önemli bir kaynak olarak görülmektedir.

Alımlama çalışmaları çerçevesinde Hobson'ın çalışmasını Morley'in çalışmasından daha çok ön plana çıkaran en önemli yönü kullandığı yöntemdir. İzleyicilerin pembe dizilere dönük alımlama biçimlerinin hangi şekillerde gerçekleştiğini araştıran Hobson çalışmasını, izleyicileri doğrudan pembe dizilerin yayınlanma saatlerinde ve kendi evlerinde inceleyerek, o esnada yaptığı gözlemleri ve karşılıklı sohbetleri kullanarak yapmıştır. Ayrıca programın bitişinden sonra izleyicilerle diziyeye dair neleri akıllarında tuttıklarına dair ettikleri sohbetler dizide akılda kalanlar ve unutulmaların neler olduğu ve bu kısımların ne anlamlar taşıdıklarına dair detaylar da araştırmanın önemli bir yönünü oluşturmaktadır (Turner, 1026:165). Pembe dizilerin tarihlerini anlatarak araştırmasına başlayan Hobson izleyicilerle birlikte diziyi izlemeden önce incelediği programın içerdiği kodları açımlayabilmek için uzun çalışmalar yapmış ve izleyicilerin alımlama süreçlerinin çözümlediği kodlarla ne tür bağlantılar içerdiğini incelemiştir. Hobson'un bu süreçte vardığı en önemli sonuçlardan birisi dizi izleme sürecinde televizyonla geçirdikleri süreden, bir programı kimin, kimlerle birlikte izlediğine kadar pek çok ayrıntının televizyon izlemek üzerinde önemli farklılıklar yarattığıdır. Ayrıca incelediği programın izleyici kitlesi üzerinde önemli etkiler kurduğunu belirten Hobson, dizi yapımcıları için basit görünen değişimlerin –Hobson'ın örneğinde bir oyuncu değişikliğinin- izleyicilerde önemli tepkilere yol açtığını vurgulamaktadır. Buradan yola çıkarak izleyiciler ve televizyon programları arasındaki güçlü etkileşimi ön plana çıkararak Hobson ulaştığı verilerle iletişimin çok yönlü olduğunu ve izleyici kitlenin yapımcılara –kısmen de olsa- müdahale edebildiğini ortaya koymaktadır. Bu müdahale genellikle izleyicilerin istekleri doğrultusunda olmayan bir değişikliğe karşılık o medya metnini takip etmeyi bırakmaları ve böylelikle yapımcıya yeni nasıl istediklerine dönük bir göndermede bulunmaları yönünde gerçekleşmektedir.

Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi Hall'ün üçlü okuma modelinin yapılan bazı alımlama araştırmalarında yeterli olmadığı tespit edilmiş ve bu alımlama biçimleri çoğaltılmıştır. Bu konuda yapılan önemli çalışmalardan birisini de Liebes ve Katz'ın yapmış olduğu Dallas dizisinin izleyiciler tarafından alımlanma biçimlerine dönük çalışması oluşturmaktadır. İnsanların medyayla olan ilişkilerini doğru bir şekilde analiz edebilmemiz için televizyona yönelmemiz gerektiğini söyleyen Liebes ve Katz, bunu yaparken bilmemiz gereken en önemli gerçeğin insanların televizyon programlarının pasif kurbanları olmadıkları olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü araştırmacılar bu konuda, izleyicilerin izledikleri televizyon programlarını alımlama biçimlerinin kişisel, kültürel ve ekonomik birçok faktörün etkisiyle gerçekleştiğini ve alımlama çalışması yürütülürken bu faktörlere dikkat edilmesi gerektiğini belirtmektedir (Liebes ve Katz, 1984:28). İzleyiciler kendi yaşamlarının birçok yönüyle değerlendirdikleri programları üç farklı biçimde eleştirip alımlamaktadır. Bu kategoriler; Semantik (tema, mesaj) sentaksik (tür, formül), pragmatik (sosyal değişim) biçiminde ayrılmaktadır. Bu varsayımlarla farklı etnik grupların katıldığı bir çalışma yürüten Liebes ve Katz, Rus, Arap, Amerikalı ve Japon Yahudilerinden oluşan ve birbirlerinden farklı yerlerden göçen altı ayrı grupta görüşme yapmışlardır. Her biri on kişiden oluşan bu grupların hem Dallas dizisini nasıl alımladıkları hem de bu sırada izleyicilerin birbirleriyle ne tür etkileşimler içinde buldukları gözlemlenmiştir (Aydın, 2007:126). Başlangıçta medya metninin alımlanma süreçlerini iki ayrı aşamaya bölen Liebes, ilk aşamada medya metninin durumunu “açıklılık” ve “kapalılık” kavramlarıyla ortaya koymaktadır. Buna göre, medya metni birden fazla anlamı oluşturmaya olanak sağlayacak biçimde oluşturulmuşsa bu “açıklılık”, ancak aksine birden fazla anlamı barındırma olanağı tanımıyorsa bu “kapalılık” olarak tanımlanmaktadır. Birinci aşamadaki açıklık/kapalılık tanımlarına ek olarak ikinci aşamada göndergesel/yapısal okumalar bulunmaktadır. “*Liebes bu iki kategorinin kombinasyonlarından dört farklı okuma biçiminin ortaya çıktığını belirtmektedir.*” (Köksalan, 2004:13) Göndergesel ve kapalı okumanın bir aradalığıyla ortaya çıkan gerçek okuma, medya metnini herhangi bir eleştirel süzgeçten geçirmeden doğrudan uzlaşma ya da reddetme üzerinden gelişen bir tavırla alımlanması sürecine işaret etmektedir. Bu süreçte izleyicilerin medya metnine herhangi bir katkı sağlamak gibi bir çabaları bulunmamaktadır.

İkinci aşamada oyuncu okuma biçimi ön plana çıkmaktadır. Bu okuma göndergesel okumanın ve açık okumanın kombinasyonu ile gerçekleşmektedir. Buna göre, izleyici programda yer alan karakterlerle ve/veya olaylarla oyun oynamaya çalışarak metni ve kendi yaşamlarını yeniden ifade etmeyi denemektedir. Köksalan'a göre, bu okumada *“izleyicilerin metni zevk alma duygusuyla yeniden yorumlama çabasına girmesi ve metinlerin içindeki aksiyonu kendilerince açıklamaya çalışmasıdır.”* (Köksalan, 2004:14)

Göndergesel okumanın içinde bulunan açık ve kapalı okuma biçimlerinin benzeri yapısal okumanın içinde de yer almaktadır. Buradaki ilk okuma biçimi metnin içerisine gizlenen ideolojilerin ortaya çıkarılmasını amaçlayan ideolojik okumadır. Bu okuma biçimi yapısal okumanın kapalı okumayla bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu okuma biçiminde amaç metnin açıklanması değil arka planındaki ideolojilerin hangi biçimde ve kimler tarafından üretildiği gibi sorulara cevap bulmaktır. Diğer okuma ise yapısal ve açık okumaların kombinasyonlarından oluşan estetik okuma biçimidir. Eleştirel bir okumayı gerektiren bu okuma biçiminde metindeki olayların hangi biçimde aktarıldığını önemseyen izleyici buradaki dramatik unsurların aktarılma biçimine dikkat çekerek eleştirel bir gözle değerlendirmektedir.

Yapılan bu çalışmalarda, medya metnlerinin içeriğine işlenen ideolojilerin neler oldukları ve bu ideolojilerin izleyiciler tarafından hangi biçimlerde alımlandıklarına dair sorular hegemonik mücadele sürecinde iktidar savaşımının yöntemlerini anlayabilmek adına önemli bilgiler sunmaktadır. Ancak çoklu iktidar kimliklerinin yarıştığı bu mücadelede farklı çalışmalarda farklı iktidar kimliklerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Feministlere göre, günümüzün en önemli hegemonik savaşı erkeklik ve kadınlık kimlikleri arasında verilmekte ve toplumsal yapı bu mücadelenin farklı alanlara uyarlanmasıyla oluşmaktadır. Bu nedenle medya metinlerinde aradıkları temel ideolojilerin eril ideoloji olduğunu savunan birçok feminist yaptıkları çalışmalara cinsiyet kimlikleri temelinde, kadınlık ve erkeklik rollerinin hangi biçimlerde kurulduğunu ve bu ideolojilerin medya metinlerine hangi biçimlerde işlendiğini inceleyerek kadın alımlayıcılar üzerinde alımlama çalışmaları gerçekleştirmişlerdir.

2.5.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kültürel Çalışmalar Kesişimi: Kadınların Alımlamaları Üzerine Feminist Yaklaşımlar

Kültür ürünlerinde yapılan yüksek kültür ve alçak kültür ayrımı ve bu ayrımlarda popülerleşen yani kitlesel üretimi gerçekleştiren ürünlerin bir alçak kültür ögesi olarak görülmesi bu alanı uzunca bir süre akademik alanın ilgisizliğine sürüklemiştir. Bu ayrımdan dolayı edebiyat eserlerinin özellikle de sevda romanlarının geniş bir okur kitlesi bulunduğu dönemlerde dahi bu alana dönük çalışmaların oldukça kısıtlı kaldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra sevda romanlarının okur kitlesini genelde kadınların oluşturması ve kadınların basit zevklere sahip oldukları düşüncesi bu alana olan ilgisizliğin diğer nedenlerindedir. Bir alçak kültür ögesi olarak görülen sevda romanlarının ve onları okuyan –yine ilgi duyulmayan bir saha olarak- kadınların medyaya dair analiz süreçlerinin dışında kalması döneminin feminist yaklaşımları tarafından da desteklenmiş ve bu alan uzunca bir dönem medya ürünlerine dair tartışmaların dışına itilmiştir.

Aşk romanlarına dönük ilginin arttığı süreçler ise izleyici kitlesinin aktif konumuyla medya analizlerine dâhil olduğu süreçlere rastlamaktadır. İktidar odaklarının kendilerini hangi yollarla var ettiklerine dönük soruların cevaplarına ancak karmaşık bir yapıya sahip olan izleyici kitlesinin doğru okunabilmesiyle ulaşılabileceğine dönük fikirlerin yoğun bir şekilde savunulduğu 1980’li yıllarda, bu edebiyat eserlerini feminist bir perspektifle değerlendiren Janice Radway, Tania Modleski, Jean Radford ve Ian Ang gibi isimler alımlama analizlerine önemli katkılar sunmuşlardır (Erekli, 2006:2). Kadın okuyucuların sevda romanlarına duydukları ilginin nedenlerine eğilen bu araştırmalar özellikle bu eserlerin neden okunduklarını, okurken kadınların bu metinler ve kendi yaşamsal deneyimleri arasında ne tür bağlar kurduklarını sorgulamaktadır. Bu araştırmacıları en önemli noktaya getiren ise, önceki süreçlerde basit birer popüler kültür ürünü olarak görülen sevda romanlarının kadınların özgürleşme mücadelelerine katkı sağlayabileceklerine dönük görüşleridir.

Kadınların bu romanlara yönelmelerinin nedenlerini sorgulayan Radway 1984 yılında kaleme aldığı ‘Reading a Romance’ adlı çalışmasını, büyük oranda aşk romanlarının okuyucularıyla yaptığı uzun süreli oturumlarla destekleyen Radway, elde ettiği görüşme notlarının çeşitliliğinin de bir sonucu olarak, ideolojik eserlerin

alınmasıyla ilgili kısa yollu bir açıklamaya ulaşabilmesinin zorluğundan söz etmektedir. Öncelikle sevda romanlarının içerik analizlerine yoğunlaşan Radway, *The Flame and the Flower*, *The Black Lyon*, *Shanna* ve *Made For Each Other* gibi döneminin en çok okunan sevda romanlarını inceleyerek bu romanları içerik analizlerine tabi tutmaktadır. Romanların söz konusu kadın-erkek rolleri olduğunda benzer bir içeriğe sahip olduklarını belirten Radway'e göre, romanlar genellikle bir kadın ve bir erkeğin entrikalı aşklarına yoğunlaşmaktadır. Erkek karakterin gücün simgesi konumunda olduğunu belirten Radway, yakışıklı ve aynı zamanda yetenekli olan erkeğin özellikle çok güçlü ve yeri geldiğinde çabuk öfkeye kapılan yapısının sevda romanlarının genelinde var olduğunu belirtmektedir (Radway, 1983:66). Genel anlamda öfkesiyle ve çevresine olan ilgisizlikleriyle ön plana çıkan erkek kahramanları okuyan kadınların, yaygın olarak bu durumda erkeğin sertliğini kırarak onu kendilerine aşık edecek bir kadın karakterin ön plana çıkmasını arzuladıkları görülmektedir. Kadın karakterler ise sahip oldukları yapılarıyla –çoğunlukla masum ve arzularından soyutlanmış biçimde- öfkeli erkek karakterlerin dikkatini çekerek onları erkekliğin sert ve güçlü dünyasından alıp kısmen de olsa, kadınlığın fedakâr ve şefkatli dünyasına taşımaktadır. Bu romanların okuyucularının özellikle kendilerini romanda yer alan –ve kendi hayatlarında dize getiremedikleri-erkekleri dize getirir biçimde arzuladıkları görülmektedir (Küçük, 2005:159). Kendi hayatlarında ev içi alana kapatılarak değer görmeyen emekleriyle baş başa bırakılan bu kadınlar onları fark edebilecek ve hak ettikleri değeri verebilecek bir erkeğin varlığını kendi varlıklarının kanıtı olduğu için istemektedir.

Romanlarda arzularından vazgeçmiş bir şekilde yer alan kadın karakterlerin özellikle eş ve anne konumlarında her şeyden fedakârlık yapabilecek durumda oldukları görülmektedir. Tutkusuz yaşayan bu kadınlar her an vazgeçilebilir bütün arzularıyla yalnızca bir erkeğin tutkusu haline gelmeyi beklemektedir. Çünkü tutku beslemek aktif duyguların sahibi olarak erkeğin iktidar alanına dâhildir ve kadınlar bu süreçte yalnızca beslenen bir tutkunun nesnesi konumunda yer alabilmektedir.

Sözü edilen karakterler genel anlamda birbirlerine uyumlu görülmesine rağmen sevda romanlarında kısa sürede çiftlerin kavuşabildiklerine sık rastlanmamaktadır. Roman içerisinde önemli olayların ve tesadüflerin gelişmesiyle önemli entrikalardan geçen aşklar erkeğin mücadelecisi ve gerektiğinde yıkıcı kıskançlığını, kadınınsa

fedakârlıklarını ön plana çıkarmaktadır. Kadın karakterlerin bu romanlarda geçen yoğun entrikalara rağmen pasif karakterlerde olduklarını belirten Radway'e göre, mücadele eden erkeğin aksine kadın yalnızca tutkularından vazgeçerek aşkını ödüllendirmektedir. Aktif mücadele sahası genel olarak erkeğe ve onun azmine bırakılmıştır (Radway, 1983:64). Karakterler arasındaki cinsiyete dayalı aktiflik-pasiflik farkı ve kadınların bu romanlarda daha çok vazgeçtikleri bireysel talepleriyle ön plana çıkışları, erkeklerin de bu vazgeçişleri ödüllendirerek bu uğurda savaşmaları konuları romanların okuyucuyu cezbeden önemli yönlerinden birisi olarak görülmektedir. Kendi hayatlarında yaptıkları fedakârlıkların görünmediğinden yakınan okuyucuların sevda romanlarına olan ilgilerinin nedeni olarak, bu fedakârlıklarının farkına varan erkeklerin de olduğunu görmek istemeleri olarak tanımlanabilir.

Radway'e göre toplumsal alandaki ikincil konumları ve bu eşitsizlik temelli konumdan geçici bir süre için bile olsa kaçma ihtiyacı kadınları bu eserlere yönelten temel sebeplerden birisini oluşturmaktadır. Toplumun her alanına yansıyan kadın-erkek eşitsizliği ve bu eşitsizliklerin kadınları büyük ölçüde hane içine sıkıştırması, onların, deneyimlerini farklılaştırmak ve yaşamlarında daha değerli ve özel bir alan arzulamalarına neden olmaktadır. Ev içinde gelişen süreçlerin işleyişinde önemli roller oynayan kadınlar, görünmeyen emeklerinin ve arzularının görünür olduğu ve onlara önemli roller taşıdıklarını hissettirebilecek farklı alanlara kucak açmaktadır. Bu aşamada sevda romanları onların ötekileştirici toplumsal yaşam karşısında kendilerini yeniden konumlandırabilmelerine –hayali bir evren içinde de olsa- kapı aralayan bir uğrak noktası haline gelmektedir (Dede, 2014:198). Özel alan içerisinde gündelik hayatın rutin işleriyle baş etmeye çalışan kadınlar görünmez bir iş gücü olarak kendilerine ve ürettikleri emeğe olan yabancılaşmalarını gidermek için farklı konuları ve –kısmen de olsa- görünür kadın karakterleriyle rutini değiştiren bir yapıya sahip olan sevda romanlarına yönelmektedir. Diğer yandan bu okuyucu kitlesinin kendi hayatlarından önemli farklılıklar göstermeyen bir takım sevda romanlarına olan eğilimleri de kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak özdeşlik kurabilecekleri farklı karakterlere tanıklık etmek istemelerinden de kaynaklanmaktadır. Görüldüğü gibi kadınların büyük oranda eril dille örülmüş olan toplumsal yapıdan uzaklaşarak kendilerine daha özgür ve değerli bir alan bulabilmek için yöneldikleri romanlar yine eril dilin ideolojisiyle işlenmiş alanlar olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Ancak buradaki fark kadınların fedakârlıklarının erkeğin takdiri ve aşkıyla karşılığını bulmasında yatmaktadır.

Bu tür araştırmaların gösterdiği en önemli gerçeklerden birisi toplumsal dinamiklerin analizi sürecinde kıyıda bırakılan kültürel ürünlerin –bizim örneğimizde romanların- okunma nedenleri arasında önemli bir eleştirel bakışın yatıyor olabileceğine dikkat çekilmesidir. “*Aşk, duygusal destek ve kadınların isteklerini anlayan erkekler hakkındaki hikâyeler kesin bir cazibeye sahiptir, çünkü pek çok kadının kendi evlilik ve erkekler ile ilgili deneyimleri farklıdır. Dolayısıyla, bu şekilde okuma eylemi kendi içinde eleştirel bir potansiyele sahiptir.*” (Smith-Riley, 2016:242-243) Kadınların var olan toplumsal düzende bir değer görmediklerinin farkında olduklarını gösteren bu yönelimleri, çözümü eril ideolojiden –toplumsal yapı- yine eril ideolojilere –metnin kurgusu- sığınmakta bulunsa da eleştirel bakışın kendisini hissettirmesi bakımından önem taşımaktadır.

Bu alana dair yapılan araştırmaların sonucunda elde edilen bulguların toplumsal cinsiyetin inşası sürecine ne derece önemli etkiler ettiği görüldüğünde sevda romanlarına dönük araştırmaların alımlama analizlerinde önemli bir boşluğu doldurduğu da kabul edilecektir. Radway’in çalışmasını alımlama analizleri için önemli yapan diğer neden ise döneminin diğer araştırmacılarını bu alana yönelmeleri konusunda teşvik etmiş olmasıdır. Sonraki çalışmalarda feministlerin özellikle dönemlerinin en yaygın medya araçlarından birisi olan televizyonlara yöneldikleri görülmektedir.

Amerika’da 1980’li yıllarda yayınlanan ve yayınlandığı süreçte döneminin en çok izlenen televizyon programlarından birisi haline gelen Dallas dizisini yine kadın okuyucuların hangi biçimlerde alımladıklarını analiz eden Ang, izleyicilerle mektuplaşmalar üzerinden temasa geçerek dizinin kadın izleyiciler tarafından izlenme nedenlerini araştırmıştır. Kadın izleyicilerin Dallas dizisiyle kurdukları ilişkileri analiz eden Ang’a göre bu ilişki, zannedildiği gibi yapay bir televizyon programıyla kurulan sahte bir temele değil, kadınların kendi kişisel deneyimleriyle de dâhil oldukları gerçeğe yakın bir ilişki biçimine dayanmaktadır (Özsoy, 2005:93). Bu yüzden televizyon programlarıyla kurulan ilişkinin tamamen sahte olduğu kabulü onun kültürel üretim ve yeniden üretim sürecindeki etkilerinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Oysa bu

çalışmada da görüldüğü gibi izleyici ile medya metni arasında belli bir oranda gerçeklik ilişkisi yaşanmaktadır.

İzleyici tarafından dikkate alınarak izlenen bu programların analiz süreçlerine dikkat edilmesi gerektiğini vurgulayan Ang'ın, dizi ile ilgili vurguladığı en önemli sonuçlardan birisi dizinin çoklu karakterlerin çatışmalı hayatlarına yoğunlaşmasıdır. Yan karakterleri ve onların çatışmalı ilişkileriyle ön plana çıkan Dallas dizisi, çok katmanlı hikâyelerden oluşan ve içeriğinde aşk-nefret, sadakat-ihanet, umut-umutsuzluk gibi önemli karşıt duyguları birden barındırmaktadır (Ang, 2007:4). Bu birbirlerine zıt duyguların ve karakterlerin birlikteliğinin dizide çatışmalı konular yaratması izlenirliğini olumlu yönde etkileyen önemli faktörlerdendir.

Ang'ın Wathing Dallas üzerine yaptığı bu araştırmada üzerinde önemle durduğu konulardan birisi izleyicilerin metnin alımlama sürecindeki aktif rolüne ilişkindir. Medya metinlerine yedirilen ideolojilerin üstesinden ancak izleyicinin aktif bir konumda olduklarını kabul ederek gelinebileceğini belirten Ang' a göre, kendi yaşam deneyimlerinden elde ettikleri bir anlam dünyalarına sahip olan izleyiciler izledikleri metinleri de bu anlam dünyaları çerçevesinde yorumlamaktadır (Ang, 2007:11). Bu çalışmalarla birlikte izleyici çalışmalarında pembe diziler önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Özellikle de kadınlar için düzenlenen ve onların evde oldukları saatler baz alınarak yayınlanan bu programlar ortaya çıktıkları süreçlerden günümüze dek yaşadıkları değişimlere yer vermek önemlerinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKİYE’DE YAYINLANAN HİNT DİZİLERİNDE ÜRETİLEN TOPLUMSAL
CİNSİYET ROLLERİ VE BU ROLLERİN KADINLAR TARAFINDAN
ALIMALAMA BİÇİMLERİ: GAZİANTEP ÖRNEĞİ

Televizyon programları günümüz toplumsal yaşamında artan etkisi nedeniyle kitle iletişim araştırmalarının önemli çalışma alanlarından birisi haline gelmiştir. Toplumsal rollerin belirlenmesi ve yeniden üretilmesi süreçlerinde televizyon programlarının ne tür etkilere sahip oldukları üzerine yapılan çalışmalar, bu etkinin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için medya metninin ve izleyicinin birbirleriyle karşılıklı diyalog halinde olan iki önemli unsur olarak ele alınması gerektiğini ortaya koyarak hem metnin doğru bir şekilde analiz edilmesinin hem de izleyicilerin bu metinle olan ilişkilerinin gözlemlenmesinin önemini ortaya koymuştur.

Bu çalışmanın temel amacı toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda televizyon dizilerinin nasıl bir rol oynadığını saptamaktır. Günümüzün yoğun bir şekilde takip edilen kitle iletişim aracı olan televizyonda yayınlanan Hint dizilerinin, kadınlığın ve erkekliğin inşasında oynadığı rolü saptamayı amaçlayan araştırmamız dâhilinde, Gaziantep’te yaşayan kadınlarla bir alımlama çalışması gerçekleştirilmiştir. Yapılan alımlama çalışmasının sonucunda konumuzu içeren dizinin nasıl alımlandığı, izleyicilerin kendi hayatları ve bu dizi arasında ne tür bağlar kurduğu gibi soruların yanıtlarına ulaşılmak istenmiştir.

2.6. ÇALIŞMANIN EVRENİ - ÖRNEKLEMİ

Çalışmamızın evrenini Gaziantep'in Ulaş Mahallesi'nde yaşayan kadınlar ve onların çoğunlukla düzenli bir biçimde tükettikleri bir Hint dizisi oluşturmaktadır. Yukarıda değindiğimiz gibi televizyonun günümüzde de bireylerin yaşamlarındaki konumunu korumasından dolayı bu çalışmada konu olarak bir televizyon programı seçilmiştir. Çalışmamızda genellikle kültürel yaşamların benzerliği nedeniyle karmaşık bir kadın grubunun yerine, Gaziantep'in Ulaş Mahallesi'nde yaşayan kadınlar evreni olarak seçilmiştir. Çalışmamızın ilk aşamasında amacımız eşit sayıda Kürt ve Türk kadınlarıyla bu dizinin alımlama biçimlerine dönük bir çalışma gerçekleştirmekken ilerleyen süreçlerde ortaya çıkan kültürel benzerlik faktöründen dolayı çalışmanın Kürt kadınlarıyla sınırlı kalınması tercih edilmiştir. Ulaş Mahallesi'nde yaşayan Kürt kadınlarının seçilmesinin temel nedenlerinden birisi ise bu sahanın önceden bilinmesi ve ev içinde yapılacak bir çalışma için sahayla kurulan yakınlıkların avantaj sağlayacağını düşünmemizdir. Bu nedenlerden ötürü çalışmada araştırma yöntemi olarak kolayda örnekleme metodu tercih edilmiştir. Ancak sahayla olan yakın ilişkilerin de çalışmayı yanlış yönlendirebileceğine dönük kaygımızdan ötürü temel konularımızdan bir kısmını oluşturan toplumsal cinsiyet kavramı, hegemonya ve ideoloji kavramlarına dönük kuramsal çalışmalar yürütülmüş ve sahaya bu kavramlar ışığında yeniden bakılmıştır.

Etnografik çalışmaların etik gerekliliklerinden birisi olan rıza onay formu edinilmiştir. Bu formda katılımcılar derinlemesine görüşme esnasında elde edilen bulguların Bir Garip Aşk adlı Hint dizisinin alımlama biçimlerine dönük çalışmamızda kullanılacağı konusunda bilgilendirilmiştir.

Çalışmada yalnızca kadınlara yer vermemizin nedeni melodramların içeriklerinin genellikle kadın izleyicileri hedef alarak düzenlemesidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi melodramlar Fransız Devriminden bu yana yeni aile düzenini kurmak ve yerleşikleştirmek amacıyla düzenlenen ve bu amaçla yoğunlukla kadınlar için biçimlenen türlerdir. Bu nedenle melodramatik yapılara dönük çalışmalarda genellikle hedef izleyici kadınlar olduğu için yaptığımız çalışmada katılımcılar yalnızca kadınlardan oluşmaktadır.

İletişim araştırmaları sürecinde izleyicilerin konularının ön plana çıkması, izleyicilerin medya metinlerini kendi deneyimleri çerçevesinde yorumladıklarını ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle çalışmamızda alımlama analizi yöntemini kullanarak,

belirlediğimiz evrenin sınırlılıkları içerisinde örneklem olarak seçtiğimiz Bir Garip Aşk dizisinin hangi biçimlerde alımlandığını saptamaya çalıştık.

2.6.1. Çalışmanın Evreni Olarak Melodram ve Pembe Diziler

Sözlü iletişimin önemli anlatım biçimlerinden birisi olan halk hikâyeleri etkilerini günümüzdeki televizyon dizilerinde de göstermektedir. Eski önemini yitiren destanların yerini doldurmak amacıyla ortaya çıkan halk hikâyeleri, sonrasında kendisine özgü değerler kazanarak destandan miras aldığı özellikleri zamanla değiştirmeye başlamıştır. Önemli sosyal olayları içeren destanların aksine tarihi olayları içermek zorunda olmayan halk hikâyelerinde, aşk konularının ağırlıklı olarak kullanıldığı ve karakterlerin destanlarda çizilen belirgin kurgusal özelliklerin aksine daha gerçekçi özellikler taşıdıkları görülmektedir (Aça, 2000:12). Sözlü olarak anlatılan bu hikâyeler kuşaktan kuşağa aktarılan ve içeriğinde genellikle sevdâyı konu edinen hikâyelerdir. Bu hikâyelerde erkeklerin kahramanlıklarının ve kadınların fedakârlıklarının ön plana çıktığı görülmektedir. Genellikle iki aşkın kavuşma yolunda yaşadıkları zorlukları içeren halk hikâyelerinin önemli bir kısmı iki âşık dışında onların çevresinde dönen başka karakterleri de içermektedir. Bu karakterler; aile bireyleri, yöneticiler (o dönemde padişah, vezir vs) ve bir takım arabozucu tiplerden oluşmaktadır (Oğuz, 2008:17). Ana karakterler etrafında dönen olaylar ve bu olayları zenginleştiren unsurlar olarak yan karakterler bu hikâyeleri hem gerçeğe daha yakın bir hale getirmekte hem de hikâyeyi daha da yoğunlaştırarak ilgi çekecek biçime dönüştürmektedir.

Gelişen birçok iletişim aracının içeriğine etki eden halk hikâyeleri, gündelik hayata yakın gerçekçi karakterleri ve önemli olaylar arasında geçen aşk konularıyla yazılı iletişim türlerini de etkilemiştir. Birkaç başkarakter arasında geçen entrikalara dayalı aşkları konu alan halk hikâyeleri, gündelik yaşamda rastlanabilecek sıradan insanların ilginç tesadüflerle bir araya gelen hayatlarını içermektedir. Bu hikâyeler sonraki süreçlerde farklı kültürel metinleri de etkileyerek günümüzün önemli ölçüde tüketilen medya metinlerinin içeriğini temellendirir hale gelmiştir.

Değişen toplumsal yapının farklılaşan taleplerine cevap vermek için ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, toplumsallaşmanın en önemli koşullarından birisi olan iletişim sürecinin dinamiklerini de dönüştürmektedir. İnsanlık tarihinde önemli bir süreci

kapsayan yüz yüze iletişimin koşullarını önemli oranda değiştiren ve bunu kitleler arası iletişim modeline dönüştüren en önemli gelişmelerden birisi kâğıdın ve matbaanın icat edilmesi ve sonraki süreçlerde yaygın hale gelmesidir (Köksalan, 2007:45). Bu gelişmelerin sonucunda yazılı edebiyat da bir takım değişimler geçirmiştir. Kültürel aktarım olarak halk hikâyeciliğini dönüştüren bir unsur olarak yazılı edebiyatın gelişmesi duyguların ifade edilme biçiminde de bazı değişmelere neden olmuştur. İnsanları bir arada olmaya çağıran bir iletişim biçimi olarak halk hikâyeleri matbaanın icadıyla birlikte yazan kişinin bireysel bir uğraşına dönüşmüştür. Bu bireyselleşme sürecinde kaleme alınan edebi eserlerin büyük oranda kendisiyle baş başa kalan yazarın hayat görüşlerini yansıttığı görülmektedir. Hem içeriğe hem de biçime yansıyan bu değişimler romanın ortaya çıkmasıyla birlikte görünürlük kazanmıştır.

1740 yılında Samuel Richardson tarafından yazılan ve ilk modern aşk romanı olarak adlandırılan *Pamela* kitabı aşka dair konuları ana teması haline getiren ilk roman olarak kabul edilmektedir. Romanın içerik analizini yapan Arıkan'ın aktarımıyla, 'namuslu' bir hizmetçi olan Pamela ile onun çapkın ev sahibi Mr B. arasındaki entrikalı aşk hikâyesini anlatan bu romanı yazarken Richardson topluma örnek olmasını istediği ahlaki davranışları yaymak istemektedir (Arıkan, 2009:148). Richardson'un bu açıklamasının da gösterdiği gibi sanatsal üretiler yalnızla basit bir kurguyu aktarmakla kalmaz, aynı zamanda yazarın, yaşadığı toplumsal koşullardan ve kültürel süreçlerden etkilenecek oluşturduğu dünyayı yorumlama biçimlerini de bu kurgularla birlikte anlatır. Bu yönüyle sözü edilen metinler kurgudan çok bir ideolojinin aktarılma biçimi olarak dikkat çekmektedir.

İlk duygusal roman olarak Pamela hem aşk etrafında dönen bir dizi olayı yansıtması hem de yazarın da belirttiği gibi romanla birlikte belirli ahlaki yargıların da okuyucuya aktarılması açısından önem taşımaktadır. Bu roman hem konusu –aşk ve entrikalar- ve hem de yazarın belirli mesajlar –ideolojiler- gönderme amacıyla daha sonraki romanları ve bu romanları gelişen teknolojilerle birlikte farklı formatlarla yansıtan diğer kültürel ürünlerin içeriğini de önemli oranda etkilemiştir.

Hikâye anlatıcılığının yazılı edebiyata dönüşmesi peşi sıra çizgi öykü türünün ortaya çıkışını sağlamıştır. On altıncı yüzyıldan itibaren Avrupa'daki büyük gazetelerde yer alan çizimlerle başlayan gazete resim tarihi bu çizimlerin ilerletilmesi yoluyla öykü

romana dönüştürülmüştür. 1780 yılında gazetede ki çizimlerin içeriğine konuşma balonlarının eklenmesi çizgi öykülerin başlangıcı için atılan en önemli adımlardan birisi sayılmaktadır (Petty, 2006:2). Bu buluşların bir araya getirilip çizgi öykü sanatını oluşturması ise uzun bir süreyi bulmaktadır. 19. yüzyılda Amerika’da ortaya çıkan çizgi öyküler ortaya çıktıkları süreçlerde gazete satışlarının artışı teşvik etmek için gazetelerin hafta sonu eklerinde kullanılmıştır. Ancak çizgi öykülerin de yukarıda kısaca değindiğimiz destanlarla benzer özellikler gösterdikleri görülmektedir.

Süper kahramanların öyküleriyle başlayan gazete öyküleri sonraki süreçlerde aşk romanlarının yazı dizisi halinde yayınlanmasıyla farklı bir aşamaya taşınmıştır. Fransa’da 1820’li yılların sonlarında düzenli olarak gazetelerde yayımlanmaya başlayan dizi romanlar 1840’lı yıllara gelindiğinde önemli bir kurgusal aktarım aracı haline gelmiştir.

Bu öykülerin içeriği yukarıda belirttiğimiz halk hikâyelerine benzer bir şekilde kurulmaktadır. Gerçeğe yakın karakterlerin ve konuların yer aldığı bu çizgi öyküler o dönem Amerika’da çok sayıda gazetede yer almış ve gazete satış oranları üzerinde etkili olmuştur. Haftalık yayımlanan bu çizgi öykülerin bir araya getirilip kitaplaştırılması ise çizgi romanları oluşturmuştur (Özdemir, 2008:36). Sözlü edebiyattan yazılı edebiyata kadar ki süreçte önemli değişiklikler gösteren halk hikâyelerinin seri halini alıp, 19. yüzyılda gazetelerde tefrika¹ romanlar biçiminde basılması seriyal ve dizi kavramlarını önemli bir konu haline getirmektedir. Belirli bir konunun gazetelerde parça parça verilmesi yöntemine dayanan tefrikalar hem döneminin gazete takip oranlarını arttırmış hem de okuyucularda bir hikâyenin seriler halinde yayınlanması formatına yönelik ilgi uyandırmıştır. Okuyucular böylelikle her hafta en önemli yerinde biten hikâyenin devamını öğrenebilmek için gazetenin bir sonraki yayını merakla beklemeye koyulmuştur.

İster sözlü, ister yazılı ya da görsel medya araçlarında seriler halinde ortaya çıkan ürünlerin ilgili medya metinlerinin takipçileri tarafından önemli ölçüde takip edildiği görülmektedir. Seri halinde çıkarılan bu seriyaller ve diziler, gündelik hayatın süreğenliğine benziyor olmaları ve içeriklerinde aşağıda da göreceğimiz bir takım farklı türleri bir araya getirmeleriyle önemli bir tür sayılmaktadır. Ancak günümüzde

¹ Tefrika: “Gazete veya dergilerde çıkan, birbirini tamamlayan yazılardan oluşan dizi”. Bakınız:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TEFR%C4%B0KA

çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılan bu kavramlar arasında çalışmamız için önemli olan bir takım ayrımlar bulunmaktadır.

Belli bir konu ve karakterler etrafında şekillenen ve sayıca fazla bölümden oluşan anlatı türleri dizi ve seriyaller olarak ikiye ayrılmaktadır. Dizilerin, aynı karakterlerin ortak mekânlar içerisinde geçen benzer dramatik hikâyelere dayandığını belirten Mutlu'ya göre, kendi içerisinde önemli bir bütünlük kuran bu türlerin her bölümünde ortaya çıkan sorunlar bölüm sonuna kadar çözülüp diğer bölümün herhangi bir konuyla başlamasına olanak tanıyacak biçimde kurgulanmaktadır. Her bölümü kendi içerisinde tutarlı olan bu dizilerde, her bölüm kendi içerisinde bir film gibi çekilerek başlangıçta yer verilen bazı konular ve/veya sorunlar bölümün sonunda tamamen bitirilmektedir (Mutlu,1991:197). Genel anlamda izleyiciyi bağımlı hale getirebilmek için kurgulanan seriyaller² ise dizilerin aksine bölümlerin sonlarını en heyecanlı kısımlarda keserek diğer bölümün izlenmesini güvence altına almaya odaklanmaktadır. Böylece diziler gibi her bölümünde ayrı bir kurguya yer vermeyen seriyallerde kesintisiz devam eden bir konu yer almaktadır (Çöteli, 2016:120). Her bölümün sonunda yer alan heyecanlı kısımlarla diğer bölümün izlenirliğini garanti altına alan seriyaller günümüzün önemli drama biçimlerinden birisini oluşturmaktadır. Seriyaller buldukları her dönemin teknolojisiyle birlikte birbirlerinden farklı alanlarda yer almıştır. Başlangıçta sözlü anlatıda, hikâyeyi en heyecanlı yerinde kesme ve bir sonraki bir araya gelişte devam ettirme biçiminde gerçekleşen bu anlatı türü sonrasında yazılı edebiyatın farklı türlerine de yansımıştır. Aynı karakterler ve benzer konular etrafında dönen seriyallerin radyonun gelişmesiyle birlikte farklı biçimler aldığı görülmektedir. Özellikle uzunca bir tarihe sahip olan melodramların seriyal türüyle buluşması yeni bir program türünü oluşturmuş ve bu programların yayınlandığı radyo ve televizyonun tercih edilirliliğini önemli ölçüde etkilemiştir.

Günümüz dizi ve seriyallerini önemli ölçüde etkileyen melodramın tarihsel kökeni oldukça eskiye dayanmaktadır. Yunanca'da ezgi/melodi anlamına gelen *melos* kelimesiyle oynamak anlamına gelen *drama* sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan melodram (Mutlu, 1991:294) izleyicilerde duygusal coşkunluğa neden olabilecek

² Çalışmamızda ele aldığımız pembe dizi aslında seriyal tanımına daha uygun olsa da Türkiye'de dizi ve seriyallerin tamamının dizi olarak adlandırılması nedeniyle örneklemimizi oluşturan seriyal bundan sonraki kısımlarda dizi ismiyle işlenecektir.

müzikler ve oyuna dair farklı detaylar kullanılmasına dayanmaktadır. İlk kez Rousseau tarafından 1770 yılında “Pygmalion” adlı bir oyunla ortaya çıkan melodram türü bu tarihten sonrasında önemli değişimler göstererek günümüzdeki biçimini almıştır. O güne dek yaygın kullanımı opera sanatıyla olduğu bilinen müzikli oyun gösterilerini Rousseau bu oyunla farklı bir şekilde yansıtarak melodram türünün ayırt edici özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Opera sanatında melodik bir şekilde oluşturulan konuşmaları değiştiren Rousseau, sözü geçen oyunda bu yapıyı biraz değiştirerek müziği ve diyalogu birbirlerinin yerine geçen değil, birbirlerini tamamlayan unsurlar olarak kullanmıştır (Güçbilmez, 2003:5). Diyalogları bölmeyen ancak arka planda yer alarak onları daha vurucu hale getiren müziklerin kullanımı günümüz melodramlarında da yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Müziğin güçlü bir yer tutmaya başlaması da büyük oranda melodram türüne atfedilen aşırı duygusallık ve coşkunluk özelliklerini ön plana çıkarmaktadır.

Melodram türü sahip olduğu bütün özellikleri tek bir dönemde almamıştır. Özellikle Fransız Devrimi sürecinde devrimin en çatışmalı iki grubu olarak tarihe geçen burjuva/soylu sınıfı arasındaki çatışma sürecinde melodramatik oyunlar burjuva sınıfının ideolojik bir aygıtı olarak kullanılmıştır ve döneme ilişkin bir takım yeni özellikler edinmiştir. İnsanları devrimden yana örgütlemeyi amaçlayan burjuva sınıfı yer verdiği melodramatik oyunlarda devrim temalı konular işlemeye yoğunlaşmıştır. Soylu/burjuva çatışmasında bu iki ayrı sınıf arasındaki keskin yarıklık, düşünsel zemine de yansımış ve insanlar bu iki zıt sınıf arasındaki keskin farkları ortaya koyabilmek için melodram türüne yaslanmıştır. Birbirlerinden tamamen farklı ekonomik ve kültürel yapılara sahip görünen bu iki sınıf melodram türündeki keskin zıtlıkları ve ayrımları da daha görünür hale getirmiştir. Böylelikle devrim sürecinde iki sınıfın temsili iki karşıt kutbun temsiline –biri iyi biri kötü- dönüşerek melodram türüne belirleyici özelliklerinden birisini kazandırmıştır. Bununla birlikte devrim sokaklarında yapılan ayaklanmalar ve bu ayaklanmalardaki coşkunluklar da melodramın karakteristiğini belirleyen önemli olaylar olarak görülmektedir (Akınerdem-Sirman, 2017:225). Ayaklanmaların ve karşıt gruplar arasındaki keskin saldırıların toplumsal yapıyı genel anlamda keskinleştirdiği o süreçlerde oynanan oyunlarda da bu tür keskin sahnelerin tercih edildiği görülmektedir.

Bu gibi nedenlerden ötürü melodram türüne özgü olan iyi/kötü karşıtlığı, şiddete dayalı sahneler ve kurgusuyla izleyicilere belirli ahlaki yükümlülüklerini öğretme gibi

amaçlar Fransız Devrimi'yle yakından ilişkilidir. Devrim sürecinde Fransa'da büyük oranda yer edinen soylu/burjuva çatışması ve bu iki sınıfa karşı beslenen keskin düşünceler devrim sürecini toplumsal alanda yerleşikleştirmeyi amaçlayan burjuvalar için tiyatrodan melodram türünü önemli bir kültürel aktarım aracı haline getirmiştir. Burjuva sınıfının bu sanatı –özelde melodram türünü- kullanmasında kültürel hegemonya sürecinde kendi üstünlüğünü sağlamak arzusu yatmaktadır.

Ancak bilindiği gibi melodram türünün özellikle de günümüzde kadınlarla doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. İçeriğinde kadınların hikâyelerine ağırlık veren melodram türünün konusu itibarıyla izleyicilerinin büyük bir kısmını kadınlar oluşturmaktadır. Kadın ve melodram arasındaki ilişkiyi araştıran Akbulut'a göre bunun en önemli nedenlerinden birisi bizi yine Fransız Devrimi sürecine götürmektedir. O dönemde, "*endüstrileşme sonucu ortaya çıkan iş-ev (kamusal-özel) ayrılığının aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel*" (Akbulut, 2008:78) baskı sonucu var olan değerlerin unutulmaması ve ailenin bu yeni dönemle birlikte özüne dair çok şey kaybetmeden kendini revize edebilmesi için melodram türü kadınlara aile değerlerinin, namusun ve geleneklerin önemini anlatmak üzere kullanılmıştır.

Melodrama özgü bu özellikler yalnızca tiyatro oyunları ile sınırlı kalmayarak gelişen teknolojik araçlarla birlikte radyo ve sonrasında televizyon dizilerinin içeriğine de yansımıştır. Bu dizileri izlenebilir kılan önemli bir etken olarak melodramatik öğelerde, izleyicinin duygularını uzun süre canlı tutabilmek için hem müzik hem de onun kadar önemli olan diğer bazı öğeler –ışık, rüzgar vs.- sıkça kullanılmaktadır.

Asıl adı Soap Opera olan ancak Türkiye'de pembe dizi olarak adlandırılan melodrama dayalı diziler genellikle hafta içi her gün oynanan ve bu yüzden de düşük maliyetlerle çekilen, ağırlıklı olarak kadın izleyicileri hedefledikleri için onların evde yalnız oldukları zaman dilimleri temel alınarak yayınlanan programlardır. İlk aşamada radyoda yayınlanan ve televizyonun icadıyla bu mecraaya taşınan soap operalar günümüzün en çok izlenen programları arasındadır. Radyo ve televizyonda yayımlandıkları süreçte bu seriyallere sponsorluk eden firmaların sabun firmaları olmaları, reklam aralarında sık sık bu ürünlerin tanıtılmasına ve böylelikle temizlik ürünleriyle seriyaller arasında bir ilişki kurulmasına yol açmıştır. Bu yüzden de sabun anlamına gelen

'soap' opera olarak adlandırılan bu tür, radyo ve televizyon tarihinin en çok izlenen program türleri arasında yer almaktadır (Gözlükaya Tütüncü, 1998:62).

1887'li yıllarda radyoculuğun gelişmesi ve 1930'lu yıllara kadar ki süreçte radyo içeriklerinin zenginleşmesiyle birlikte melodramlar yayınlanarak günümüz televizyon dizilerinin ilk biçimlerini oluşturmuşlardır (Çağlak, 2013:93-94). 1930 yılında Chicago'da wgn adındaki bir radyo istasyonunun kadınlara yönelik dramatik temalı dizilere yer verme isteğiyle başlayan süreç, radyoda soap operaların yayınlanma döneminin başlamasına ve o dönemin izleyicileri tarafından büyük ilgi görmesine neden olmuştur. Bu ilginin sonucunda da birçok radyo kanalı benzer bir formatı benimsemiştir. Yayınlandığı süreç boyunca büyük bir izleyici kitlesi yakalayan soap operalar, televizyonun icadıyla ve bu programları kendi bünyesine dâhil etmesiyle radyo yayınlarını 1960 yılında sonlandırmıştır (Mutlu, 1991:291). Radyonun ve ardından göreceğimiz gibi sinema ve televizyonun dizilerle tanışmasıyla birlikte diziler bu araçların en çok takip edilen programlarından birisi haline gelmiştir. Söz edildiği gibi televizyon en çok takip edilen kitle iletişim araçlarından birisi olduğu için soap operalar özellikle televizyonun en temel yayınlarından birisini oluşturmaktadır. Ancak televizyonun icadı ve sonrasında toplumsal yaşamda kazandığı önemli konumu anlayabilmek için öncesinde kısaca sinemanın tarihine değinmek gerekmektedir.

Ardı ardına dizilen fotoğrafların hızlı bir şekilde akmasından oluşan sinematografin 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından icat edilmesi sinemayı ortaya çıkaran en önemli olaylardan birisi olarak görülmektedir. Lumiere Kardeşlerin çektiği ve sinema tarihinin ilk filmi olan *Arrival of a Train at La Ciotat* (Trenin La Ciotat Garına Gelişi)'nin yayınlanmasından sonra sinema kitle iletişim araçları arasında kendisine özel bir tutmuştur. Radyoda olduğu gibi sinemanın da edebiyattan önemli oranda beslendiğini belirten Özdemir'e göre, filmlerin ortaya çıkış süreçlerinde geri planda duran etkileriyle edebiyat senaryo yazımı gibi önemli süreçlerde kendisini göstermektedir. Bu yararlanma halk hikâyelerinden başlanarak o dönemin romanlarının filmlere diyaloglar biçiminde yansımada da görülmektedir (Özdemir, 2008:164-165). Sinemanın yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan filmlerde Özdemir'in belirttiği gibi halk hikâyelerine dair önemli işaretlere rastlanmaktadır. Toplumsal yaşamda kendine önemli bir alan yakalayan sinema içerikleriyle daha sonra sözünü edeceğimiz medya araştırmalarının önemli araştırma

konularından birini oluşturmaktadır. Ancak sinema günümüzde de toplumun önemli kültürel faaliyetlerinden birisini oluştursa da televizyonun icadı bu alanı geri planda bırakmıştır.

Birbiri ardına gelen çok sayıda önemli teknolojik buluşun bir araya getirilmesiyle bulunan televizyon John L. Baird tarafından icat edilmiş ve bu buluşun arkasında duran BBC sayesinde ilk televizyon yayını 2 Kasım 1936 yılında İngiltere’de yapılmıştır (Köksalan, 2007:53). Bu buluş için başlangıçta düşünülen isimler “*visual wireless, visual radio, electric vision*” (Özdemir, 2008:211) gibi isimler iken sonrasında ilk kez Scientific America dergisinde 1907 Haziran yayınında kullanılan “tele vision” kavramı rağbet görerek bu araç için kullanılmaya başlanmıştır.

Kitle iletişim araçları arasında oldukça önemli bir konumu olan televizyon icat edildiği günden bugüne dek en çok takip edilen iletişim araçlarından birisi olmuştur. İçeriğinde birbirinden farklı programlara yer veren televizyon, bu özelliği sayesinde birbirinden farklı kesimler tarafından izlenebilmektedir. Televizyonun önemli bir yer edinmesini sağlayan en önemli içeriklerinden birisi ise yukarıda sözünü ettiğimiz radyo dizilerinin televizyon dizisi formatına uyarlanmasıdır. Radyoda kendine önemli bir kitle bulan bu diziler televizyon aracılığıyla görüntülü hale getirilerek bu aracın en önemli programlarından birisi haline gelmiştir. Özellikle yukarıda tarihsel gelişimlerine kısaca göz attığımız seriyal türü melodramı da içeriğine dâhil ederek önemli bir televizyon programı haline gelmiştir. 1950 yılında yayınlanan ilk televizyon dizisi The First Hundred Years, (İlk Yüzyıl) yakaladığı ilgiyle yeni dizilerin yapılmasının önünü açmıştır. Pembe dizilerin Türkiye’de yayınlanması ise Brezilya dizileri olan “Köle İsauro”, “Virginia” ve “Küçük Hanım” gibi dizilerle başlamıştır (Mutlu, 199:218).

Günün önemli bir bölümünü ev içinde geçiren kadınlar için düzenlenen bu programlar onların evde oldukları zaman dilimlerinde yayınlanarak, basit ve yalın konularıyla ev işleri sırasında da kolayca takip edilebilecek şekilde düzenlenmektedir. Ayrıca içerikleri gündelik yaşam gibi yavaş akan bu programlar yaklaşık her gün yayınlanmaları nedeniyle de kadınların gündelik işlerinin bir parçası olabilmektedir. Gündelik yaşamlarının önemli bir aşamasında bu programları tüketen kadın izleyicilerin bu programlara neden yöneldikleri ve içeriklerinin kadınların gündelik yaşamlarıyla ne tür ilişkilerinin olduğu televizyon araştırmalarının önemli konularından birisidir.

Yayınlanan bu pembe dizi içeriklerinin genel anlamda başroller arasındaki çatışmalı aşk hikâyelerini içerdikleri görülmektedir. Bunların yanı sıra başrolle sınırlı kalmayan bu içerikler çeşitli yan karakterler ve onların da benzer hikâyeleri eklenerek zenginleştirilmektedir. Genel anlamda entrikalı aşk hikâyelerini barındıran bu yayınların içeriğinde yer verdikleri erkek ve kadın karakterleri üzerinden çeşitli toplumsal yargıları da barındıran kimlikler inşa ettikleri görülmektedir.

Konusunun kısıtlılığında da anlaşılacağı üzere soap operalar belirli bir kitleyi –genelde kadınları- televizyon karşısında tutabilmeleriyle ön plana çıksa da maliyetleri oldukça azdır. Bunun nedenlerini açıklayan Mutlu, soap operaların genellikle iç mekânlarda çekilmelerinin bu maliyeti önemli oranda düşürdüğünü belirtmektedir (Mutlu, 1991:298-299). İç mekânların genellikle belirli sayıları geçmemesi de soap operaları yapımcılar için ideal türler haline getirmektedir.

Konumuzla bağlantılı olarak pembe dizilerin erkeklik ve kadınlığın inşasında nasıl bir rol oynadığının bu türlerin gündelik yaşamın önemli bir parçasını oluşturmaları açısından önem taşımaktadır. Köklü ve olaylı bir tarihsel arka plana sahip olan melodramın belirleyici özelliklerini tiyatro oyunları ile kazanması ancak radyo ve televizyonda yeni bir format kazanarak seriler halinde yayınlanması biçimi günümüzde kadınların televizyon izlemelerinin başlıca amacını oluşturmaktadır. Tam da bu nedenle cinsiyet kimliklerine dair yapılacak herhangi bir araştırmada televizyon, dolayısıyla da melodramatik yapılarla –ve eril ideolojilerle- örülen pembe dizilerin araştırılmasının toplumsal alandaki belirli eğilimlerin anlaşılabilmesinin önünü açacağını düşünmekteyiz.

Bu sebeple Türkiye’de son yıllarda yoğun bir izleyici kitlesine ulaşan Hint dizilerinin ilk örneği olan Bir Garip Aşk dizisi ve bu dizinin toplumsal cinsiyet rollerini hangi biçimlerde yeniden ürettiği sorusuna cevap aramak çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır.

Bir Garip Aşk dizisi yukarıda detaylı bir biçimde yer vermiş olduğumuz melodramatik unsurların önemli bir kısmını taşıyan bir aşk ve entrika dizisidir. Dizi zengin bir erkeğin ve fakir bir kızın nefretle başlayıp aşkla biten hikâyesine odaklanmaktadır. Bu dizinin izleyiciler tarafından yoğun ilgi görmesinin ardından Hint dizilerine ağırlık veren Kanal 7’de günlük yayınlanan Hint dizisi sayısı hafta içi ikiye hafta sonu ise üçe çıkarılmıştır. Yayınlanan ilk Hint dizisi olmasına rağmen

Türkiye'deki izleyicilerin gösterdikleri ilginin sebeplerinin doğru bir biçimde anlaşılabilmesi için öncesinde Hint sinemasıyla olan ilişkilerinin bilinmesi önem taşımaktadır.

Hint dizilerinin Türkiye'de yakın bir geçmişe sahip olmasının aksine Bollywood sineması ülkedeki sinemaseverler tarafından uzun yıllardır takip edilmektedir. Bu yüzden Hint dizilerinin kısa bir süreçte kabul görmesinin nedenlerinin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için Bollywood sinemasının Türkiye'ye gelişi sürecinin bilinmesi önem taşımaktadır.

Çoğunlukla Hint film endüstrisinin yerine de kullanılan Bollywood terimi, hem Hollywood'a hem de Hindistan'daki filmlerin önemli bir kısmına ev sahipliği yapan Bombay şehrine (Şimdiki adıyla Mumbai) gönderme yapmak amacıyla kullanılmaktadır. Film yapımcılığının Hindistan'ın ilk kez Bombay kentinde ortaya çıkması ve burada ortaya çıkan filmlerin küresel başarı yakalaması Bombay'ı Hint film sektörünün en önemli bölgesi haline getirmiştir (Jhingan, 2001:1). Bombay şehrinin Hindistan için önemine değinen Ganti, bu şehrin İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin Hindistan'daki kaynakların İngiltere'ye akması için merkez nokta olarak kurulduğunu ve bu süreçten itibaren de şehrin önce sömürge döneminde sömürgeciler için, sonrasında da Hindistanlılar için önemli bir ticaret noktası olarak kullanıldığını belirtmektedir (Ganti, 2004:7).

Sinemadaki en önemli gelişmeleri birinci dünya savaşının hemen sonrasında yaşayan Hindistan kendi kültürünü önemli ölçüde yansıtan film yapımlarına ağırlık vermektedir. Bu yüzden Hint popüler sinemasının belirleyici özellikleri arasında şarkılar, danslar, yoğun kullanılan melodramatik öğeler ve yakın çekim sahneler ön plandadır. Bu özellikle hem Hint kültürünün bir kısmını yansıtması açısından ve hem de Bollywood'a kendine özgü bazı özellikler kazandırması açısından önemlidir.

Hint sinemasının öncülleri Hindistan'da 19. yüzyılın ortalarında İngilizlerin Hindistan'da kurmuş oldukları Parsi olarak adlandırılan tiyatro gruplarıdır. Bu tiyatro grupları zamanla Hindistan'ın bütün şehirlerine yayılarak, başlangıçta yalnızca İngilizce sunulmuş ve zamanla bölgesel dillerle ve kültürlerle zenginleştirilmiştir. Böylece sinema ortaya çıktığında bu tiyatrocülardan önemli bir kısmı sinemaya yönelerek tiyatrodaki birikimlerini sinemaya yansıtmışlardır (Dayal, 2015:11). Bu oyunlarda kullanılan yoğun

müzikler, danslar ve melodramatik sahneler de tiyatrodan sinemaya geçen önemli unsurlardır. Bu gibi nedenlerle Hint sinemasında bir dönem yaygın bir şekilde yer alan ve şuanda Hint dizilerinde önemli ölçüde görülen teatral sahneler de diğer unsurlar gibi tiyatrodan film ve dizilere taşınmıştır. Özellikle hem filmlerde hem de dizilerde yoğun müzik kullanımının nedenlerini sorgulayan Ganti'nin, kitabında bu soruları sorup görüşlerine yer verdiği kişilerin önemli bir kısmı bu durumu Hindistan'ın günlük yaşamıyla açıklamaktadır. Hintlilerin önemli bir kısmının günlük yaşamlarında müziği kullandıklarını belirten katılımcılardan birisine göre, cenazeler, düğünler, dilenmeler ve ibadetler gibi önemli olaylar her zaman müzik eşliğinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle de Hindistan'ın gündelik yaşamında dolayısıyla da Hint filmleri ve dizilerinde müzik önemli bir rol oynamaktadır (Ganti, 2013:175). Tiyatro oyuncularının sinemaya geçişinin filmleri tiyatrolaştırması gibi dizilerin ortaya çıkışı da filmlerin etkisi altında gerçekleşmiştir.

Hindistan'ın ilk televizyon dizisi 7 Temmuz 1984'te yayınlanan Hum Log dizisidir. Melodramatik öğeler taşıyan ve bir ailenin günlük yaşamını ve günlük mücadelelerini konu alan dizide Hindistan'a ait bazı kültürlerin de önemli oranda yansıtıldığı görülmektedir (Singhal-Rogers, 1991:19-20). Üzerine önemli sayıda çalışma yapılan Hum Log dizisi yavaş işleyen bir konu üzerine kurulmuş olup, hafta içi her gün yayınlanmış olan bir dizidir. Her bölümün ortalama 25 dakika sürdüğü film 154 bölümle uzun soluklu bir dizi olmuştur. Meksikalı bir senarist olan Miguel Sabido'nun Hindistan'daki çalışma, aile planlaması, kast sistemi, kadınların toplumsal konumu ve uyuşturucuyla mücadele gibi konuları ele alan bir televizyon programı düzenlemesi için Hindistan'a davet edilmesinin ardından oluşturulan Hum Log, içeriğiyle bir takım eleştirilere maruz kalmış olsa da döneminin sevilen dizilerinden birisi olmuştur (Santanu, 2012:17-18). Bir evin içine odaklanması ve aile bireylerinin gündelik yaşamlarına detaylı bir şekilde yer vermesi bakımından günümüz Hint dizileriyle bir takım benzerlikler gösteren dizi fakir-zengin ayrımının ve entrikalarla ilerleyen aşk ilişkilerinin daha az yansıtılmasıyla günümüz Hint dizilerinden ayrılmaktadır.

Sosyal konuları ele alan Hum Log dizisinden sonra benzer konuları ele alan özellikle de Hindistan'ın sömürge tarihine değinen birçok dizi üretilmiştir. Ağırlıklı olarak 1988'li yıllardan başlayarak 2000 yılların başına kadar süren tarihi Hint dizilerinin bu tarihten sonrasında ağırlığını melodram konularına verdiği görülmektedir. Bu süreci

başlatan en önemli dizilerden birisi 2000 yılında yayınlanan *Kyunki Saas Bhi Kabhi Bahu Thi* adlı dizidir. Yapımcılığını Ekta Kapoor'un üstlendiği dizi 2000-2008 yılları arasında sürerek Hint televizyon tarihinin en uzun soluklu dramalarından birisi olmuştur. Günümüz melodramların en sık yayınlandığı kanal olan Starplus'ta yayınlanan bu dizi seyirci tarafından yoğun bir şekilde izlenmiştir. Seyircilerin büyük önem verdikleri dizide bir erkek karakterin ölümü ve diziden ayrılması üzerine hayranlarının protesto gösterileri düzenlemesinin ardından karakter diziyeye yeniden dönmüştür. Hindistan'da çok sayıda ödüle layık görülen bu dizide genellikle aile içi alana yönelen duygusal çatışmalara ve ekonomik zorluklara yer verilmektedir (Akbulut, 2008:39). Bir kadının ve erkeğin aşkını konu alan dizide, istenmeyen evlilikler, gelin-kaynana çatışması ve gelinlerin bu çatışmalar arasında dine sığınmalarını konu edinmektedir. Yaklaşık 8,5 yıl süren dizi özellikle Hintli kadınlar tarafından yoğun bir şekilde izlenerek onların gündelik rutinlerini yeniden düzenlemelerine neden olmuştur (Pandey, 2014:p4). Bu dizi ve sonrasındaki süreç Hindistan'daki çatışmalı aşk hikâyelerine dayanan melodramatik diziler için bir dönüm noktası olmuştur. Aynı kanal bu dizinin gördüğü yoğun ilginin ardından benzer temalara dayanan pembe dizilere büyük yoğunluk vermiştir. Bu süreçte Hindistan'da çekilen ve izleyicilerin beğenisini en çok kazanan Hint dizilerinden bazıları şunlardır; 'Is pyer ko keya naam ku'(Bir Garip Aşk – Bu Aşkın Adını Ne Koymalı?), 'Ek hajaro mai mere bahna hai', 'Ye rishta keya kehlaatahe, 'Payer ka dard hai' (Al Helal, 2013:3). Bu diziler çalışmamızın temel kaynaklarından birisini oluşturan Bir Garip Aşk dizisinin yayınlandığı Starplus kanalında yayınlanması ve Hindistan'da yoğun bir şekilde izlenmesi bakımından önemlidir. Özellikle kadınlar tarafından izlendiği gözlemlenen bu pembe dizilerin Hindistan'da erkekler tarafından da izlendiği savunulmaktadır. Kadın izleyicilerin zamanlarının önemli bir kısmını alan bu tür melodramların gündelik rutinler haline geldikleri görülmektedir. Her yaşta izleyiciyi günlerinin önemli bir süresi boyunca ekran başında tutan bu diziler bazen evin yemek yapmak ya da çocuk bakmak gibi önemli işlerine de tercih edilebilmektedir. Bunun nedenini melodramların izleyicilerde yarattıkları bir tür "bağımlılık" olarak açıklayan Anwar, yaptığı bazı izleyici çalışmalarının sonucunda izleyiciler üzerinde olumlu ya da olumsuz etkileri fark etmeksizin Hint dizilerinin kendi coğrafyası üzerinde ciddi bir izleyici kitlesine ve bu kitle tarafından bağımlılığa varan dizi takiplerine eriştiğini belirtmektedir (Anwar, 2012:6).

Hint melodram dizilerinin yoğun bir şekilde ortaya çıkmaya başladığı 2000’li yıllar sürecinde Türkiye’de Kanal 7 televizyonu ilk kez bir Hint dizisine yer vererek Hint dizileri sürecini başlatmıştır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi 2011 yılında Hindistan’da yayın hayatına başlayan dizi 2016 yılında Türkiye’de yayınlanarak Hint dizisi dönemini başlatmıştır.

2.6.2. Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Çalışmamızın temel amacını Bir Garip Aşk adlı pembe dizinin toplumsal cinsiyet rollerini hangi biçimlerde işlediği ve işlenen bu rollerin, Gaziantep’in Ulaş Mahallesi’nde yaşayan Şırnaklı Kürt kadınlar tarafından hangi biçimlerde alımlandıkları oluşturmaktadır. Bu bağlamda sözü geçen bölgede yaşayan ve diziyi takip eden kadınlarla diziyi hangi biçimlerde alımlandıklarını tespit etmek üzere derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler yukarıda detaylı bir şekilde yer verdiğimiz alımlama analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışmamızın ana kaynaklarından birisini oluşturan bu derinlemesine görüşmeler hem tek tek hem de grup görüşmeler şeklinde gerçekleştirilmiştir. Görüşme öncesinde katılımcıların düşüncelerini rahatça ifade edebilmeleri için diziyle alakalı sohbetler edilmiş ve dizinin önemli bazı bölümleri o aşamada yeniden izletilmiştir. Katılımcıların çoğunluğunun Kürt olması nedeniyle görüşmeler ağırlıklı olarak Kürtçe yapılmış ve katılımcıların görüşlerini rahat bir şekilde ifade edebilmeleri için gerekli ortam sağlanmıştır. Sorular görüşme öncesinde hazırlanarak elde edilen veriler ses kayıt cihazıyla kaydedilmiştir.

Görüşmeler esnasında katılımcılar özel hayatlarına dair detaylı bilgiler paylaştıkları için isimlerinin yayınlanmasını istememişlerdir. Bu istekleri üzerine katılımcıların isimleri K harfiyle ve ardından görüşme sıralamasına göre verilen numaralandırmalarla (örneğin, K11) kodlanmıştır. Katılımcılardan yapılan görüşmelerin bu çalışmada kullanılacağına dönük rızaları alınmış ve rıza onay formu edinilmiştir.

İzleyicilerin bu dizide kadın ve erkek imajını hangi biçimlerde alımlandıklarını ortaya koymak amacıyla yapılan derinlemesine görüşmeler sırasında görüşmenin amacına uygun olarak görüşmeden doğan yeni sorular da sorulmuştur. Çalışmamızın temel konusu olan toplumsal cinsiyet rollerinin hangi biçimlerde kurulduklarının ve alımlandıklarının sorgulanmasının yanı sıra izleyicilere gündelik yaşamlarında diziyi ne kadar süre

ayırdıkları ve rutin işleriyle dizi arasındaki çakışmalara nasıl çözümler bulduklarıyla alakalı sorular da yönetilmiştir. Grup görüşmelerde dizinin konusuyla da bağlantılı olarak birbirlerine hem akrabalık bağıyla bağlı olan izleyiciler, hem de gelin kaynana ilişkisi olan izleyiciler bir arada bulundurulup dizinin içeriğine dair düşünceleri sorulmuştur. Özellikle grup görüşmelere sorularla çok az müdahale edilmiş olup izleyicilerin kendi aralarında diziye dair sohbet etmelerine olanak tanınmıştır.

Görüşme süresince konuya dair geçerli veriler elde edebilmek adına 10 kişi ile bireysel görüşme yapılmıştır. Bunların yanı sıra her biri en az 5, en çok 8 kişiden oluşan 3 ayrı grup görüşme yapılmış, bireysel görüşmeler ve grup görüşmelerde toplamda 30 katılımcıyla görüşülmüştür. Görüşmelerin sonucunda ulaşılan bulguların çalışmanın konusuna önemli yanıtlar vermiş olmasının yanı sıra birçok katılımcı tarafından dile getirilen önemli farklı düşünceler çalışmanın kapsamını genişletmiştir.

Dizinin genel izleyici kitlesinin bu yaş aralığına sahip olduğu düşünüldüğünden görüşme tekniği uygulanan izleyiciler ortalama 25 ila 55 yaş aralığında seçilmiştir. Çalışma kadın izleyicilerle sınırlı kalmıştır. Bunun nedeni ele aldığımız televizyon programının yayınladığı saatlerin gündüz kuşağında yer alması ve bu saatler içerisinde televizyonun kadınlar tarafından daha yoğun takip ediliyor olmasıdır. Bunların yanı sıra melodramların genellikle kadın izleyicileri hedeflemeleri ve içeriğindeki ideolojilerin belirlenen kadın kimliğini yeniden üretmeyi amaçlaması da çalışmamızda kadın izleyicileri örneklem olarak seçmemizin gerekçelerinden birisini oluşturmaktadır. Çalışmamız içerisinde yer alan kadınlar aynı mahallede yaşadıkları için ve ortak geçmişlerden geldikleri için genel anlamda benzer kültürel – ekonomik özelliklere sahip olup kadınlardan bir kısmı gündelik işlerde çalışmaktadır.

Çalışmamızda derinlemesine görüşmelerin incelenmesine geçilmeden önceki kısımda toplumsal cinsiyet kavramı, kültürel çalışmalar ve melodram hakkında toplanan bilgilerle oluşturduğumuz kuramsal altyapı yer almaktadır. Yapılan literatür taramalarının ardından çalışmamızın uygulama kısmına geçilmiş ve bu süreçte ele aldığımız dizinin kurgusal yapısı incelenmiş, dizinin karakterleri önemli özellikleriyle birlikte analiz edilmiştir. Bu süreçte anlamın inşası ve yeniden üretimini çalışmalarının merkezi haline getirmiş olan göstergebilim disiplininin yararlanılmıştır. Bu disiplinin sembollerin düz anlam ve yan anlamlarının nasıl incelenmesi gerektiğine ve ideolojilerin işlediği bir alan

olarak yan anlamın önemine dönük çalışmaları dizi içeriğini analiz ettiğimiz süreçte çalışmamıza önemli katkılar sunmuştur. Çalışmamızda incelediğimiz dizide ideolojilerin işlendiği aşamalar olarak göstergelerin yan anlamları incelenmiş ve bu metin incelemesinin ardından izleyicilerin kodlamaları hangi biçimlerde açıldıkları saptanmaya çalışılmıştır. İncelenen bu metni katılımcıların hangi biçimde alımladıklarını doğru bir biçimde anlayabilmek için ise çalışmamızı kapsayan Ulaş Mahallesi'nin sosyo-ekonomik yapısına dönük bir araştırmaya girişilmiştir.³

Gaziantep'in ekonomik anlamda az gelişmiş mahallelerinden birisi olan Ulaş Mahallesi Şahinbey Belediyesi'ne bağlı eski yerleşim yerlerinden birisidir. İçerisinde Türk, Kürt, Alevi, Sünni ve Suriyeli gibi birbirlerinden farklı etnik ve mezhepsel kimlikleri barındıran mahalle alt ve orta sınıfa mensup insanların yoğunlukta olduğu bir yerdir. Çalışmamızla bağlantılı olan Şırnaklıların bu mahalleye yerleşmeleri 1987'li yıllarda Ulaş Mahallesi henüz çok az sayıda bağ evlerinin bulunduğu sakin bir yerleşim yeri olduğu dönemde gerçekleşmiştir. 1989'lu yıllara kadar biraz daha artan Şırnaklı nüfusu özellikle 90'larda yaşanan köy boşaltmaları sırasında yoğun bir şekilde artış göstermiştir.

Ancak 90'lı yıllarda Şırnak'tan göç ederek gelenlerin bir kısmı doğrudan değil bir takım farklı güzergâhlar izleyerek Gaziantep'e yerleşmiştir. Öncelikle Şırnak üzerinden Irak'a gitmiş katılımcılardan bir kısmı Irak'ta yaşanan önemli ekonomik ve siyasi sorunlara rağmen kalmayı tercih ederken diğer bir kısmı ise bu sorunların sonucunda yeniden Türkiye'ye dönerek Gaziantep'e yerleşmiştir.⁴ Bu süreçte yeni kurulmakta olan bir mahalle olan Ulaş Mahallesi bir kısmını Şırnaklıların da oluşturduğu kozmopolit bir mahalleye dönüşmüştür.

Uzun yıllardır aynı mahallede yaşayan ve önemli birtakım akrabalık bağları taşıyan bu kadınlar çoğunlukla ortak geçmişten gelen benzer sosyo-ekonomik özelliklere

³ Bu mahalleyle alakalı istatistiki verilere ulaşabilmek için TÜİK, Gaziantep Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı, Gaziantep Şahinbey Kaymakamlığı ve Gaziantep Şahinbey Belediyesi'ne başvurulmuş ancak başvuru bu kurumlar mahallenin sosyo-ekonomik yapısıyla alakalı bilgilerin paylaşılmasının yasak olduğunu belirtmişlerdir. Bu nedenle mahallenin sosyo-ekonomik yapısıyla alakalı vereceğimiz bilgiler uzun yıllar süren bireysel deneyimlerimize ve yaptığımız derinlemesine görüşmelerden edindiğimiz izlenimlere dayanmaktadır.

⁴ Görüşme notlarında da yer vereceğimiz gibi bu dönemde Irak'taki Etruş Kampı'na yerleşen sığınmacılara, dönemin siyasi güç odakları arasındaki bir takım anlaşmazlıkların sonucunda yiyecek ambargosu konulmuştur. Yaklaşık 115 gün süren ambargo sürecinde 13 çocuğun açlıktan öldüğü ve önemli sayıda yetişkinde de kalıcı sağlık sorunlarının meydana geldiği söylenmiştir.

sahiplerdir. Çalışmanın yapıldığı süreçte hepsi ev hanımı olan katılımcıların bir kısmı evliliklerinin ilk yıllarına tekabül eden süreçlerde ev temizliği gibi işlerde çalışmış ancak ilerleyen süreçlerde bu işleri bırakıp tamamen ev içi işlere odaklanmışlardır. Bu kadınlar ekonomik olarak tamamen eşlerine bağımlı yaşamaktadır. Çoğunluktan farklı deneyimlere sahip olan üç katılımcı ise farklı bir takım nedenlerden dolayı eşlerini kaybetmelerinin ardından bir takım ara verme süreçleriyle birlikte ev temizliği işlerinde çalışmaktadır. Bu katılımcılar ise ekonomik ihtiyaçlarının bir kısmını gündelikçilik işinden bir kısmını ise sosyal yardımlaşma derneklerinden karşılamaktadır. İki katılımcı ise eşleriyle yine bir takım farklı sebeplerden dolayı boşanmış ve kısa süreli işlerde çalışmaya başlamışlardır. Ancak aralarında bazı düzensiz işlerde kısa süreli çalışanlar olsa da kadınlar genellikle ev içi işlerle meşgul olmaktadır. Ev içi işlerle sınırlı kalmaları ve ev işlerinden ekonomik bir kazanç elde edememeleri bu kadınların genellikle güvencesiz bir hayatta olduklarını sıklıkla ima etmelerine yol açmaktadır.

Feminist kurama göre, erkekler kendi tahakkümlerinin kamusal alandaki inşasını, kadınları özel alana hapsederek gerçekleştirmektedir. Kadınların ev içi işlerin kısır döngüsüne hapsolmaları, onları en önemli sözlerin söylendiği kamusal alanda bulunmaktan ve dolayısıyla da bu alanı kendi varlıkları çerçevesinde inşa etmekten alıkoymaktadır. Sancar'a göre, büyük oranda erkeklerin tekelinde olan kamunun en önemli alanlarından olan üretim ve siyaset, kadınların bağımsız bir şekilde doğrudan dâhil olabildikleri bir alan olmaktan uzaktır. Bunun sonucu olarak da ev içerisinde gelişen eril düzen, erkeğin ev içinde söz sahibi olması ve kadının da bu düzene sessizce itaat etmesiyle sonuçlanmaktadır. Kadınların erkeklere ekonomik gerekçelerden ötürü bağımlı olmalarını onların ezilmesindeki en etkili nedenlerden birisi olarak değerlendiren Marksist feministlere göre, insanları kendi emeklerine yabancılaştıran ekonomik düzen erkeklere oranla kadınları daha büyük bir yabancılaşmaya itmektedir. Bu yabancılaşma ise kadınların görünmez ev içi emeklerinin bir sonucu olarak hem toplumsal yaşamın dışına itmektedir, hem de ev içi alanda ikincil konuma düşmelerine yol açarak kadına erkeğin karşısında baş eğdirmektedir (Demir, 2014:54).

Katılımcıların çalışma hayatlarının ev içi alanla sınırlı kalması ve ücretli emeğe ancak eşlerini kaybettikleri süreçte yönelmeleri onları aile içerisinde aktif birer özne konumuna taşınmaktan alıkoymaktadır. Bunun da yanı sıra kısa süre için de olsa ücretli bir

işte çalışan kadınların yaptıkları iş yine ev temizliğiyle sınırlı kalmaktadır. Çalışmamızda da yapılan önemli gözlemlerden birisi kadınların kendilerini ev içi işlere adanmalarını normal karşılamalarıdır. Bu nedenlerden dolayı ev içi ilişkilerde kadınların kendilerini genellikle evin erkeğine ve çocuklara göre düzenledikleri görülmüştür. Sabah işe gidecek olan eşlerine kahvaltı hazırlamak için güne uyanan katılımcılar eşleri işe gittikten sonraki süreçte çocukları okullarına götürüp eve döndükten sonra ev temizliğine başlamaktadır. Bu süre içerisinde çocukları yeniden okuldan almak ve geri kalan diğer rutinlerin de yapılması sırasında kadınlar çoğunlukla yalnızca takip ettikleri televizyon programları süresince dinlenebilmektedir. Kadınların ev işleri ve çocuklarla geçirdikleri zaman kocalarının işten dönmesiyle değişiklik göstermektedir. Bu süreçten sonrasının önemli bir kısmını kocalarıyla ilgilenerek geçiren kadınlar akşam yemeği ve çocukların uykuya hazırlanmasından arta kalan zamanı da kocalarının yanında onların izledikleri haber programlarını izleyerek geçirmektedir. Katılımcılardan üçünün eşlerinin vefat etmesinden dolayı gündelik yaşam biçimleri diğerlerinden bir takım farklılıklar göstermektedir. Evin geçindirilmesi görevini bu durumda tek başlarına üstlenen bu kadınlar sabah uyandıklarında çocuklarını okula göndermelerinin ardından ücretli temizlik işlerine gidip, çocuklarının okuldan dönüş saatlerine denk gelecek bir biçimde işlerini bitirip evlerine dönmektedir. Bu kadınların ikisi evliliği düşünmediklerini ve bunu özellikle geleneklerine sıkı sıkıya bağlı oldukları için yaptıklarını belirtmektedir. Eşinden boşanmış olan kadınlardan birisi çocuklarının da eşinde kalmasından dolayı gündelik hayatının önemli bir kısmını yalnızca işiyle ve televizyon izleyerek geçirmektedir. Bu katılımcı eşinden boşanmasının ardından kısa süreli bir evlilik deneyimi yaşamış ancak bu evlilik fiziksel ve psikolojik şiddete dayalı önemli bir takım nedenlerden dolayı bitirilmiştir. Eşi iki kadınla evlilik yapmış olan başka bir katılımcı ise gündelik hayatını eşinin kendisiyle kalıp kalmayacağına göre düzenlemektedir. Eşi kendisiyle kaldığı günlerde gününü diğer kadınlar gibi eşinin işe gidiş ve işten dönüş saatlerine göre düzenleyen bu katılımcı kocasının diğer eşiyse kaldığı günlerde gününü torunlarına ve kendi isteklerine göre düzenlemektedir. Görüldüğü gibi ev içi yaşamın genelde evin erkeğine göre düzenlenmiş olduğu bu gündelik yaşam pratiklerinde katılımcıların neredeyse tamamında ortaklaşan en önemli pratiklerden birisi kendilerine ayırdıkları süreyi sevdikleri televizyon programlarını izleyerek geçirmeleridir.

Türkiye’de son yıllarda Kanal 7’de yayınlanmaya başlanan ve izleyicileri tarafından yoğun ilgi gördüğünden günümüzde de yayınlanmaya devam eden Hint dizilerinin özellikle kadın izleyiciler tarafından yoğun ilgiyle takip edilmesinin nedenlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında sorgulanması gerektiğini düşünmekteyiz. Ancak bu sorgulama sürecinde doğru bulgulara erişebilmemiz için ele aldığımız dizinin ortaya çıkış koşullarına değinmemiz gerekmektedir.

Bir Garip Aşk, 2011-2012 yılları arasında Hindistan’ın Starplus adlı televizyon kanalında hafta içi her gün yayınlanan drama türü televizyon dizisidir. Asıl adı Iss Pyar Ko Kya Naam Doon? (Bu Aşkın Adını Ne Koymalı?) olan bu dizi kendi ülkesinde önemli bir seyirci kitlesine ulaşmasının ardından bittikten sonra farklı bir konu ve farklı karakterlerle ancak aynı isimle - Iss Pyar Ko Kya Naam Doon⁵- yeniden yayınlanmıştır. Bu dizi de bittikten sonra Iss Pyar Ko Kya Naam Doon³ adıyla ilk versiyonu yeniden çekilmiş ancak başroldeki kadın karakter olan Sanaya İrani’nin (Khushi) yerine başka bir kadının oynamasından dolayı dizi yayınlandıktan kısa bir süre sonra final yapmıştır. Çalışmanın yapıldığı süreçte hala izleyiciler tarafından Iss Pyar Ko Kya Naam Doon 4 dizisinin çekilip çekilmeyeceğine dair soruların sorulduğu, bununla ilgili Youtube videoları hazırlandığı görülmüştür.⁶ Farklı formatlarda ve zamanlarda işlendiği için bu çalışmada yalnızca dizinin ilk versiyonu incelenecektir. Dizinin Kanal 7 tarafından yayınlanması ise kanalın yayın politikasına kısaca değinmemizi gerektirmektedir.

Kanal 7 yayın hayatına 4 Temmuz 1994 yılında başlayan bir televizyon kanalıdır. Hem yayınladığı dini programlarla hem de diğer programlarının içerikleriyle muhafazakâr bir dil tutturmaya çabalayan kanalda yayınlanan pembe diziler de bu muhafakâr kimliğe uygun biçimde gerçekleşmektedir. Çalışmamızın yapıldığı süreçlerde yayın akışında bulunan pembe diziler Hint dizileri, Kore dizileri ve Elif adlı bir Türk dizisidir. Yayınlanan Hint dizilerinin izleyiciler tarafından beğenilmesinin ardından 2016 yılından bu yana bu diziler aralıksız yayınlanmaktadır. Hint dizisi furyasını başlatan ilk dizi ise Bir Garip Aşk dizisidir.

⁵ Bu dizi Türkiye’de Tatlı Bela ismiyle yayınlanmış ve önemli bir izleyici kitlesi yakalamıştır.

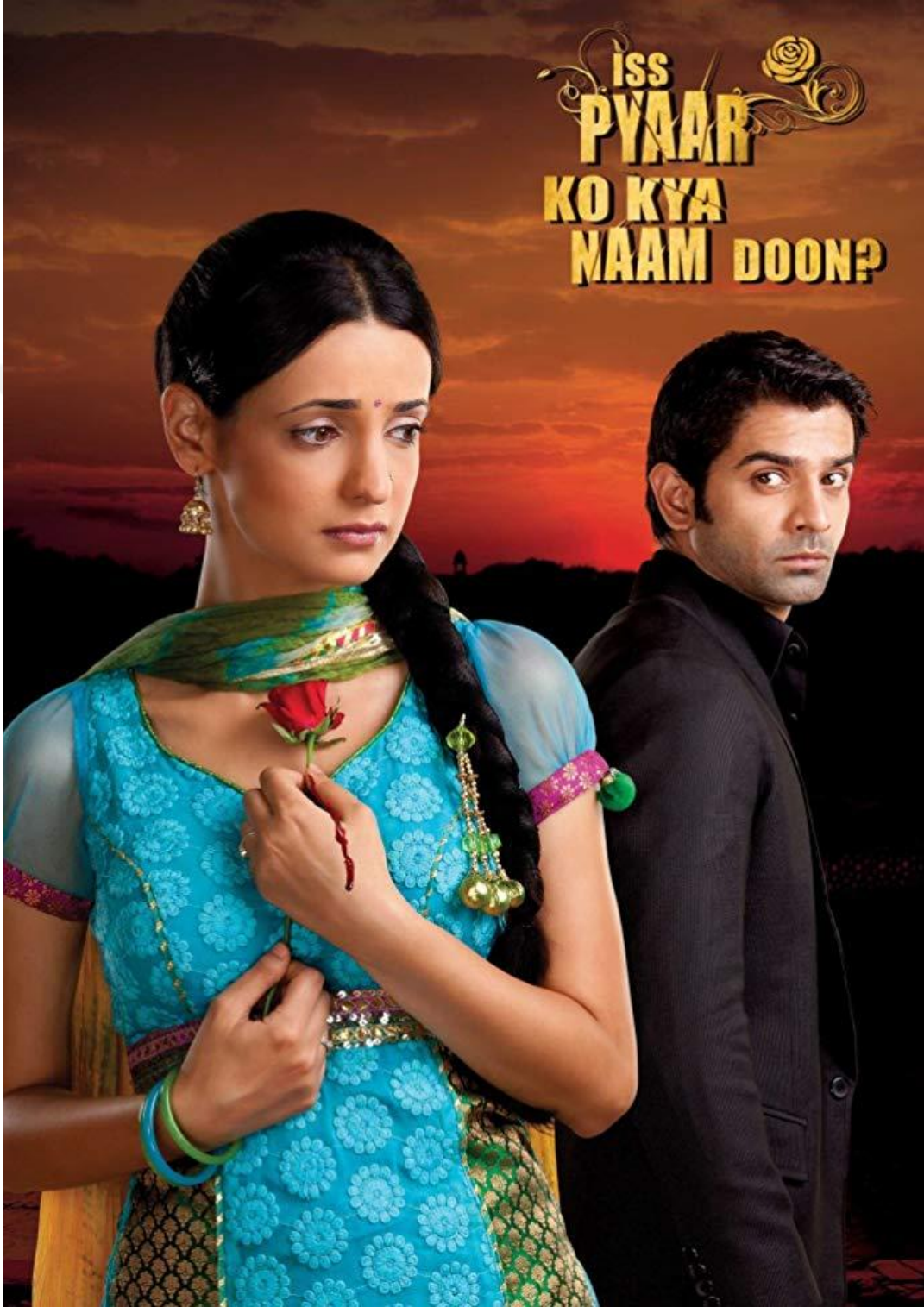
⁶ İlgili videolar için bakınız: İlgili videolar için bakınız:
https://www.youtube.com/results?search_query=iss+pyaar+ko+kya+naam+doon+4

Bu dizi Türkiye’de Kanal 7 tarafından Bir Garip Aşk adıyla 2015-2016 yılları arasında yayına sunulmuş ve bitişinin ardından seyircilerden gelen yoğun talepler üzerine 2016-2017 yılları arasında yeniden yayınlanmıştır. Türkiye’de yayınlanan ilk Hint dizisi olan Bir Garip Aşk, zengin bir erkekle fakir bir kızın entrikaya dayalı olaylarla örölü aşklarını konu edinmektedir. Zengin bir erkek ve fakir bir kızın yollarının sık sık tesadüfi olaylarla kesişmesiyle ilerleyen dizide karakterlerin genel yapısı birbirlerine olan zıtlıkları üzerinden kurulmaktadır.

Türkiye’deki pembe dizi izleyicilerinin karşısına çıkan ilk Hint dizisi olması açısından önem taşıyan Bir Garip Aşk hem bu özelliğinden, hem de izleyicilerden gelen yoğun talepler sonucunda birden fazla kere yayınlanmasından dolayı çalışmamızın örneklemini oluşturmaktadır. Bunların yanı sıra dizinin başrol oyuncularını da dizinin ilk kez yayınlandığı süreçte Türkiye’ye davet edilmiş ve Ülke Tv adlı televizyon kanalında özel bir program aracılığıyla seyirci karşısına çıkarılmıştır. Dizilerin yoğun ilgi görmesinin ardından yayınlanan başka bir Hint dizisinin erkek başrol oyuncusu da yine Türkiye’ye davet edilmiştir.⁷ Bu süreçte başlayan Hint dizisi furyasını çalışmamızın devam ettiği süreçte de aynı kanal aracılığıyla devam etmektedir.

⁷ İlgili yayın için bakınız: <https://www.youtube.com/watch?v=Pad-cz2Q8Lg>

2.7. DİZİ ANLATISININ TEMATİK ANALİZİ



Görsel 4.2. Dizinin tanıtımı için kullanılan görsel.⁸

⁸ Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt2300165/mediaviewer/rm3070370560>

Dizinin konusunu Barun Sobti karakterinin canlandığı Arnav Sing Raizada ve Sanaya İrani'nin canlandığı Khushi Kumari Gupta'nın yollarının ardı ardına yaşanan tesadüflerin de etkisiyle sürekli kesişmesi ve bu süreçte aşk ve nefret gibi zıt duyguların üzerine temellenen olayların yaşanması oluşturmaktadır. Olaylar Hindistan'ın Lucknow Şehri'nde başlamaktadır.

Başroldeki karakterlerin tanışmasını sağlayan ve aralarındaki düşmanlık ilişkisini temellendiren asıl sahne Khushi'nin, ablası Payel'in (Deepali Pansare) düğünüyle başlamaktadır. Payel'in nişanlısının ailesi başlık parası olarak yüklü bir meblağ istediği için, babası sahip olduğu tek dükkânını ipotek ettirmektedir. Ve dizi Khushi'nin Payel'le birlikte bu soruna bir çözüm bulmaya çalışmasıyla başlamaktadır. Payel üzerinde gelinliğiyle Khushi'ye babasının kendisi yüzünden böyle bir yükün altına girmesini istemediğini söyleyerek bir şeyler yapmaları gerektiğini söylemektedir. Buna karşılık Khushi Payel'e damadın ailesinin kendilerinden istedikleri başlık parasını damattan habersiz istediklerini ve gidip damada ailesinin kendilerinden böyle bir talepte bulduklarını söyleyebilirse eğer bu durumun engellenebileceğini söyleyerek ipotek belgelerini yanına alıp damadın ailesinin kaldığı otele gitmek üzere yola çıkmaktadır. Ancak aynı gece aynı otelde Hindistan'ın en ünlü modaşirketinin sahibi olarak bilinen Arnav da şirketinin yeni tasarımlarını sergilemek için Delhi şehrinden Lucknow şehrine gelerek bir defile düzenlemektedir. Defile yerinde önemli bir mankenin henüz gelmemiş olması üzerine yaşanan bir takım koşturmacalar, Khushi'nin otele varması ve yanlışlıkla defileye giden kapıda beklemesiyle farklı bir sürece evrilmektedir. Bu sahneden sonra ardı ardına devam eden tesadüflerin sonucunda Arnav ve Khushi'nin yollarının kesişmesi aralarında nefret ve aşk gibi uç duyguların ortaya çıkmasına yol açmaktadır.

2.7.1. Karakterlerin Birbirini Tanıması

Karakterlerin birbirleriyle olan ilk karşılaşmaları yukarıda sözü edilen büyük defile gecesinde yaşanmaktadır. Khushi'nin defile gecesinde orada olması ve kayıp bir mankenin arandığı sırada oraya istenildiği biçimde giyinmiş olarak –ablasının düğününden dolayı- gelmesinin sonucunda manken zannedilmesine neden olmaktadır. Bu olayın sonucunda da kapıda bekleyen güvenlik görevlileri aranan mankenin Khushi olduğunu zannederek onu kolundan tutup çekiştirerek defilenin olduğu yere, oradan da

mankenler sahneye götürmektedir. Kendisini bir anda büyük bir sahnenin ortasında bulan Khushi, çok sayıda basın mensubunun da bulunduğu defilede sahnenin ortasında öylece bekleyerek sahneden inmeye çalışmaktadır. Bu sırada defilesini izlemek için sahnenin hemen önünde oturan Arnav da büyük bir öfkeyle Khushi'yi sahneden indirmeleri için görevlilere komut vermektedir. Böylelikle Arnav'la ilk kez bu şekilde karşılaşan Khushi tepkileri fark edip içeriye girmek için arkasını döneceği esnada kendi eteğine takılarak sahneden aşağıya, orada bekleyen Arnav'ın kucağına düşmektedir. Bütün kameraların çektiği bu sahne, sonrasında Arnav'ın Khushi'den intikam alması için kullanılacaktır. Khushi'nin defile sahnesine çıkmasının yarattığı olay birkaç saat gözetim altında kalmasına neden olmaktadır. Özellikle Arnav olmak üzere herkes onun rakip bir mankenlik firması tarafından defile gecesine gölge düşürmek amacıyla gönderildiğini düşünmektedir. Khushi uzun bir süre orada kendisinin yanlışlıkla bulunduğunu anlatmaya çalıştıktan sonra serbest bırakılmaktadır. Bu önemli olayların ardından hızlıca çok geç kaldığı evine dönen Khushi, eve girdiğinde ablasının düğününün Khushi'nin kaybolmasından dolayı iptal olduğunu ve herkesin onu bu yüzden ayıpladığını görmektedir.

Bu yaşananların sonrasında damadın ailesinin başlık parası konusundaki tutumlarının değişmemesi nedeniyle düğün tamamen iptal edilmiş ve aileler tamamen bu sürece alışmaya çalışmıştır. Ancak bu süreçte Khushi ve ailesinin bir türbe ziyaretine gitmesi ve Khushi'nin orada aynı amaçla bulunan Arnav'la karşılaşması⁹ ikili arasındaki olayları yeniden başlatmaktadır. Defile gecesinde kendisine yapılan haksızlığı ve bu yüzden ablasının düğününün iptal edilmesini hatırlayan Khushi, türbe ziyareti sırasında bazı tesadüflerle karşılaştığı Arnav'a kafa tutarak ona ne kadar kibirliği bir insan olduğunu ve türbe gibi kutsal bir mekânda bu kadar büyülenmesinin ne kadar yersiz ve önemsiz bir tavır olduğunu söylemektedir. Duyduklarından dolayı çok öfkelenen Arnav defile gecesinde Khushi'nin kendi kucağına düşüşünü gösteren görüntülerin kanalların tamamında yayınlanmasını ve böylece Khushi'nin kendi memleketi olan Lucknow'da küçük düşmesini emretmektedir.

Görüntüler haber programlarında Khushi'nin zengin bir iş adamı olan Arnav'ın kucağına bilerek düştüğü şeklinde yer almaktadır. Bu tür haberler yüzünden sokakta

⁹ Yukarıda da belirtildiği gibi Arnav gelenekler ve dinlerle arası mesafeli bir insandır. Bu tür dini ritüelleri ablasının ısrarlarından dolayı gerçekleştirmektedir.

yürüdükleri bir gün birkaç erkeğin tacizine maruz kalan Khushi ve annesi o an oraya gelen ve oradan kurtulmalarına yardımcı olan Shyam'la (Abhaas Mehta) tanışmaktadır. Shyam aynı zamanda Arnav'ın ablası Anjali'nin (Daljeet Kaut Bhanot) kocasıdır, ancak kendisini bekar ve zengin biri olarak tanıttığı için kimse onunla ilgili bu önemli gerçeği başlangıçta bilmemektedir. Khushi'yi ve annesini düştüğü zor durumdan kurtarmak için yanlarına geldiğini söyleyen Shyam sonraki süreçlerde Khushi'ye karşı oluşan ilgisi sebebiyle aileye daha yakın olmaya başlayacaktır. Çıkan haberler nedeniyle tepki toplayan Khushi'nin ailesi, Khushi'yi ve ablası Payel'i Lucknow'dan ayırarak halalarının yaşadığı Delhi'ye yerleştirmektedir. Ancak Khushi'nin Delhi'ye halasının yanına yerleşmesi, aynı şehirden yaşayan Arnav'la yollarının daha sık kesişmesinin önünü açmaktadır.

2.7.2. Zıtlığın Nefrete Dönüşmesi

Delhi'ye yerleşen Khushi halasının astım krizi geçirdiği bir sırada aniden motosikletine binerek eczane aramaya çıkmaktadır. Ancak alışkın olmadığı yoğun trafik sırasında o an oradan geçen Arnav'ın arabasına çarpmaktadır. Olay yerinde birbirleriyle yeniden tartışan ikilinin arasındaki gerilim Arnav'ın Khushi'yi kendisini takip etmekle suçlamasıyla daha da tırmanmaktadır. Bu suçlamanın sonucunda Khushi suçsuz olduğunu kanıtlamaya çalışarak fakir olduğu için onu küçümseyen Arnav'a arabasının hasarını zamanla karşılayacağını söyleyerek oradan ayrılmaktadır.

Sonraki süreçte yaşadıkları bir takım maddi sıkıntılar ve Khushi'nin hem yeni şehre alışamaması hem de Arnav'a olan borcunu nasıl ödeyeceğinin yolunu bulamaması onu Delhi'den ayrılıp ailesinin yanına geri dönme fikrine yöneltmektedir. Ancak bu fikirleri duyan Shyam Khushi'ye olan ilgisi nedeniyle onu Delhi'de kendisiyle aynı şehirde kalmaya ikna etmektedir. Bu nedenle Khushi'ye iş bulacağını ve böylelikle artık gitmek zorunda olmayacağını söyleyen Shyam Khushi'ye kendi çalıştığı moda şirketinde bir iş ayarlamaktadır. Ancak bu moda şirketi, Shyam'ın kayınçosu olan Arnav'a ait işyeridir.

Şirkete gittiği sırada nerede, ne iş yapacağını bilmeyen Khushi birkaç farklı departmanda dolaşarak çalışacağı yerin neresi olacağını öğrenmeye çalışmaktadır. Ancak o sırada aynı şirkette çalışan ve Arnav'ın sevgilisi olan Lavanya (Sana Makbul) kendi asistanını işten bir takım nedenlerden dolayı kovarak yeni bir asistan aramaktadır.

Khushi'nin geleneksel giyimini ve süslü duruşunu beğenen Lavanya, Khushi'ye kendisinin asistanı olmayı teklif ederek onun şirkette önemli bir yerde çalışmasına vesile olmaktadır.

Arnav ve Khushi bir süre aynı iş yerinde olduklarının farkında olmadan çalıştıktan sonrasında, bir gün önemli bir tesadüf sonucu karşılaşır ve bu olaylı an Arnav'ın Khushi'yi kovmasıyla sonuçlanmaktadır. İşten çıkarılan Khushi orayı henüz terk etmeden önemli bir toplantıda olan Arnav'la konuşmak için toplantı odasına girip, herkesin önünde, kovulsa da iş yerini terk etmeyeceğini, kovulmayı hak etmediğini söylemektedir. Khushi'nin tavrını hırs olarak değerlendiren ve buna öfkelenen Arnav ondan bu hırsın intikamını almak için bir anlaşma yapmayı teklif ederek, Khushi'ye işyerinde on beş gün boyunca başına gelebilecek her şeye dayanarak çalıştığı takdirde işe devam edebileceğini ancak buna dayanamazsa şirkete önemli bir borcunun olacağını söylemektedir. Arnav'ın bu teklifiyle başına geleceklerden endişe eden Khushi bu endişeye rağmen anlaşmayı kabul etmektedir.

İkili arasındaki önemli çatışmalar Khushi'nin başına gelen küçük bir kaza sonucu farklı bir noktaya taşınmaktadır. Şirkete gelen dünyaca ünlü bir manken kendisi için çok önemli olan pahalı bir kürke bakması için birinin görevlendirilmesini istediğinde bunun sonucunda Arnav Khushi'nin eve gidişini geciktirmek için kürke çekim boyunca Khushi'nin sahip çıkmasını istemektedir. Ancak Khushi'den hoşlanmayan birinin kasıtlı olarak elindeki kürkün üzerine portakal suyu dökmesi yüzünden manken önce Khushi'yi azarlayıp sonrasında çekimi yarım bırakarak şirketi terk etmektedir. Bu olayın sonucunda Khushi'ye öfkelenen Arnav çekimin iptal edilmesinin sorumluluğunu Khushi'ye yükleyerek ona tanıtılması istenen kıyafetleri giymesini ve çekimde mankenlik yapmasını emretmektedir. Khushi Arnav'ın giymesini istediği kıyafeti çok açık bularak onu değil daha geleneksel ve kapalı bir kıyafet olan sari¹⁰ giymektedir. Bu sırada orada olan Arnav yavaşça gelen Khushi'yi giydiği kırmızı sari içinde ve yaptığı makyajla görünce şaşkınlık içinde ona bakmaya dalmaktadır. Bu sahne Arnav'ın Khushi'ye öfke dışında beslediği bir takım duyguların ortaya çıktığı ilk sahnedir.

¹⁰ Hint geleneksel kıyafeti.

2.7.3. Nefretin Aşka Dönüşmesi

Arnav'ın ailesi zamanla sevgilisi Lavanya'yla tanışmak istemektedir. Ancak tanıştıktan sonra onun modern olup Hint geleneklerine yabancı ve ilgisiz oluşu yüzünden ailenin yaşı en büyük bireyi olan büyükannenin tepkisi oluşmaktadır. Arnav'ın ailesinin kendisi hakkında olumsuz yargılara kapıldığını fark edebilen Lavanya, onların onayını alabilmek ve istedikleri biçime girebilmek için bazı yollar düşünmeye koyulmaktadır. Arnav'la Lavanya'nın bu süreçte aynı evde kalmak istemelerinin tepkileri daha çok tırmandırmasıyla, Arnav'ın ailesi kendi aralarına gelecek olan Lavanya'yı kendi geleneklerine nasıl uydurulabilecekleriyle ilgili kaygılara kapılmaktadır. Bu süreçte Khushi'yi tanıyan ve onun hem giyimiyle hem de tavırlarıyla dinine ve geleneklerine kendileri kadar bağlı olduğunu fark eden ve bu tutumundan dolayı onu çok seven büyükanne, Khushi'nin bu konuda kendilerine yardım etmesini istemektedir. Büyükanne Devyani (Jayshree Talpade) Lavanya'nın o evde yaşaması için iki şart ileri sürmektedir: Birincisi Lavanya'nın geleneklerine bağlı olan Khushi'den gelenek öğrenmek için evlerinde düzenli olarak giyim, tavır ve davranış, inançlar ve yemek yapma gibi konularda ders alması ve ikincisi de, gerekli derslerin verilmesinden sonra Lavanya ve Arnav'ın evlendirilmesidir. Bu anlaşmayı herkes kabul etmek zorunda kalmakta ve Khushi bu süreden sonra her gün sabahdan akşama kadar Singh Raizada ailesinin evinde Lavanya'ya gelenek dersleri vermeye başlamaktadır.

Aynı ev içinde sürekli yan yana kalmaları ve Khushi'nin bu süreç içinde Lavanya'ya geleneklerin derslerini vermesi sırasında Arnav'ın bunlara tanıklığı ve ikilinin birbirlerini daha iyi tanımaları birbirlerine karşı besledikleri nefretin aşka dönüşmeye başlamasına yol açmaktadır. Ancak Arnav ile Khushi'nin birbirlerine imalı öfkeleri özellikle de Khushi'ye olan duygularını yoğun bir şekilde yaşayan Shyam'ı tedirgin etmektedir. Bir taraftan evli olduğu gerçeği ortaya çıkmasını diye çok dikkatli davranmaya çalışan Shyam diğer taraftan Khushi ve Arnav arasında hissettiği yakınlaşmaya engel olmak için Khushi'yi ailesinden ister ve ailesi Khushi'ye danışmadan Shyam'ın teklifini kabul eder. Shyam ve Khushi nişanlanırlar ve bu süreçte Arnav da bu duruma karşılık Lavanya'yla nişanlanır. Bu süreçten sonra Khushi Lavanya'ya ders vermeye devam eder ve ikisi de başkalarıyla nişanlı olmalarına rağmen birbirlerine olan hislerini beslemeye bazı öfkeler eşliğinde devam ederler.

2.7.4. Aşkın Kabulü

Khushi ve Arnav arasındaki çekişme devam ederken Khushi'nin ablası Payel ve Arnav'ın kuzeni Akash (Akshay Dogra) bir takım tesadüflere dayananan karşılaşmalarda birbirlerine aşık olmuşlardır. Başlangıçta inişli çıkışlı bir ilişki yaşayan Payel ve Akash arasındaki aşk büyüyerek evliliklerinin aileler arasında konuşulmasına yol açmaktadır. Bu kez de ikilinin evliliği için bir araya gelen Singh Raizada ve Kumari Gupta ailesi arasında küçük çaplı bir takım gerilimler yaşanmaktadır. Singh Raizada ailesinin üyelerinin geneli bu evliliği hoş karşılarlarken Akash'ın annesi Manorama (Utkarsha Naik) Payel'i ailesi fakir olduğu için gelini olarak istememektedir. Ancak onun dışındaki herkesin bu evliliği normal karşılaması Manorama istemese de evlilik sürecinin başlatılmasına neden olmuştur.

Payel ve Akash'ın düğün hazırlıkları devam ederken ailelerin daha çok iç içe olmasından dolayı yakalanma korkusu gün geçtikçe artan Shyam'ın kaygıları ve Khushi'nin yanındayken Sing Raizada ailesinden herhangi biriyle bir araya gelmemek için sarf ettiği özel çaba bir süre Khushi'nin dikkatini çekmektedir. Şüphelerinin peşine düşen Khushi kendi nişanlısı Shyam ve Anjeli'nin kocası arasındaki genelde telefonlarda denk geldiği ses benzerliğinden dolayı Anjeli'nin kocasıyla tanışmayı özellikle isteyerek kocasının evde olduğu bir gün Sing Raizada ailesinin düzenlemiş olduğu dua gününe katılarak Anjeli'den kendisini kocasıyla tanıştırmasını istemektedir. Bu durumu hissederek ev içinde sürekli saklanmaya çalışan Shyam'ı bir telefon görüşmesi sırasında terasta arkası dönük bir şekilde gören Khushi, ona yaklaşarak duyduğu tanıdık sesin peşine düşer ve orda durarak Shyam'ın arkasını dönmesini bekler. Aniden arkasını dönen Syham'ı gören Khushi Shyam'ın neler yaptığını o anda anlayarak parmağındaki yüzüğü çıkarır ve Syham'a fırlatarak onu Sing Raizada ailesine söylemekle tehdit eder. Ancak sonrasında bu durumun ortaya çıkmasının Payel ve Akash'ın az kalmış olan nişanlarına engel olacağını düşünerek Payel'in evliliğine ikinci kere mani olmak istememektedir. Bu yüzden Khushi Sing Raizada ailesine bu olaya dair hiçbir şey söylemeyerek yalnızca kendi nişanını bir takım özel sebeplerden dolayı iptal ettiğini söyleyerek bu konunun sessizce kapanmasını sağlamaktadır.

Ev içindeki herkesin Arnav ve Khushi arasındaki gerilimli duygusallığı tahmin etmesi Lavanya'yı da onları daha dikkatli izlemeye yöneltmektedir. Khushi'nin ve

Lavanya'nın benzer sıkıntılar içinde oldukları dönemlerde Arnav'ın önceliğinin Khushi'nin sorunlarına çözüm bulmak olması ve onu kendisinden başka kimsenin üzmesine izin vermemesi Lavanya'nın da dikkatini çeken önemli olaylardandır. Bu süreçten sonra Lavanya gittikçe Khushi'ye daha çok benzemeye çalışarak, onun gibi giyinmeye ve davranmaya başlamaktadır. Gittikçe ikili arasındaki yakınlaşmaya daha yoğun bir şekilde tanık olan Lavanya bir süre sonra aralarındaki önemli bağı tamamen kabul ederek ve bu ikilinin arasına girmek istemediğini ima ederek hayatlarından sessizce uzaklaşmaktadır.

Khushi ve Arnav arasındaki yakınlaşma ikisinin de nişanlarının bozulmasıyla artarken Arnav, Payel ve Akash'ın düğün gecesinde Khushi'ye olan aşkını itiraf etmek için onu aramaya başlamaktadır. Ancak bu süreçte Khushi'den hiç vazgeçmeyen Syham Anjeli'yi öldürmek ve sonrasında onun mirasını alıp Khushi'yle evlenmek gibi bir takım planlar yaparak bunları sürekli rahatsız ettiği Khushi'ye anlatmaktadır. Düğün gecesini Khushi'yi terasta gören Shyam ona yine bu planlarını anlatmak için yanına gider ve ikili arasında önemli bir tartışma başlar. Khushi'ye Anjeli'yi öldürme ve sonrasında kendisiyle evlenme planlarını anlatan Shyam bunları duymaya tahammül edemeyerek oradan uzaklaşmak isteyen Khushi'nin elinden tutup kendisine çekip ona sarılır. Tam bu sırada Khushi'ye olan duygularını itiraf etmek için oraya gelen Arnav ikisinin birbirlerine sarıldıklarını görünce onlara görünmeden ne olduğunu anlamaya çalışır ve Shyam'ın Khushi'ye Anjeli'yle ilgili yaptığı planları ona sarılır vaziyetteyken anlattığını duyar, bu planın ikisi tarafından planlandığını düşünen Arnav aralarında bir ilişki olduğunu düşünerek orayı terk eder. Aynı gece ne yapması gerektiğini düşünen Arnav ablası Anjeli'ye kocasının Khushi'yle bir ilişki yaşadığını söylemek için odasına gittiğinde Anjeli onu durdurarak kendisine bir müjde vermek istediğini söyleyerek Arnav'a hamile olduğunu söylemektedir. Bunu duyduktan sonra ablasına gerçeği söyleyemeyeceğini düşünen Arnav ikisi arasında olduğunu zannettiği ilişkiyi kimseye belli etmeden nasıl bitirebileceğine dair bir takım yollar aramaya başlar. Bu ilişkiyi kimseye belli etmeden engellemek için önce odasında yalnız bulduğu Shyam'ın yanına giderek ona her şeyi gördüğünü ve eğer ablasını aldatmaya devam ederse onu öldüreceğini söyleyerek evliliklerinin bebeğin doğumuna kadar devam etmesine izin vereceğini söylemektedir. Bu sırada Arnav'ın gördüğü şeyleri inkâr etmeyen Shyam, ona Khushi'yle uzun zamandır

süren çok önemli bir ilişkilerinin olduğunu ve Anjeli'yi hiçbir zaman sevmediğini söyleyerek Arnav'ı daha çok öfkelenmektedir. Bu öfkeyle Shyam'ın odasından çıkarak Khushi'yi arayan Arnav, onu bulduğunda Shyam'la yaşadıkları ilişkiyi bildiğini söyler. Ancak bütün olanları anlatmaya çalışan Khushi'ye inanmayan Arnav, onu Shyam'dan uzak tutmak için kendisiyle anlaşmalı bir evlilik yapmaya zorlar. Altı ay sürecek olan formalite bir evlilik sürecinde Khushi'yle Shyam'ı uzaklaştırabileceğini düşünen Arnav, buna karşı gelen Khushi'yi o akşam olan Payel ve Akash'ın evliliğini engellemekle tehdit etmektedir. Khushi, Payel ve Akash'ı ve birbirlerine duydukları sevgiyi düşünerek Arnav'ın evlilik şartını kabul eder ve Arnav'la aynı akşam kimseye bir şey söylemeden evlenirler.

Payel ve Akash'ın düğününün bitmesinin ardından herkes Khushi ve Arnav'ı aramaktadır. O sırada Khushi'yle birlikte eve gelen Arnav herkesin düğün boyunca ikisinin nerde oldukları sorusuna evlendiklerini söyleyerek cevap vermektedir. Ne olduğunu anlamaya çalışan Sing Raizada ve Kumari Gupta ailesi evlilik fikrinin nereden çıktığını anlamaya çalışarak Arnav ve Khushi'den durumu açıklamalarını istemektedir. Her iki tarafın da öfkesine karşın hiçbir açıklama yapmayan Arnav, bu evliliği yalnızca istediği için yaptığını ve kimseye bu konuda açıklama yapma gerekliliği duymadığını söyleyerek bu konuyla ilgili herhangi bir soru sorulmasını istemediğini söylemektedir. Konuyla ilgili Arnav'dan herhangi bir cevap alamayacaklarını bilen iki aile de Khushi'ye böyle bir konuda Arnav'a uyduğu için ve geleneklere ve dini kurallara göre hareket etmeden evlendikleri için büyük tepkiler almaktadır.

Arnav ve Khushi'nin formaliteden de olsa evliliklerine öfkelenen Shyam, bu evlilikten dolayı Sing Raizada ailesinden özellikle de Arnav'dan intikam almanın yollarını aramaktadır. Bunun için Sing Raizada ailesinin sahip olduğu bütün mirası ele geçirmenin yollarını arayan Shyam, Arnav'ın imzasına Khushi'yi tehdit ederek onun aracılığıyla ulaşarak bu mirasa sahip olmaya çalışmaktadır. Ancak Khushi Shyam amacını tam anlamıyla açıklamasa da Arnav'ın imzasını istemesinde tehlikeli bir takım gerekçelerin olduğunu tahmin ederek belgeleri Arnav'a imzalatır ancak Shyam'a vermeyi reddeder. Belgeler bir süre Khushi ve Shyam arasında tartışma konusu olurken farklı bir olay Khushi'nin dikkatini başka bir yöne çekmektedir. Bir iş için Londra'ya gitmek üzere yola çıkan Arnav'dan birkaç günlük bir süreç boyunca haber alamayan Khushi, Shyam'ın

ona bir şey yaptığını düşünerek Arnav'ın nerde olabileceğiyle ilgili araştırmalar yapmaktadır. Kanıtlayamasa da Arnav'ın Shyam tarafından mirasını ele geçirmek için kaçırıldığından emin olan Khushi kimseye bu durumu belli etmeden Arnav'ın nerede olduğunu bulmaya çalışmaktadır. Kaçırıldığı süre içerisinde karanlık bir depoda tutulan Arnav, sürekli Khushi'yle olan anılarını düşünmektedir. Ona olan özlemi öfkesinin önüne geçen Arnav, hislerine yönelerek Shyam'ın bütün bu planları tek başına yaptığına ve Khushi'ye oyun oynadığına ikna olmaktadır. Khushi'yle bu süre içerisinde yaptığı çok kısa süreli bir telefon görüşmesinde onu sevdiğini ilk kez söyleyen Arnav, Shyam'a güvenip ona güvenmediği için özür dilemektedir.

Bazı tehlikeli olayları atlattıktan sonra Arnav'ın nerede olduğunu bulan Khushi onu oradan nasıl kurtarabileceğiyle ilgili bir takım fikirler düşünmektedir. Sonunda Arnav'ı kurtarmanın bir yolunu bulan Khushi onun da yardımı ve çabasıyla Arnav'ı kaçırıldığı yerden kurtarmaktadır. Kurtarılmasının ardından ilk işi Khushi'yle birlikte eve gidip Shyam'ın tuzaklarını herkese anlatmak olan Arnav, eve gidip herkese olan biteni anlattığında elinde herhangi bir kanıtı olmadığı için kimse Shyam'ın bunları yapabileceğine inanmamaktadır. Sonraki bütün çabasını Shyam'ın yaptıklarını kanıtlamaya harcayan Khushi, Shyam'ın bulunduğu birçok yere kamera yerleştirerek onun neler yaptığını izlemektedir. Bu süre içerisinde hamile olan Anjeli'nin merdivenlerden kayması ve sonrasında düşük yapması Khushi'nin bu olayın peşine düşmesine neden olmuştur. Her yere yerleştiği kamera görüntülerini detaylı bir şekilde inceleyen Khushi, Anjeli'yi merdivenlerden düşüren şeyin Shyam'ın basamaklara döktüğü yağlardan kaynaklandığını görmektedir. Görüntülerde bu olayı ve Shyam'ın Anjeli'yi birden fazla kere öldürmeye çalıştığının bazı kanıtlarını bulan Khushi, bu görüntüleri herkesin evde olduğu bir akşam bazı eğlenceli şeyler izleteceğini söyleyerek Sing Raizada ailesinin tamamına izletmektedir. Herkesin tepkisine neden olan bu görüntülerin ardından Shyam evdekiler tarafından evden kovulmaktadır. Bu süreçten sonra bazı küçük tehlikeler atlatsalar da genel anlamda Arnav ve Khushi'nin aşklarına odaklanan Sing Raizada ailesindeki son önemli gelişmelerden bir tanesi de Khushi'nin Hindistan'ın güzellik yarışmasına hazırlanmasıdır. Uzun çabalarının ardından Khushi Hindistan'ın en güzel kızı seçilmektedir.

2.8. DİZİ KARAKTERLERİNİN DÜZ ANLAMSAL ANALİZİ

Oyuncu	Rol	Karakter
Barun Sobti	Arnav	28’li yaşlarda olan Arnav Hindistan’ın en önemli moda şirketlerinden birinin patronudur. Evinde ablası, büyükannesi, yengesi, eniştesi ve kendi yaşlarında olan kuzeniyle birlikte yaşamaktadır. Çocukluğunda babasının annesini aldatması ve annesinin bu yüzden intihar etmesinden dolayı aşka inanmayan Arnav geleneklere ve dinlere mesafeli yaklaşmaktadır. Ailesinin kaybı ve sonraki süreçte yaşadıkları ekonomik sıkıntı ve bu sıkıntılı süreçlerde çevresindeki hiçbir yakınından destek görmemeleri yüzünden bütün ilişkilerin çıkara dayalı olduğunu düşünmektedir. Bu tür süreçlerden geçmesi yüzünden hırslı, kibirli ve öfkeli bir insan olmuştur.
Sanaya İrani	Khushi	22’li yaşlarda olan Khushi, annesi, babası, halası ve ablasıyla beraber yaşayan bir ev kızıdır. Çok küçük yaşlarda ailesinden herkesin hayatını kaybetmesi üzerine bu aileye evlatlık verilmiştir. Ailesini seven, geleneklerine ve dinine bağlı olan Khushi, biraz sakar ve çoğunlukla güler yüzlüdür. Herkese karşı merhametli olan Khushi’nin hayatı ablası Payel’in düğününde eniştesinin yüklü başlık parası almaması için onu ikna etmek için gittiği otelde Arnav’ın defilesine çıkmasıyla değişmiştir.
Dalljiet Kaur	Anjeli	30’lu yaşlarda olan Anjeli, kendisinden daha fakir bir avukat olan Shyam’la evli ve eşi, anneannesi, yengesi, eniştesi ve kuzeniyle birlikte Arnav’ın evinde yaşamaktadır. Arnav’ı da derinden etkilemiş olan annesinin intiharı ve sonrasında babasının kaybı Anjeli’nin geleneklerine ve dinine daha sıkı bir şekilde bağlanmasına neden olmuştur. Kocasına ve Arnav’a fazlasıyla aşık olan Anjeli, dizinin en masum ve merhametli karakterlerinden birisidir.

Abhaas Mehta	Shyam	30'lu yaşlarda olan Shyam, Anjeli'yle parası için evlenen ve evlilik süreci boyunca ailenin diğer üyeleriyle birlikte Arnav'ın evinde kalan birisidir. Khushi'yi tanıdıktan sonra karısı Anjeli'ye olan duygusal mesafesi nefrete dönüşen Syham, bu süre içerisinde onu öldürmeyi ve sahip olduğu mirası da alıp Khushi'yle evlenmeyi planlamaktadır. Bu planları bilen Khushi Syham'ın bu planlarını ortaya çıkarmak için gerekli her şeyi yaparak Sing Raizada ailesini ondan kurtarmaktadır.
Deepali Pansare	Payel	24'lü yaşlarında olan Payel, evlatlık kardeşi Khushi dışında Kumari Gupta ailesinin tek çocuğudur. Öncesinde bir evlilik yapmaya kalkmış ancak düğün günü düğünden dönmüştür. Sonrasında Sing Raizada ailesinin ikinci oğlu olan Akash ile evlenmiştir. Genellikle sessiz, fazlasıyla hassas ve ağlak bir karakterdir. Kendisini koruması gereken durumlarda koruyamadığı için haksızlığa uğrar ancak bu durumun düzelmesini bir takım tesadüflerin olayları aydınlatmasına bırakmaktadır. Evlendikten sonrasında kaynanasının baskıları ve kocası Akash'ın bunlara önemli müdahale etmemesinden dolayı beklediğinden kötü bir evlilik geçirmektedir.
Akshay Dogra	Akash	26'lı yaşlarda olan Akash Sing Raizada ailesinin evinde yaşayan iki erkek çocuktan birisidir. Fikrini en çok önemseydiği insanlardan birisi kuzeni olan Arnav'dır. Genelde olaylardaki tavrını Arnav'ın tutumuna göre belirlemektedir. Payel'e aşık olduğu süreçten öncesinde yalnızca işiyle ilgilenen, sessiz, uyumlu ve genelde modern kadınlara mesafeli bir yapıya sahiptir. Ancak Payel'in mütevazılığını ve geleneksel yönlerini keşfettikçe ona aşık olan Akash doğrudan evlilik teklif etmektedir. Ancal evlendikten annesinin Payel'e kurduğu bazı tuzaklardan dolayı Akash'ın ona mesafeleri söz konusu olmaktadır.

Jayshree Talpade	Devyani	65'li yaşlarda olan büyükanne Devyani, Sing Raizada ailesinin en büyük bireyidir. Kızının intiharı ve damadının ölümünden sonra torunlarıyla birlikte yaşayan Devyani evdeki herkese karşı sıcak tavırlarıyla ön plana çıkmaktadır. Geleneklerine ve dinine bağlılığının bir sonucu olarak torunlarıyla evlenecek olan kızlarda da bu özelliklerin olmasını özellikle talep eden Devyani, Arnav'ın ilk sevgilisi olan Lavanya'yı bu yüzden sevmemiş ancak Khushi'ye karşı büyük bir yakınlık göstermiştir.
Sana Makbul	Lavanya	Arnav'ın moda şirketinde çalışan Lavanya genç ve güzel ve sempatik bir karakterdir. Arnav'la olan aşkıyla ön planda olan Lavanya aşkını ve güzelliğini her şeyin üzerinde tutmaktadır. Geleneklere ve dine mesafeli yaklaşmaktadır ve bu yüzden de evlenmeden Arnav'la birlikte onun evinde yaşamak istemektedir. Ancak bu durumu kabul etmeyen Devyani Lavanya'nın Khushi'den geleneklerini ve dini gereklerini öğrenmesi ve sonrasında evlenmeleri durumunda birlikteliklerini kabul edeceklerini söylemektedir.
Utkarsha Naik	Manorama	40'lı yaşlarda olan Manorama Sin Raizada ailesinin en büyük gelini ve Akash'ın annesidir. Dedikoduyu seven, kendisi de fakir bir aileden bu aileye gelin gelmesine rağmen fakirleri sevmeyen ve her durumda ardı ardına söyleyen bir karakter olan Manorama'nın en ünlü repliği "selam, merhaba, güle güle" dir. Önce eve çalışmak için gelen Khushi'ye ve Sonrasında Oğlu Akash'ın eşi olarak gelen Payel'e kurduğu bir takım tuzakları bu insanların özel hayatlarını olumsuz etkilemiştir. Bazı durumlarda bu insanlara yardımcı olsa da genellikle sevgisini belli etmeyen huysuz görünümlü ancak sevimli bir karakterdir.

Abha Parmar	Madhumati	45’li yaşlarda olan Madhumati Khushi ve Payel’in gelenekçi, yeri geldiğinde sınır koyucu ancak yeri geldiğinde insanları eğlendirebilen bir yapıya sahip olan halalarıdır. Bu yaşına kadar hiç evlenmemiş olan Madhumati Khushi’nin yanlışlıkla Arnav’ın kucığına düştüğü bir sahnenin basına verilmesinden sonra Khushi ve Payel’i yanına Delhi şehrine almıştır. Geleneklerine ve dinine bağlı, sert görünümlü, yumuşak huylu bir karakterdir. Genellikle yeğenlerine karşı sert görünse de onlara zor duruma düştüklerinde yardım eden ve iyiliklerini esirgemeyen bir yapıya da sahiptir.
Sanjay Batra	Shashi	50’li yaşlarda olan Shashi Payel ve Khushi’nin babasıdır. Genellikle sessiz, çabuk tepki vermeyen, kızlarına güvenen bir babadır. Khushi’yle evlenmek isteyen ancak ondan evli olduğunu saklayan Shyam hakkında gerçekleri öğrendiğinde ona Khushi’den uzak durması gerektiğini söylediğinde Shyam kimseye bir şey söylemesin diye Shashi zehirleyerek onu felç bırakmıştır. Felç kaldıktan sonra dizinin bitimine kadar iyileşmeyen Shashi etkin bir rolde oynamamıştır.

Tablo 4.3. Dizi Karakterlerinin Düz Anlamsal Analizi

2.8.1. Dizi Karakterlerinin Dizinin Konusu Üzerinden Analizi

Dizide genellikle iki aile arasında yaşanan aşk ve nefret olayları anlatılmaktadır. Sing Raizada ve Kumari Gupta ailelerinin tesadüflerle bir araya gelen hikâyelerine odaklanan dizide aileleri bir araya getiren en önemli olaylar aile gençlerinin birbirleriyle yaşadıkları aşk ilişkileridir. Konusu genel anlamda bu iki aile arasında yaşanan olaylara dayandığı için kurgusunun anlaşılmasındaki kolaylık da dikkat çeken unsurlardan bir tanesidir. Karakterlerin iç dünyalarından çok duygularının çoğunu abartılı bir şekilde yansıtan mimiklerine yoğunlaşıldığı için yakın plan çekimler sıklıkla kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bazı olaylardaki heyecanı arttırmak için de ardı ardına ve vurgulayıcı yakın çekimler kullanılmaktadır. Dizide özellikle de kadınların giyiminden de kaynaklı olarak kullanılan sabit renkler yoktur. Geleneksel kıyafetlerinin

renkli olması ve neredeyse bütün kadın karakterlerin bu elbiseleri giymeleri sebebiyle de çok sayıda renk tonları kullanılmaktadır.

Toplumsal alanın kilit noktalarındaki varlığını tek başına sürdürmeyi amaçlayan eril dil kendisini kamusal yaşamın her alanında yeniden üretmek için bir takım araçlardan yararlanmaktadır. Bu araçların içerisinde erkek egemenliğinin varlığını meşrulaştırdığı en önemli noktaların neler olduğunu tartışan feministler bu soruya farklı zamanlarda farklı cevaplar vermektedir. İlk dalga feminizmin siyaset ve eğitim alanındaki erkek egemenliğinin kadının ikincil konumda olmasındaki en önemli gerekçelerden birisi olduğunu savunmasının aksine, ikinci dalga feminizm ayrımcılığın ev içinde başladığının ve bu yüzden “özel alan” olarak gizlenmeye çalışılan bu alandaki ayrımcılığın ortadan kalkmadığı sürece kadın-erkek ayrımıyla baş edilemeyeceğinin üzerinde durmaktadır (Bora, 2010:40-41.) Ancak postmodern feminist taleplerle gündeme gelen üçüncü dalga feminizm, kendilerinden önceki feministlerin kadına dair ortak bir tanımda dolayısıyla da ortak bir çözüm önerisinde bulunmalarını eleştirmektedir. Yapılan bu ortak tanımın genel anlamda orta sınıf, beyaz kadına işaret ettiğini belirten üçüncü dalga feministler, kadınların birbirlerinden çok farklı deneyimlerden geçtiğini dolayısıyla da kadın ve kadınlığa dair tanımlarını da bu farklı deneyimler üzerinden inşa ettiklerini ileri sürmektedir (Aybakan Saliya, 2017:48). Tam da bu nedenle kadınların ötekileştirilme nedenlerinin doğru şekilde tespit edilmesi ve çözümün ancak belirlenen o özgül şartlara uygun bir şekilde saptanması gerektiği savunulmaktadır. Bu noktada medya programları içerisinde yer alan kültürel özelliklerin bilinip kadının o kültürel yapı içerisinde konumu ve aynı yapı içerisinde toplumsal cinsiyet rollerinin hangi biçimlerde üretildiklerinin bilinmesi gerekmektedir.

Bir Garip Aşk dizisinde Kumari Gupta ailesinin büyük kızı Payel’in mağduriyeti Hindistan’daki evlilik sürecinde gelinin damada ödemekle yükümlü olduğu başlık parasının yüksek miktarda olmasıdır. Ailesinin maddi olanaklarının yetersiz olması ve başlık parasını ödeyememesinin sonucunda tek mal varlığı olan dükkânlarını ipotek ettirmeleri Payel’i ve kızkardeşi Khushi’yi üzmemekte ve Khushi bu durumu düzeltmek için damadı görmeye kaldığı otele gitmektedir. Ancak Khushi başlık parasını eleştirirken bunu bir geleneğe meydan okumak olarak değil, damadın ve ailesinin vicdani bir sorumluluğu olarak yorumlamaktadır. Oysa Hindistan’da kız tarafının erkeğe verdiği ve Drahoma

olarak adlandırılan başlık parası Hindistan'da uzun yıllardan bu yana var olan önemli geleneklerden birisidir (Özcan-Dalyan, 2011:321). Burada Khushi'nin geleneklere olumsuz hiçbir eleştiride bulunmaksızın vicdana dair vurgular yapması hem başlık parasının geleneksel yönünü gizleyerek bunu talep edenleri vicdani sorunlar yaşayan insanlarla sınırlandırmakta hem de gelenek ve insan yaşamı arasında olabilecek tezatlıklara dokunmadan geçilmesine yol açmaktadır. Ancak sonraki süreçte Khushi karakteriyle geleneğin olumlanmasına yapılan vurgular bu sahnenin nedenlerini daha net bir biçimde ortaya koymaktadır.

Khushi'nin dizi boyunca geleneksel kıyafetler giymesi, onun geleneklere bağlılığına gönderme yapan önemli işaretlerden birisidir. Barthes'ın Gösterge-işlev adını verdiği ve aynı zamanda hem kullanım nesnelere hem de anlam aktarım aracı olarak önem taşıdığını belirttiği kıyafet, yiyecek gibi nesnelere toplum tarafından ikili işlevselleştirilme sürecinden geçmektedir. Bu süreçlerin ilkinde gösterge-işlev amacına uygun kullanılmaktadır. Kıyafet soğuktan korumak amacıyla, yiyecek açlığı bastırmak amacıyla kullanılmaktadır. Ancak ikinci işlevselleşme birincisinden farklı olarak yan anlam üzerine kurulmaktadır. Burada gösterge-işlev toplum tarafından bir takım yeni anlamlar yüklenerek yeni bir kimliğe bürünmektedir. (Barthes, 1979:33-34) Khushi'nin üzerindeki geleneksel kıyafetler ve bu kıyafetlerin en ufak ayrıntılarına bile fazlasıyla özen gösterilmesi geleneğin özellikle de kadınlar üzerinden nasıl yeniden üretildiğini ve ayrıca namuslu olmakla aynı şeyler olduğunu ima etmektedir. Buna paralel olarak dikkat çeken bir başka unsur da Khushi'nin giydiği gündelik geleneksel kıyafetleri içerisinde bulunan şal detayıdır. Burada gösteren kıyafetin basit bir tamamlayıcı unsuru olarak boyuna dolanan ince ve uzun bir şal iken, şalın gevşediği veya düştüğü her sahnede Khushi'nin hızla kendisine sarınarak utanç duyması ve doğrudan boynunu bükmesi vücudunun gelenekler tarafından belirlenmiş her noktasının büyük bir dikkatle sakınılması gerektiğini gösterilmektedir. Ancak bir yandan da şalın boyunda çok ince durması ve Khushi'nin buna rağmen onu her kaybetme korkusu yaşadığında düştüğü utanç hem sorgulanmadan itaat edilmesi gereken geleneksel kuralları hem de geleneklerin insan yaşamının ince detaylarına ne kadar sirayet etmiş olduğunu göstermektedir.



Görsel 4.3.1. Khushi'nin şalı.¹¹

Khushi'nin giyinme biçiminin onun geleneklere olan bağlılığının sembolü olduğunu gösteren bir diğer sahne de bir moda çekiminde ona açık bir elbise giymesi emredildiğinde görülmektedir. Çekime gelen modacının kaçmasına istemeden neden olan ve o sırada manken bulunamadığı için Arnav ve Lavanya'dan mankenlik çekimine kendisinin hazırlanması gerektiği emrini alan Khushi, ona söylenen bir elbiseyi değil kabinde bulduğu geleneksel ve kapalı bir elbiseyi giyerek salona inmektedir. Bu kıyafeti giymesi yüzünden Lavanya'dan azar işiten Khushi ona; “*Benden o kıyafetleri giymemi beklemeyin. Verdiğiniz o kıyafetin yarısı yok sayılır. Biz öyle kıyafetler giyemeyiz. Ben de burayım. Okulumu burada bitirdim. Ama değerlerimi ve geleneklerimi yok saymam*” diyerek kıyafeti giymeyi reddetmektedir (6.Bölüm - 0:32:45). Bu noktada Khushi'nin kendisine istemediği bir kıyafeti giymesinin emredilmesi durumunda bulunduğu tek sorunun bu kıyafetin geleneklerine aykırı olması onun kendisini gördüğü konumla yakından ilişkilidir. Burada Khushi'nin o kıyafeti giymek istememesinin bir önemi yoktur, çünkü onun ne istediğini duymayız. Sahnede ne istediğini duyduğumuz tek şey Khushi'nin geleneksel değerleridir. Bu noktada hegemonik erkekliğin ideoloji aktarımı olarak önemli bir işlev gördüğünü söylediğimiz pembe dizilerin, özelde

¹¹ Khushi'nin boynundan düşürmemek için büyük çabalar sarf ettiği şalı. Kaynak:

<http://tl.fanpop.com/clubs/iss-pyar-ko-kya-naam-doon/images/28911173/title/khushi-kumari-gupta-photo>

işlediğimiz dizinin, kendisini geleneksel değerler aracılığıyla yeniden ürettiği görülmektedir. Khushi'nin geleneksel kıyafetlerini giymesi Lavanya tarafından ciddi biçimde eleştirilse de Arnav'ın ona karşı ilk kez ilgi duymasına neden olmaktadır. Burada bu giyim Khushi'yi kendi kurallarına uydurmak için elinden gelen tüm çabayı gösteren Arnav'ın tepkisine neden olmayarak, onda gizlendiğini anladığımız geleneğe saygının ortaya çıkmasına neden olur. Böylece çoğunlukla hegemonik erkekliğin egemenliğini bu vasıtayla koruyabildiği bir kurallar ağı olan geleneksel değerler karşısında Khushi Arnav'a karşı çıkararak isteneni değil kültürel değerlerine uygun olanı giymektedir. Bunun karşısında sözü dinlenmeyen Arnav tepki vermeyerek içten bakışıyla Khushi'yi sessizce izlemeye ve geleneklerin konuşmasına izin vermektedir. Bu noktada geleneklerin ve Arnav'ın çatışmadığını aksine birbirlerini besledikleri görülmektedir.

Khushi karakteriyle alakalı bir diğer önemli husus ise duygularını kontrol edememesi ve genelde her duygusunu uçlarda yaşamasıdır. Aydınlanmacı Feminizm başlığı altında tartıştığımız o dönemin erkeklerinin kadına bakışı günümüzde de devam etmektedir. Rousseau'nun özellikle de *Emile* adlı yapıtında sıklıkla vurguladığı güçlü erkek - zayıf kadın betimlemesi döneminden bu yana kullanılan önemli cinsiyetçi söylemlerden birisini oluşturmaktadır (Rousseau, 2016). Bu görüşün üzerine temellendiği çocuksu, büyümeyen ve bu yüzden basit karakterlere sahip gibi görünen ve bu şekilde kabul edilen kadın yapısı genelde melodramatik kurgularda işlenen önemli mitlerden birisini oluşturmaktadır. Khushi de bu görüşe uygun şekilde genelde olayların ciddiyetinin farkına sonradan varan, mutlu ya da üzgün olduğunda bunu abartılı duygularla yansıtan bir yapıya sahiptir. Bu noktada kadının melodramatik kurgulardaki konumunu tartışan Akbulut'un belirttiği gibi abartı ve melodram genellikle iç içe geçen iki önemli özelliktir. “*Bu abartı, kendisini hem oyunculuk biçiminde hem de işitsel yapıda belirgin kılar. Aşık çiftler, adeta kendinden geçerek oynar; neredeyse bedenlerinden taşarlar*” (Akbulut, 2008:110). Ancak çalışmamıza konu olan dizide Akbulut'un sözünü ettiği çocuksuluk genellikle kadın karakterlerle sınırlı kalmaktadır. Çocuksu masumiyetle özdeşleşen kadın bir yandan da hayata karşı duruşunda bunu yansıtır. Başına gelen bir haksızlık karşısında bu durumla mücadele etmek yerine haksızlığın ne olduğunu ve neden yapıldığını ilk kez merak eden ve anlamaya çalışan bir

acemilikle sorgulamaktadır. Khushi'nin, başına gelen her haksızlık karşısında düştüğü şaşkınlık ve sorduğu soruların acemiliği melodramatik kurgularda yer alan kadın imgesinin günümüzdeki melodramlar yoluyla da devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Duyularını kontrol edememenin yanı sıra gündelik hayatında da tavırlarını kontrol edemeyen Khushi bu özelliği yüzünden bir takım sakarlıklar da yaşamaktadır. Bu iyi bilinen sakarlıklarının başında özellikle bir yerlere çarparak ya da kendi kıyafetine takılarak düşmek üzere olması ve genelde bu anlarda Arnav tarafından kurtarılması gelmektedir. Çocuksuluğu ve gelenekçi yapısıyla ön plana çıkan Khushi'nin dini yönü de dizi boyunca karşımıza çıkan önemli özelliklerden birisidir. Arnav'la ikinci karşılaşmaları bir mabede rastlayan Khushi onun mabedde Khushi'yi ve söylediklerini dikkate almadan yürümesi karşısında, *“Zenginsin diye kimseden korkmayabilirsin. Ama Allah'tan kork, ona karşı kibirlenemezsin. Bunu ona yapamazsın öyle değil mi? Sahip olduğun her şeyi ona borçlusun”* (1. Bölüm – 1:13:27) der ve dizinin geri kalanında da Arnav'ın başarılarının kaynağı olarak yalnızca kendi çabalarını görmesine bu ve benzeri fikirlerle karşı çıkar.

Khushi'nin bu düşüncelere sahip olmasına her fırsatta öfkeyle karşılık veren ve bununla da yetinmeyerek büyük intikamlar alan Arnav ise Khushi'nin aksine genel anlamda gergin, kızgın, asık suratlı, işine bağlı, sevgilisi olsa da aşkı zayıflık olarak gören, evliliği onaylamayan ve din ve gelenek karşıtı bir yapıya sahiptir. Melodramatik romanlarda kadınlık ve erkeklik rollerinin nasıl kurgulandığını tartışan Modleski, erkeklerin kadınları iffetli-iffetsiz olmak üzere ikiye ayırma yönteminin kadınlar tarafından da kullanıldığını belirtmektedir. Erkeklerdeki bu iki ayrı yapı, *“...her şeye gücü yeten, hükmeden, uzak erkek ve kibar ama pasif ve oldukça etkisiz erkek”*ten (Modleski, 1982:75) oluşmaktadır. Arnav karakteri de ilk tanıma uygun şekilde güçlü, olayların gidişatını tek başına etkileyebilen, her şeyin farkında olan, mesafeli ve sert bir yapıda kurgulanmaktadır.

Ancak bu noktada literatürde erkekliğin evrensel bir tanımından kaçınıldığını ve çalışmamızda işaret ettiğimiz erkeklik tanımına açıklık getirmemiz gerektiği kanaatindeyiz. Sancar'ın *Erkeklik: İmkansız İktidar (2009)* adlı çalışmasında tanımladığı biçimde, *“iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi”* (Sancar, 2009:30) hegemonik erkeklik olarak tanımlanmakta ve bu erkeklik biçiminde aranan

önemli özellikler arasında, “*Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar*”lık (Sancar, 2009:30) gibi özellikler aranmaktadır. Dizide Arnav karakterinin bu özelliklerin önemli bir kısmına uygun biçimde kurgulandığı görülmektedir. Aykırı görünen tek yönü olan makul düzeydeki dindarlık özelliği ise Arnav’da Tanrı’ya kızgınlık ancak Khushi aracılığıyla Tanrıyla çekingen bir temasa geçmek şeklinde var olmaktadır.

Çocukken babasının annesini aldatması ve ardından annesinin intiharı yüzünden aşka inanmayan Arnav, babasının da ölümünden sonra kimsenin onlara sahip çıkmaması yüzünden insanlarla ilişkilerinde ciddi mesafeler takınmaktadır. Kendisine ait olan iş yerinde çalışan Lavanya’yla sevgili olan Arnav geleneksel değerlerden tamamen uzak olması ve genelde her şeye olan tahammülsüzlüğüyle ön plandadır. Dizi boyunca çok sevdiği ve sahiplendiği görülen nadir insanlardan birisi, çocukluğundaki travmatik olayları yaşarken yanında bulunan ablası Anjeli’dir. Anjeli’nin ve diğer aile kadınlarının kazanılan aile servetinde ne gibi katkılarının oldukları da başlangıçta önemli bir soru işaretiyken dizide Arnav ve Anjeli arasındaki bazı konuşmalar sırasında bu soru kısmen cevaplandırılmaktadır. Arnav’ın Khushi’yle tartıştığı bir sahnede söylediği, “Sahip olduğum her şeyi yalnızca kendime borçluyum” ve bir süre sonrasında Anjeli’yle aralarındaki bir tartışmada ona, “bu ev benim!” demesi bu serveti kazanırken kadınların hiçbir paylarının olmadığını ve yeri geldiğinde onlara bunun hatırlatılacağını belirtmektedir.

Bu noktada Marksist feministlerin mücadelesini ettikleri ekonomik özgürlük, ekonomik durumun var olan hegemonik savaşta önemli bir araç olduğuna dönük düşüncelerinin hatırlatılması önemlidir. Dizide kadınların çalışmamaları ev içi işlere yoğunlaşarak eşlerinin, çocuklarının bakımları ve dini ritüellerinin yerine getirilmesi görevini üstlenmeleri ancak bunlara rağmen yeri geldiğinde onlara elde edilen maddi kazançlar üzerinde bir etkilerinin olmadığını söylebilmesi kadınlarla güvencesiz proleterya sınıfı arasındaki benzerliğin açık gösterenlerindedir.

Diğer kadınlardan farklı olarak Khushi para ihtiyacından dolayı çalışması gerektiğini düşünerek bir takım işler aramaktadır. Burada Khushi’nin iş hayatına girmek istemesi ona biçilen kadınlık rollerini kırmaya dönük bir çaba gibi algılansa da yaptığı işler ve bu süreçte yaşadıkları bu durumun aksini göstermektedir. Khushi’nin çalışması

sari kumaşlarının satıldığı bohçacılıkla başlamaktadır. Bu süreçte bir takım tesadüflerle Arnav'ın yaşadığı eve de sari satmaya giden Khushi evin büyük gelininin kıskançlığına maruz kalmaktadır. Sarileri yırtan gelin onları hiçbir şey olmamış gibi Khushi'nin bohçasına yerleştirir ve böylelikle bilmeden yırtık sarileri satmaya çalışan Khushi sarilerdeki yırtıkları gördükten sonra mahcubiyet duyarak işten vazgeçmektedir. Sonrasında ona ilgi duyan Shyam'ın yardımıyla aile şirketlerinde bir iş bulabilme umuduyla Raizada şirketine giden Khushi bir takım tesadüflerin sonucunda Arnav'ın sevgilisi olan Lavanya'nın asistanlığını yapmaktadır. Burada da Arnav'ın sözel ve fiziksel şirketine maruz kalan Khushi, belirli bir süre sonra istifa etmektedir. Ancak istifa ettikten kısa bir süre sonra Lavanya Khushi'ye Sing Raiza'daların evine taşınacağını ve bu sürede ailesinin gözüne girmek için geleneklerini doğru bir şekilde öğrenmesi gerektiğini söylemektedir. Bu konuda Khushi'den yardım isteyen Lavanya onu Sing Raiza'daların evinde kendisine geleneksel ve dini değerleri öğretmesi için çalışmaya ikna etmektedir. Bu noktada geleneğin feministler tarafından dikkat çekilen eril yüzü ve bu eril değerler etrafında şekillenen geleneksel değerlerin çoğunlukla kadınların yaşamlarının kontrol edilmesi yönünde kurulması gerçeği ön plana çıkmaktadır. Yukarıda değindiğimiz gibi bu geleneklerin yarattığı mağduriyetlerden bazıları, erkeklere kadınlar tarafından verilen başlık parası, dizide sevilen ve iyi olarak yansıtılan kadınların çalışmıyor olmaları ve bu yüzden de var olan hiçbir şey üzerinde hak iddia edememeleri –buna yeltenmemeleri- , erkeklerin fiziksel ve sözel şiddetlerini anlık öfkeyle açıklamaları, erkeğin kamusal alandaki üstünlüğünün olması gereken bir düzenmiş gibi kabul edilmesi gibi mağduriyetlerdir. Yukarıda da değinildiği gibi bu gelenekler genel anlamda kadınların yaşamlarını belli bir düzen içinde tutmak yönünde biçimlenmektedir.

Genelde gergin olan yapısı ve kendini gücünün daimi olması için kariyerine adanmasıyla ön planda olan Arnav sevgilisi Lavanya dâhil olmak üzere çevresindeki bütün kadınların ilgi odağıdır. Evdeki bütün bireylerin kendilerini Arnav'ın mutluluğuna adadıklarını sıkça dile getirmeleri, ondan çekinmeleri ve düzenlerini onun isteklerine göre kurmaları melodramlardaki üst-erkek imajını yeniden kurmaktadır. Bu çabalara rağmen dizide yalnızca birkaç defa gülümseyen Arnav bütün ciddiyetiyle çevresine gözlerini kapatmaktadır. Ancak Khushi'yle tanışmaları ikisi üzerinde de bir takım

değişimler yaratmaktadır. Khushi'nin çevresindeki diğer insanların aksine kendisini tamamen Arnav'a adamaması hatta yeri geldiğinde ona kusurlarını söyleyebilmesi Arnav'ı Khushi'den ağır intikamlar almaya yöneltmektedir.

Burada öncelikle Khushi ile Arnav arasındaki tartışmaların konularına dikkat çekmemiz gerekmektedir. Çünkü genellikle kendisine yapılan haksızlıkları fark edemeyecek kadar deneyimsiz olan Khushi'nin Arnav'a meydan okumasına neden olan konuları yoğunlukla; geleneksel değerler ve din oluşturmaktadır. Arnav ancak Khushi'nin çok önemseydiği bu değerlere dil uzattığında Khushi ona tepki gösterebilmektedir. Bunlar dışında kalan konularda ise Khushi ya sessiz kalarak tesadüflerin onu uğradığı haksızlıktan kurtarmasını beklemektedir ya da Arnav'ın karşısında sessiz bir şekilde ağlayarak yenilgiyi kabul etmektedir. Bu konulardan en önemlisi ise melodramlardaki romantizm ışığının altına gizlenen şiddet sahnelerinde yatmaktadır. Başlıca amaçlarından birisi kendisiyle kibirli olduğu için alay edebilen Khushi'yi yıldırma olan Arnav, genelde ondan keskin şekillerde intikam almakta bunu yapamadığıdaysa şiddete başvurmaktadır. Arnav tartışma anlarında genellikle Khushi'nin kolunu sıkmak, üzerine yürümek, kolunu bükme gibi doğrudan fiziksel şiddete giren yollara başvurmaktadır. Burada yaygın bir anlatım biçimi olarak melodramatik kurguların erkeğin bu tür şiddet barındıran tutumlarını iki biçimde aktardığı görülmektedir. İlkinde kadının erkeğin otoritesini sarsma girişimini bastırma için bu yola başvurduğu ima edilen erkek, tavırlarının şiddet olarak algılanmaması için bu yola başvurmadan önce kadını sert bir şekilde ikaz etmektedir. Ancak kadının bu uyarıyı dikkate almamasıyla erkek şiddete başvurmaktadır. Burada başlangıçta uyarı erkeğin ardından her türlü tepkiyi verebileceği ihtimali hem onun bakışı ve duruşuyla hem de arka fonda bunu güçlendiren heyecanlı müziklerle ima edilmektedir. Sahnenin biçimi ve müziğin yükselmesi erkeğin öfkesinin bir yere akıtılma ihtiyacını doğurduğundan bir sonraki sahne tahmin edilmekte ve bu tahmin izleyiciyi olası şeylere –şiddete- hazırlamaktadır. Kadının bunlara rağmen geri adım atmaması da uğradığı şiddette sorumluluğunun olduğunu belirtmektedir.

Bu şiddet biçimi Bir Garip Aşk dizisi özelinde incelendiğinde şiddetin aklanması dışında, hegemonik erkeğin ataerkil düzende ona biçilen *kahramanlık* rolünün de bu tür sahneler üzerinden yeniden üretildiği görülmektedir. Khushi'yi herhangi bir

konuda sert bir şekilde uyarın Arnav, onun bu uyarıyı dikkate almamasının ardından kolunu sertçe sıkarak susturmaya çalışmaktadır ancak Khushi'nin ağladığını veya kollarının incindiğini fark ettiğinde büyük bir pişmanlıkla elini çekerek ona iyi olup olmadığını sormaktadır. Bu sahne dizinin önemli bir kısmı boyunca farklı nedenlerle tekrar etmektedir. Böylelikle Arnav kendi karşısında iktidarını tehdit ettiğini düşündüğü Khushi'yi hem sözlü hem fiziksel müdahalelerle susturarak otoritesini tesis eder ancak hem de sonrasında yaralandığını ya da incindiğini fark ettiğinde önemli bir pişmanlık belirtisi göstererek kahraman erkek imajını da sağlama alır. Bu noktada merhamet ve otorite gibi hegemonik erkekliğin bünyesinde barındırdığı tanrısal duyguların Arnav'ın karakterinde birleştiği görülmektedir. Özellikle de aile bireyleri içerisinde bulunan kadınların kendilerini Arnav'ın iyilik melekleri olarak görmeleri ve kendilerini büyük oranda ona adanmaları Arnav'ı onların kahramanı olarak görmelerinden de kaynaklanmaktadır.

Dizideki genç kadınların –Khushi, Payel, Anjali- herhangi bir haksızlığa uğradıklarında kendilerini savunamamaları, açıklama yapamamaları ve karşısındaki erkeklere cevap olarak verdikleri, "...şey...ama...ben..." gibi ne demek istediklerini açıklamak için yetersiz kalan yanıtları da kadınların dizideki pasif konumlarını gösteren önemli unsurlardan birisidir. Uğradıkları her haksızlık karşısında büyük bir şaşkınlığa düşen bu kadınların belli olaylardan ders çıkararak bir sonraki süreçte benzerlerine karşı nasıl davranabileceklerine dönük pratik önlemler almamaları ve hep benzer konularda olsa da aynı haksızlığı aynı şaşkınlık ve aynı acemilikle karşılamaları yukarıda da sözünü ettiğimiz kadının çocuksulukla özdeşleştirilmesinin sonuçlarından birisini yansıtmaktadır.

2.8.2. Dizi Anlatısında İyi Kadın ve Kötü Kadın Ayrımında Üretilen Toplum Cinsiyet Rollerini

Burada dikkat çekilmesi gereken diğer bir nokta ise melodramları ayakta tutan bir diğer özellikleri olan iyi ile kötü arasındaki keskin ayrımdır. Bu ayrımın kurgulanan toplumsal cinsiyet rollerine hizmet etmek amacıyla kullanılması ise kadın karakterler arasındaki iyi ile kötü ayrımında görülmektedir. Khushi karakteri, ailesine ve dinine düşkün, iffetli ve aşktan her bahsedildiğinde evliliğe övgüler düzen bir karakterdir.

Kendisinin paraya düşkün olmamasının yanı sıra Arnav'la yapılan tartışmalar aracılığıyla sık sık paranın mutlulukla hiçbir ilgisinin olmadığını belirtmektedir. Bu noktada Nilgün Abisel'in melodramlardaki kadın karakterlerinin fakir olmasıyla izleyici kitlenin sınıfına göndermeler yapıldığını ve bu yolla ikisi arasında bir takım özdeşlikler kurulduğu düşüncesine yer vermek önem taşımaktadır (Abisel, 2005:151-152). Khushi karakterinin sınıfsal durumu da seyircilerin sınıfsal konumlarıyla benzerlik göstermektedir. Böylelikle kahraman bir erkek tarafından zorlu yaşam koşullarından tutulup çekilecek olan başrol kadın ile benzer zorluklar yaşayan izleyiciler arasında bir beklenti ortaklığı kurulmaktadır.

Lavanya karakteri ise başlangıçta Khushi'nin tam tersi özelliklere sahip klasik bir kötü kadındır. Henüz dizide görüldüğü ilk sahnelerden birisinde yüzünde çıkan bir sivilceyi çok büyük bir problem haline getirmesi ve bunun için şirket çalışanlarından acil bir çözüm beklemesi onun zenginliğinin yanı sıra şımarık biri olduğunun göstergesidir. Bunun yanı sıra giyinme biçimi ve özellikle de Arnav başka işlerle uğraşırken ve fazlasıyla gerginken bile gösterdiği aşırı ilgi ve düşkünlük ve bunların yansıtılma biçimi Lavanya'nın cinselliğinin farkında olan ve bunu kullanabilen bir kadın olduğunu ancak Khushi'nin cinsiyetsizliğini de pekiştirerek aralarındaki ayrımı keskinleştirdiğini göstermektedir.

Ancak burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta da dizi süresi boyunca Lavanya karakterinde görülen değişimlerdir. Lavanya asistanlığını yapan Khushi'ye karşı ilk süreçlerde fazlasıyla mesafeli ve acımasızken dizi ilerledikçe ona karşı yumuşamaktadır. Bu yumuşama zamanla yerini Khushi'yi benimsemeye, onu sevmeye ve sonrasındaysa ona benzemeye çalışmaya bırakmaktadır. Böylece başlangıçta asistanlığını yaptığını Lavanya'nın, sonrasında geleneksel rolleri öğretmekle görevlendirilerek eğitmenliğini yapan Khushi, zamanla Lavanya'nın direnişini kırar ve onun her şeyiyle aynısı olmaya çalıştığı ilham kaynağı haline gelmeye başlar. Bu noktada esas olan Lavanya'nın ilgi duyduğu bir gelenekten dolayı Khushi'den esinlenmesi değil, Arnav'ın ilgisini kazanabilmek için Khushi'nin aynısı olmak istemesidir. Bu durumda iyi (iffetli) kadın ve kötü (iffetsiz) kadın ayrımında kötü kadına ilk seçeneğin kötü olmaya devam edip sonunda önemli yıkıntıya uğramasıyla ikinci seçenek ise iyi kadının aynısı olmaktır. Düz anlamında iyinin yani Khushi'nin

kazanması olarak okunan bu sahne yan anlamda ise Lavanya'nın geleneğe teslimiyetini göstermektedir. Ancak bu noktada iynin iffetli olmak anlamına gelişi ve Lavanya'nın bu konuda Khushi'ye benzemeye çalışması onun kendi bireysel yaşamında önemli şeylerden feragat etmesine neden olmaktadır. Başlangıçta şirketteki işini Arnav'ın evine taşındıktan sonra evde yürütmeye çalışan Lavanya bu noktada iki ayrı iş arasında bölünmektedir. Bir yandan şirketteki işlerini aksatmamaya çalışırken diğer yandan ev işlerini ve geleneksel değerleri öğrenmeye çalışması Lavanya'yı önemli sıkıntılarla boğuşturmuştur. Bu noktada zengin bir kadın olan ve bunun yanı sıra sevgilisinin şirketinde önemli bir mevkide çalışan Lavanya'nın sahip olduğu zenginliğe rağmen Arnav'ın geleneklerini öğrenebilmek için kendi rahatından feragat etmesi kadın özgürlüğünün yalnızca ekonomik özgürlüklerle elde edilemeyeceğini göstermektedir. Bu noktada kültürel feministlerin vurguladığı eril dilin toplumsallaşmış olduğu fikrini hatırlamak gerekmektedir. Kadınların yalnızca belirli noktalarda elde ettikleri zaferlerin onların hayatlarını kolaylaştırmakla birlikte erkek tahakkümünden koruyamayacağını belirten kültürel feministler, eril dilin tahakkümü sorununun belirli alanlarla sınırlı olmadığını, bütün kültürel süreçlere işlediğini ve sistematik bir biçimde yeniden üretim koşullarını da sağladığını belirtmektedir.

Lavanya'nın bir erk olarak Arnav'ın onayını almak için girdiği çabalar düşündüğü gibi sonuçlar doğurmamaktadır. Çünkü Lavanya her ne kadar Khushi gibi giyinip, onun gibi davranmaya çalışsa da kendisini farkında olmadan cinselliğiyle ele vermektedir. Bu nadir zamanlar bile Lavanya'nın gerçek olmadığını vurgulayan bu tür sahneler ve kıyafetler başta olmak üzere diğer hiçbir geleneğin onda sahici durmaması yalnızca Khushi'nin asıl olduğunu ve başından beridir geleneksel değerleriyle yaşamış olanların erkeğin sevgisiyle ödüllendirileceği görüşünü pekiştirmektedir. Bu durum Lavanya'yı eski halinden çok daha geriletmektedir. Çünkü Lavanya artık modern ile geleneksel arasındaki muğlâklaşan çizgidedir ve bu yüzden ne eskisi kadar şımarık ancak güçlü ne de Khushi kadar zayıf ve masum olabiliyordur. Ancak yine de burada Lavanya'nın Arnav'ın ayrılık teklifini sessiz kalarak onaylayıp, ardından Khushi'yle yaptığı bir konuşmasında Arnav'ı ona emanet ederek evden ayrılması onun başlangıçta karşımıza çıkan şımarık yönünü aştığını göstermektedir. Ancak bunun Lavanya'nın geleneksel değerler edinmesiyle ilişkisi bulunmaktadır. Diziye ilk girdiğinde kısa, sıkı

ve gösterişli bir elbise giyen ve bu elbisenin içinde iddialı ve şımarık duran Lavanya, diziden ayrıldığı anda ise geleneksel bir kıyafet içinde üzgün ve masum bir şekilde durmaktadır. Düz anlamında Lavanya'nın Arnav'ın sevgisine layık olabilmek için kendi savurgan ve kibirli hayatından fedakârlık edip Arnav'ın daha geleneksel ancak daha mütevâzi hayatına geçiş yapma hamlesi olarak okunabilecek bu konu yan anlamda Lavanya'nın otorite olan Arnav'ın kurallarına boyun eğdiği ancak bu boyun eğişe rağmen ondan daha geleneksel kadınlar olduğu sürece bu yarışını kazanmayacağı biçiminde okunabilmektedir.

Görüldüğü gibi çalışmamızın konusu olan dizi, bünyesinde melodram türünün en temel unsurlarını barındırmaktadır. Melodinin ve dramın birleşmesine dayalı bu tür elimizdeki örneğinde, özellikle kadın karakterler arasındaki iyi- kötü ayrımını doğrudan iffetli-iffetsiz ayrımına indirgeyerek bu önemli yargıya da bir takım yüzeysel nedenler sunmaktadır. Burada dizinin, karakter yapılarından, konusuna, cinsiyet rollerinden senaryonun ilerleme biçimine dek özellikle toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten önemli ideolojilerle bezeli olduğunu görmekteyiz. Düz anlamda fakir bir kız ile zengin bir oğlanın aşkını anlatan bu dizi içeriğindeki yan anlamlar aracılığıyla hegemonik mücadelenin eril kanallarından birisi haline gelmektedir.

Bu karakterlerin genel durumu klasik melodram türünün karakter yapısıyla büyük benzerlikler göstermektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin diğer melodramlardan önemli ölçüde değişmemesi ancak bunların farklı bir kültürde kendine özgü biçimler kazandığı görülmektedir. Burada içinde bulunan coğrafyanın ve orada yaşanan kültürel sürecin değişim gösterse de eril ideolojinin kendi üstünlüğünü her şeyin üzerinde sayması amacı ve mücadelesi değişmemektedir. Dizinin genel eğiliminin eril ideolojinin taşıyıcılığını yapmak yönünde olduğunu düşünmekteyiz. Ancak bu noktada yalnızca metin analizinin yeterli olmadığını ve izleyicilerin analizi yapılan metinleri hangi biçimlerde alımladıklarını sorgulayıp çalışmalarında bu sorgulamayı esas alan alımlama analizi disiplininin yararlanarak diziyi izleyen ve yukarıda haklarında detaylarını verdiğimiz katılımcılarla diziyi hangi biçimlerde alımladıklarına dönük görüşmeler yapılmıştır.

2.9. KADINLARIN HİNT DİZİLERİNİ OKUMA BİÇİMLERİ

Çalışmamız süresince katılımcılara sorulan soruların yanıtlarına ve gözlemlerimize dayanarak vardığımız saptamalardan ilki katılımcıların ele aldığımız Hint dizisini basit bir gündelik aktivite olarak görmedikleridir. Dizinin konusu ve karakterleriyle kendi hayatları arasında kurdukları bağlantılar bu diziyi katılımcılar için sık sık kendi deneyimlerine göndermeler yaptıkları önemli bir alışkanlık haline getirmektedir. Görüşmeler sırasında dizinin birden fazla yönüne vurgu yapan katılımcılar için bu dizinin hem katılımcıların gündelik yaşamlarının akışını belirleyen bir yönünün olduğu hem de bu etkisinin de sonucunda dizinin içeriğinde yer alan ideolojik göndermelerle yoğun bir şekilde temasta bulunduğu saptanmıştır.

Katılımcıların örnekleminizi oluşturan Bir Garip Aşk dizisindeki konulara hâkim olmalarının görüşmeleri netleştireceğinden, hepsinin dizinin önemli bir kısmını izleyenlerden seçilmesine özen gösterilmiştir. Bunun sonucunda katılımcıların geneli diziyi başından itibaren takip edenlerden oluşurken belirli bir kısmı da diziyi hem ilk yayınlandığı süreçte hem de yeniden yayına başladığında takip etmiş olanlardan oluşmaktadır. Bu nedenle dizinin sınırlı sayıda bölümlerinin izletilip ardından görüşmelere başlanması katılımcıların yalnızca o bölümleri baz alarak yorum yaptıklarını düşündürmemelidir. Aksine görüşmelerde, izletilen belirli kısımlarda katılımcıların çoğunluğu önceki bölümleri hatırlatmaya veya sonraki bölümlerin ipuçlarını vermeye çalışmışlardır.

Katılımcılara izletmek için dizinin seçilen bölüm sayısı toplamda altıdır. Bu bölümler başlangıcın hatırlanması için 1.2.3. ve sonraki süreçte olayların tırmandığı bölümler olan 29.30.31. bölümlerden oluşmaktadır. Görüşmenin gidişatına göre genellikle her bölümden önemli kısımlar izletilmeye çalışılmıştır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi çoğunlukla katılımcılar diziyi detaylı bir şekilde hatırladıkları için izletilen bu kısımlarla sınırlı kalmayarak kendi hatırladıkları bölümlerle izletilen bölümler arasındaki boşlukları kapatmaya çalışmışlardır.

2.9.1. Anlatı Üzerinden Gündelik Yaşamın Yeniden Üretimi

Görüşmecilerin gündelik hayatlarındaki öneminin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için öncelikle dizinin hangi sıklıkla takip edildiği sorulmuştur. Verilen

cevaplar televizyon dizilerinin kadınlar tarafından basit bir alışkanlık olmadığını göstermektedir. İzleyiciler, gündelik yaşamlarının önemli ve planlı aktivitelerinden birisi haline gelen dizi takip etme alışkanlıklarını, yapılması zorunlu diğer ev içi işlerden herhangi birisi kadar düzenli ve disiplinli bir şekilde gerçekleştirdiklerini vurgulamaktadır. Katılımcılar diziyi takip etme alışkanlıklarını şu şekilde ifade etmiştir:

K1: Bütün işimi, yemeğimi bile ona göre ayarlıyordum. Düşün bir yere oturmaya gidiyordum, o saatte eve geliyordum. İşin ciddiyetini düşün artık. Ve gittiğim yerlerde demiyordum gidip dizi izlicem, diyordum gidip yemek yapıcım. Bir de yalan söylüyordum bunun için.

K2: İnan ki sürekli kendimi ona göre ayarlardım. Derdim bu akşam bundan başka hiçbir şey izlenmicek. Yemek saatimi falan diziyeye göre ayarlardım. Misafirlikte diyordum hemen çıksam da eve koştursam diye.

K3: Genellikle bölümleri kaçırmamaya çalışıyorum saatini bildiğim için saatinde hiç bir iş yapmıyorum oturup diziyi izliyorum. Diziyi kaçırdığım zamanlarda oturup tekrarını izliyorum. O olmazsa internetten devam ediyorum, internette bazı zamanlar önden izleyip sonradan televizyondan izliyorum. Vaktimin olduğu her an izlemeye çalışıyorum yani.

K4: Bulabiliyorsam -ki Instagram'da parça parça veriyorlardı onları izleyebiliyordum tam bütün bölümü izleyemedim o yüzden tekrardan izliyordum akşam. Akşam izleyemediysem öğlen. Öğlen tekrarını veriyorlardı kaçırmamaya çalışıyordum onu akşam kaçırdıysam öğlen muhakkak izlemem gerekiyordu bunu bir ilaç gibi düşünüyordum artık akşam almadıysam öğlen muhakkak almam lazım o şekilde

K5: Ben daha başlamadan önce izliyordum, oynamayan bölümünü bilgisayardan izliyordum. Zamanımı ona göre ayarlıyordum, yemeğimi ona göre yapıyordum. Bir iş bırakmıyordum o saate. Bir iş varsa ona göre yapıyordum o saate hiç bırakmıyordum. Genelde evimde oluyordum dizi başladığında çocukları diğer odaya atıyordum diyordum, “hiçbiriniz gelmeyin” gelince diyordum “reklam olmadan benimle konuşmayın”, kızımı da uykudan uyandırıyor diyordum “hele oku burada ne demiş?” Çünkü Türkçe okuma yazmam yok okiyim, kızımı uyandırıyor bazen, uyandırıyor uyanıp uyuyordu ben yine uyandırıyor, “yine bak” diye.

K6: Valla kavga dövüş içinde ayarlıyodum, eşim evde oluyordu bazen, gitmesini bekliyordum. Nasıl diyeyim kaçırdığım bi bölüm olsaydı sanki bi şeyimi kaybetmiş gibi seyreden birini arayıp soruyordum, “ne oldu bu bölümde” diye. Hatta 1 gb internetim vardı bi kere, ben dedim bu bölümü seyredicem ve internetim bitti, arkadaşımı aradım dedim “Özlem internetim bitti”, “e sen gidip Arnav izlersen olacağı oydu” dedi. Aşırı derecede bağılıydım. Susadığımda bile reklamı bekliyordum, reklam olunca gidip içiyordum. Bi yere gitmiyordum vallahi hiçbir yere gitmiyordum nereye gidicem!

Katılımcıların önemli bir kısmının aralarında yaptıkları sohbetlere dâhil olan dizi ayrıca birbirleriyle yaptıkları telefon görüşmelerinin bazen konusunu bazen de nedenini oluşturmaktadır. Kendi yakınlarından biriyle alakalı konulara gösterdikleri ilginin benzerini dizideki karakterlere de gösteren bazı katılımcılar dizinin izleyemediği bölümlerini veya kısımlarını öğrenebilmek için birbirleriyle telefon görüşmeleri yapmaktadır. Bu görüşmelerde dizideki bir takım konulara getirdikleri yorumlar üzerinden kadınlar arasında genellikle toplumsal cinsiyet rolleriyle alakalı önemli fikirsel tartışmalar yaşamaktadır.

Grup görüşmelerinde dizinin ne yoğunlukta izlendiği sorusu sorulduğunda görüşmecilerin yine bireysel görüşmeler yaptığımız katılımcılara benzer yanıtlar verdikleri ve diziyi gündelik yaşamlarının önemli bir parçası olarak gördükleri gözlemlenmiştir.

G1: Ben acele edip işlerimi çarçabuk bitirmeye çalışıyordum.

G5: Vallahi ben de, hem de nasıl acele ediyordum.

G3: Ben de, hele annem, bi de günde iki kere seyrederdi.

G4: Vallahi ben namazımı kılmak için reklam arasını beklerdim.

Dini inançlarına ve geleneklerine bağlı olan katılımcıların diğer bazılarının da diziyi izleme esnasında namazlarını reklam aralarında erteledikleri gözlemlenmiştir. Özellikle grup görüşmelerinde çok sayıda kadının bir araya gelmesinden dolayı oluşan kalabalıkta dizinin reklam arası kadınlar için su ve namaz molası panikliğinde yaşanmaktadır. Kadınların diziyeye yeniden yetişmek için birbirleriyle yaptıkları şakalaşmalar ve küçük yarışmacaların yaşandığı da gözlemlerimiz arasındadır.

Görüldüğü gibi pembe dizinin takip edilme süreci katılımcıların hayatlarının önemli bir sorumluluğu gibi yaşanmaktadır. Bu noktada Radway’in kadınların sevda

romanlarını yoğun bir şekilde takip etmesini açıklamak için yer verdiği *kaçış* kavramına değinmek önemlidir (Radway, 1991:88-89). Günlük hayatta kadınların özellikle aile içerisinde yaşadıkları rutinlik ve belli zamanlarla sınırlı olmayıp her an devam eden ev içi emeklerinin piyasa değerinin -dolayısıyla da değer piyasadaki durumuyla ölçüldüğü günümüzde hiçbir değerinin- olmaması kadınları kendilerini daha değerli hissedebilecekleri alanlara yöneltmektedir. Kadınları tam da bu noktadan etkilemeye çalışan melodramatik diziler de bu durağanlığı ve değersizliği kabul etmektedirler ancak gerçek nedenlerine hiç temas etmeden bu rutin döngünün kırılması için onlara maddi ve manevi otoritesini tesis etmiş olan kahraman erkekler vaat etmektedir. Ansızın çıkıp gelebilme ihtimali olan bu erkeğin hayali veya birilerinin hayatına girmiş olması umuduyla kadınlar bu diziler aracılığıyla kendilerine özgü mahrem bir alan yaratmaktadır. Diğer bütün aktivilerinin sıralamasını etkileyen bu onlar için diğer gündelik rutinlerinden ayrı tuttıkları özel alanlarının durağanlığını ve katılığını geçici bir süre için de olsa kıran önemli bir süreçtir. Özel alan içinde bir özel alan haline gelen dizi izleme süreci ev içinde yapılan herhangi bir işten daha farklı bir ilginin kaynağı olduğu ve birkaç kadını bir aktivite etrafında toplayabildiği için dikkatle yaklaşılması gereken alanlardan birisi haline gelmektedir. Bu noktada katılımcıların bu diziyi egemen ideolojilere sürekli bir biçimde maruz kalmalarına yol açacak ölçüde düzenli bir şekilde izlemelerinden ötürü dizinin içerdiği ideolojilerin doğru bir şekilde anlaşılması büyük önem taşımaktadır.

2.9.2. Dizideki Anlatıda Kadınlık ve Erkeklik Rollerinin Yeniden Üretimi

Yukarıda söz ettiğimiz gibi bu dizilerde sık rastlanan durumlardan birisi genel anlamda bir sorunu bağlamlarından kopuk bir şekilde, yalnızca mevcut durumuyla ele almalarıdır. Mevcut durumun dikkat çekebilmesi için de günümüzün medya metinlerini ayakta tutan en cazip kaynaklarından birisi olan aşk teması kullanılmaktadır. Bu tema dışında -eğer varsa- herhangi bir toplumsal sorun veya geleneksel baskıyla alakalı bütün önemli konular aşk temasının gölgesi altında kalan yan konulardan birisi olabilmektedir. İzleyicilerin de dizinin konusunun ne olduğu sorulduğunda genellikle aşk temasını ön plana çıkardıkları görülmektedir.

K2: Aşkı anlatıyor özellikle. Gözüme çarpan konu birbirini seven iki insanın bunu birbirlerine söyleyememesi, bu beni heyecandırıyor. İkisi de kendi içlerinde yaşıyor bunu.

K5: Aşkları, heyecanı için izliyorum...

Dizideki bütün konuların bir kadın ve erkeğin duygusal hayatlarındaki gelişmelere odaklanmasından dolayı izleyicilerin de aşkı temel konu ve iki aşığın kavuşmalarını en önemli gelişmeler olarak yorumladıkları gözlemlenmiştir. Bunun dışındaki konuların –Hindistan’daki gelenekler, orada yaşanan yoksulluk vs.- yalnızca oyalayıcı konular olarak görülmektedir. Genellikle Arnav ve Khushi arasındaki ilişkiye yoğunlaşan izleyiciler yapılan grup görüşmesinde dizinin konusunun ne olduğuyla alakalı sorumuza aşkı anlattığına dair cevap verdikten sonra konuşmaya şu şekilde devam etmişlerdir:

G9: İkisi de birbirleri için eriyor o kadar ki çok seviyorlar birbirlerini.

G6: Evet çok seviyorlar.

G7: Evet ama biri diğerine büyükleniyor bir diğeri ona...

G11: Her şey de havada kalıyor.

Görüldüğü gibi dizi izleyicide konusu itibariyle öncelikle aşka dair duygulara seslenmektedir. Bu noktada Abisel’in vurguladığı gibi melodramın beslenme kanallarının önemli bir kısmını oluşturan, “kadınlara ve aşka dair olmasıyla” (Abisel, 2005:38) dizi dikkati her şeyden çok aşkı yaşayacak olan insanlara, başrol oyuncuların yaşamlarına çekmektedir. Bu noktada başrol oyuncuların nasıl kurgulandıklarının bilinmesinin dizideki ideolojik göndermelerin hangi yoğunlukta kullanıldığına dair önemli bilgiler vereceğini düşünmekteyiz.

Arnav karakterinin sunumu, çekim açıları ve müziklerin de etkisiyle yoğun bir gücün simgesi durumundadır. Müzikte yoğun bir şekilde ve sert tınılarla kullanılan elektro gitar sesi, Arnav görüldüğünde doğrudan heyecanlı olaylar olacağını haberini vermektedir.¹² Müziğin büyük oranda onun gücünün tamamlayıcısı olduğu Arnav, fazlasıyla güç tutkunu, hırslı ve kibirli bir erkek biçiminde kurgulanmıştır. Ancak izleyicinin bu özellikleri olumsuzlamaması ve başkarakterle alakalı kötü düşüncelere kapılmasını engellemek amacıyla kurguda sürekli izleyici ve Arnav’ın hatıraları arasında

¹² Arnav karakterinin müziği için bakınız: <https://www.youtube.com/watch?v=QAetuM5Mq0U>

bir ilişki kurulmakta ve bu ilişki durmadan tazelenmektedir. Bu bellek ortaklığı sayesinde Arnav'ın neden kibirli veya güç tutkunu olduğuna dair merakları giderilen izleyiciler böylelikle Arnav'ı yargılamadan anlamaya başlamaktadır. Arnav'ın Khushi üzerinde yarattığı baskıların gösterildiği tüm sahnelerde doğrudan çocukluğundan bir anı izleyicilerle paylaşılmakta ve bu sahne neden baskı yaptığının açıklaması biçiminde izleyicilere sunulmaktadır. Sahne dizi boyunca çok sık tekrar edildiği için ve seyirciyle paylaşılan az sayıda hatıra genellikle Arnav'ın mağduriyetlerini içerdiği için izleyicilerin en rahat empati kurdukları karakterin de Arnav olduğu görülmüştür. İzleyicilere Arnav'ın sert birisi olup olmadığı ve eğer öyleyse bunun nedenleri sorulduğunda genellikle alımlama biçimlerinin senaryoda amaçlanan biçime uygun olduğu görülmektedir:

K5: Arnav'ın böyle olmasının sebebi küçüklükte yaşadığı bir şey. Özellikle annesinin aldatılması. Tabi. Aldatılıyor kadın. Onun için sonra kendini öldürüyordu. Arnav'ın bu yüzden babasına olan nefreti, kadınlara güvenmemesi, hep bunlardan sonra başladı.

K2: Arnav Khushi'yi seviyor, bu yüzden böyle şeyler oluyor. Arnav'ın böyle olmasının nedeni de annesinin ölümü. Babası annesini aldatmıştı. Khushi'nin annesini seviyordu Arnav'ın babası, Arnav bunu öğreniyor. Bunun yüzünden de insanlara güvenmiyor. Yoksa iyi bir karakter... Ağır bir karakter... Ağırbaşlı bir karakter... Güzel karakterli, terbiyeli...

K4: Kalbi çok yumuşak. Kalbinde hiç kötülük yok. Hiç kötülük yapmak istemiyor. Ama bilmiyorum, belki de çektiklerinden dolayıdır bu maçoluğu. Belki de bazı şeylere çok şahit olduğundandır. Yüreğinin bir tarafı katı, bir tarafı çok narin...

K7: Bence damadı yüzünden üzüyordu. Seviyordu, sevgisini göstermek istiyordu ama bir türlü gösteremiyordu. Karakter olarak iyi birisiydi ama Khushi'yi üzmesi yüzünden bazen sevmiyordum. O kadar sert de değildi. Yani hiç fazla bir haksızlık yapmadı karısına, ama sadece çok seviyordu, içinden seviyordu ve sevgisini gösteremiyordu.

K8: Kibirli bir erkek ama çok delikanlı bir erkek. Ağırbaşlı. Namusuna sahip çıkan, aşkına sahip çıkan bir insandır. Ama tabi ki o yalan söylentilerden dolayı aşk nefrete dönüşüyor. Khushi zor duruma düşerse Arnav yardım ediyordu. Yüreği yanıyordu

çünkü nefret ettiği halde yine bir şey olduğu zaman hemen yüreği yanıyordu öyle bir aşkı vardı. Çok mücadele dolu bir aşkı.

Arnav karakterinin Khushi karakterine olan ani çıkışlarının bazıları izleyicileri rahatsız etse de yukarıda sözü edilen hatıraların sürekli bir biçimde yinelenmesi izleyicileri Arnav'ı anlamaya yöneltmektedir. Bu noktada genellikle kimsenin Arnav karakterini tam tanıyamadığını ve onun derinliğine inemediğini ima eden katılımcılar kendilerini onu anlamakla ve bu yüzden yaptıklarına bir takım açıklamalar getirmekle görevlendirmektedir.

Yapılan grup görüşmelerinin birisinde de Arnav'ın sert tavırları sorulduğunda katılımcıların bir kısmının zaten Arnav karakteriyle doğrudan empati kurmaya meyilli oldukları geri kalanınmsa Arnav'ın neden böyle bir karaktere sahip olduğunu unutmuş olmalarına rağmen bu keskin tavırlara bir neden bulmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. Grup görüşmesinde dikkat çeken diğer detay da, grup üyelerinin Arnav'ın karakteriyle alakalı bir tartışma söz konusu olduğunda daha keskinleştikleri yönündedir. Tartışma esnasında seslerin en çok yükseldiği konulardan birisinin bu olduğu gözlemlenmiştir. Bu konuyla alakalı olarak ikinci grup görüşmede katılımcılar arasında geçen tartışmalardan birisi şu biçimdedir;

G13: Arnav değişecek çok da iyi olacak zaten birbirlerini seçecekler âşık olacaklar. O kibirliliği o kötü huyu gidecek.

G17: Ya belki sonradan âşık olacak ama şimdi bilemiyorum.

G19: Şimdi iyi değil zaten, değil. Ama sonra tamamen düzeliyor, Khushi'ye âşık oluyor.

G20: O kibirliliği o kötü huyu ben ona yakıştıramadım. Bence içinde yok ama sanki mecbur kalıyor.

G17: Ne bileyim sanki büyükleniyor, diyor ben zenginim o fakir.

G19: İşte içinde yok ama bir yerlerden bir şeylerden kaynaklanıyor bu kötü hareketleri. Tam iyi olacakken aklına bir şeyler geliyor ve kötü oluyor ama içinde yok. Kadınlara karşı güveni yok. Arnav'ın annesi meselesi yüzünden işte.

Görüldüğü gibi senaryo Arnav karakterinin kibirliliğine ve güce olan tutkunluğuna bir takım gerekçeler bularak izleyicileri de bu gerekçelerle tatmin edecek biçimde kurgulanmıştır. Bir başka grup görüşmesinde ise Arnav'ın karakteri söz konusu

olduğunda birbirine tamamen zıt görüşlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak Arnav'ın sert tavırlarına tıpkı senaryoda işlediği biçimde gerekçe bulunmaktadır. Bu görüşmede dikkat çeken nokta Arnav karakterini haklı bulanların diziyi düzenli olarak izleyen kişiler olmasıdır. Özellikle de grup görüşmelerine sonradan tesadüfen katılan ve diziyi detaylı bir şekilde izlememiş olan kişilerin Arnav'ın yaptıklarını sert ve anlamsız buldukları görülmüştür.¹³ Burada yukarıda da değindiğimiz gibi kurgunun Arnav'ı haklı çıkaracak biçimde sürekli onun hatıralarıyla seyirci arasında bir bağ kuracak biçimde oluşturulmuş olmasının etkileri diziyi düzenli takip edenler üzerinde açık bir biçimde görülmektedir. Sert bir tavırdaki bulunduğu anda bunun seyirciyle Arnav arasında bir mesafe açabileceği düşüncesiyle, kurguda doğrudan Arnav'ın bu tavırlarına bir neden sunulmaktadır. Bu yüzden bu grup görüşmelerinde yaşanan çatışmaların Arnav'ı kabul edenler ve onu eleştirenlerden çok, diziyi detaylı bir şekilde takip edenler ve aksine düzenli bir şekilde izlemeyip sürekli empoze etmeye çalıştığı ideolojik arka plandan bağışık davranabilenler arasında yaşandığını düşünmekteyiz. Bu grup görüşmesi esnasında orada tesadüfen bulunan diziyi düzenli izlememiş olanlarla sürekli takip edenler arasında geçen bir diyalogdan kısa bir kesit şu biçimdedir;

G2: Ya sanki Khushi'ye bir şeyi var, kini var.

G1: Çünkü ona âşık olmuş, istemeyerek âşık olmuş.

G20: Ama işte üzülmelerini istiyor, bu hareketleri yapıyor ki Khushi'nin üzülmelerini istiyor.

G2: Evet. İnsan hiç sevdiğinin üzülmelerini ister mi?

G5: Ama Arnav nişanlı, ne yapsın öyle yapmak zorunda

G1: Sinirlenmesinin nedeni; Arnav'ın sevgilisinin Khushi'nin kıyafetlerini giymesi, Arnav'a Khushi'yi hatırlatıyor.

G7: Evet onu hatırlattığından üzüyor.

Görüldüğü gibi diziyi izleyenler arasında tüm yaptıklarına rağmen Arnav'ı anlamak yönünde ortak bir çaba mevcutken, diziyi izlemeyenler Arnav'ın Khushi'ye olan sert tavırlarıyla beslediği düşünülen aşkı bağdaştıramamaktadır. Ayrıca bu grup

¹³ Diziyi izleyenler ile izlemeyenleri grup görüşmede karşı karşıya getirmek çalışmanın kapsamı dâhilinde değildir. Ancak görüşme esnasında tesadüfen orada olan ve diziyi izlemeyen katılımcıların görüşlerinin çalışmamıza önemli katkı sağladığını düşündüğümüzden dolayı görüşme notlarında bu katılımcıların görüşlerine de yer verilmiştir.

görüşmesinde çalışmanın gereği olarak çoğunlukla diziyi izleyenler bulunduğu için izlemeyenlerin duygularını görüşme boyunca sabit tutsalar da bir süreden sonra ifade etmekten vazgeçtikleri görülmektedir. Burada diziyi izleyenlerin izlemeyenleri etkiledikleri ve konuyu tıpkı dizide yer aldığı biçimiyle aktardıkları görülmüştür.

Görüşmelerde dikkat çeken diğer bir unsur ise Khushi ile Arnav arasında yaşanan çatışmalarda Arnav'ın fiziksel müdahalelerinin şiddet olarak algılanmamasıdır.¹⁴ Genellikle bu tür sahnelerde gözlemlediğimiz kadarıyla katılımcılarda bir takım olumsuz yüz ifadeleri oluşsa da sahnenin hemen sonrasında Arnav'ın pişmanlığı izleyiciler üzerinde önemli bir tatmine yol açmaktadır. Burada akılda kalan nokta yapılan şiddet değil ardından gelen pişmanlığın imasıdır. İzleyiciler Arnav'ın Khushi'ye olan fiziksel şiddetini şu şekilde yorumlamaktadır;

K5: Evet. Kızıyor ama Khushi'nin canı yandığı zaman Arnav'ın da canı yanıyor. Sonra dayanamıyor. Aslında Arnav Khushi'yi seviyor da kabullenemiyor.

K8: Ama bu sahnede Arnav Khushi'yi seviyor Khushi buna rağmen gidip başka bir kıızı (Arnav'ın o zaman ki sevgilisi) Arnav'a yakıştırıyor. Arnav bu üzüntüyle yapıyor onu. Haklı yani. Valla haklı.

K6: Ya zararı var ama telafi ediyor telafi etmesi zaten bu diziyi izlettiriyor. Nasıl desem kalp kırıyor kırmıyorlar diyemeyiz incitiyor ruhen de beden de incitiyor ama o ruhu yeniden onarmasını biliyor. Tamir ediyor yani.

K4: Arnav'ın da Khushi'ye olan sevgisi bir ayrı. Arnav'ın Khushi 'ye olan sevgisi maçoğluktan. Yani o katı kalbinin altında olan o yumuşak sevgi daha çok güzelleştiriyor bu diziyi. Çok diktatör, diktatör derken dediğim dedik bir insan. Dediğim dedik bir insan da yapmasını istediği şeyi yaptırır. Arnav da o şekilde bir insan bu da Khushi 'nin fazla hoşuna gitmiyor. Ama ben çok yakıştırıyorum.

Hegemonik erkekliğin önemli özelliklerinden birisi olan iktidarı kurma ve yeniden üretme çabası dizideki Arnav karakteri aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Genellikle sevmedikleri insanlar için kullandıkları diktatör kelimesini söz konusu Arnav olduğunda olumlu bir anlamda kullanan katılımcılardan diğer bazıları da Arnav'ın sert ve

¹⁴ Şiddetin ne olduğuna dair Dünya Sağlık Örgütü'nün yaptığı açıklamaya yer veren Oğuz Polat şiddetin en genel tanımının şu şekilde olduğunu belirtmektedir, “fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm ve psikolojik zarara yol açması ya da açma olasılığı bulunmasıdır”. (Polat, 2002: 15)

keskin tavırlarını karakterinin oturmuş olmasına yormaktadır. Genellikle olgun bir erkek olarak yorumlanan Arnav karakterinin çevresindeki kadınlar üzerinde kurduğu baskıyı onlara verdiği önem ve sahip çıkma çabası olarak yorumlaması katılımcılarda da benzer bir yorumu beraberinde getirmektedir.

Erkeğin kadına sahip çıkma olgusu izleyiciler tarafından sıklıkla kutsanan bir tavır olarak karşılanmıştır. Gerek tavırları gerekse de söylemleriyle sevdiği kadına sahip çıkan erkeğin bunu yaparken başvurduğu olumsuz yöntemlerin bile bir şekilde göz ardı edilebileceği ima edilmektedir.

K9: Kesinlikle sahip çıkıyordu. Mesela birisinin ona haksızlık yaptığını gördüğü anda hemen karşı çıkıyordu. Ve bu yüzden de zaten Khushi'yi şaşırtıyordu. Yani Khushi de diyordu ki, “normalde bu adam beni hiç sevmiyor ama bir yandan da birisi bana bir şey yaptığında da o karşı çıkıyor hemen” Sahip çıkmasını ben seviyordum.

K8: Namusuna sahip çıkan, aşkına sahip çıkan bir insandır. Ama tabi ki o yalan söylentilerden dolayı aşk nefrete dönüşüyor. Khushi zor duruma düşerse Arnav yardım ediyordu. Yüreği yanıyordu çünkü, nefret ettiği halde yine bir şey olduğu zaman hemen yüreği yanıyordu öyle bir aşkı vardı. Çok mücadele dolu bir aşktı.

K2: Zor duruma düşerse bile sonradan acıyor. Ya sahiplenmek çok güzel bir şey. Kırsa bile sonra yine sahiplense mutlu oluruz. Mesela biz deriz ki “adam adam olsun sonra ne yaparsa yapsın onlardan razı oluruz” öyle değil mi? Hani deriz ki yeter ki sahip çıksın bize yeter ki bize ne yaparsa yapsın, ister kızsın, isterse vursun ne yaparsa yapsın. Yeter ki sahiplensin.

K5: Ya sürekli etrafındakileri koruma çabasında aslında bu sert görünmesinin sebebi de bu hani daha kolay korurum sert görünürsem ben öyle düşünmüyorum yani en azından aslında çok iyi bir insan yüreği çok temiz herkesle mesela anlaşılacak biri ama biraz emirci olduğu için kendini bir adım geri çekiyor.

K6: Khushi'ye yaptığı sertlikler de vardı yani yeri gelince de onun gönlünü almayı da çok iyi biliyordu. Bence öyle bir erkek olsa olsa zaten Arnav olur. Biz hiç görmedik öylelerini. Allah herkese kısmet etsin. Çok güzel bir duygu. Kırabilir yeri gelince de gönlünü alabilir. Ha zaten kimse dört dörtlük bir insan değil.

Görüldüğü gibi katılımcılar Arnav karakterinin diğer karakterler üzerinde kurduğu baskıları görmekte ancak kendi hayatlarındaki eksiklikleri örnek vererek bu

baskıları önemsiz bulmaktadır. Kendi hayatlarında benzer baskılara maruz kalmalarına ve bu baskıların nelerden kaynaklandığının farkındalığına sahip olmalarına rağmen yaamış oldukları mağduriyetlerden dolayı aşk ilişkilerine yaklaşımlarında temel kriterlerini erkeğin kadına sahip çıkması oluşturmaktadır. Yaşamış oldukları maddi zorluklar ve evlerini geçindirme süreçlerinde eşlerinin çabalarını yeterli görmemeleri katılımcılarda erkeğin evine sahip çıkmasının ona diğer bütün konularda müsamaha gösterilebileceği yönünde düşünceler geliştirmiştir.

2.9.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Yeniden Üretilmesinde Alımlamanın Bağlamı ve Kişisel Tarih Anlatıları

Arnav'ın dizinin maddi anlamda görülen karakterler arasındaki en varlıklı karakter olması diğer özelliklerine eklenerek onun güçlü konumunu pekiştiren özelliklerinden birisi olmaktadır. Bu noktada katılımcıların sık sık vurguladıkları “sahiplenme” yönü, onun maddi rahatlığının da bir sonucu olarak meydana gelmektedir. Katılımcıların mevcut sosyo-ekonomik durumları ve genelinin maddi zorluklardan geçerek şimdiki aşamalara gelmiş olmaları ekonomik gücü bütün taleplerin öncesine yerleştirmelerine neden olmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, katılımcıların önemli bir kısmı ev hanımı olduğu için ekonomik bir geliri olmayan ve bu yüzden tamamen eşlerine bağımlı olan kadınlardır. Bu nedenle güvencesiz yaşamın zorluklarının fazlasıyla farkında olan bu katılımcıların yine önemli bir kısmının daha önceki süreçlerde önemli maddi zorluklardan geçmiş olmaları onları ekonomik sorunlara karşı fazlasıyla hassas hale getirmektedir. Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi katılımcıların bir kısmı 90'larda Irak'a giderek orada yaşamışlardır. Orada yaşadıkları süreçlerde Irak'ın kendi iç siyasetiyle alakalı bir takım sorunların sonucunda bu katılımcıların sığındıkları Etruş Kampı'nda yiyecek ambargosu uygulanmıştır. Yaklaşık 13 ila 16 kadar çocuğun açlıktan öldüğü söylenen ambargoda yetişkinlerin önemli bir kısmının hayatlarına ciddi sağlık sorunlarıyla devam ettikleri söylenmektedir. Yapılan görüşmelerde genellikle ambargo süreçlerini unutmayan katılımcıların israftan kaçınmaya, insanların ekonomik anlamda güvence altına alınmasına sık sık vurgu yaptıkları görülmüştür. Maddiyatla alakalı konularda sık sık ambargo deneyimlerinden söz eden katılımcıların şimdiki hayatlarını bu deneyimleri çerçevesinde kurguladıklarına dönük önemli bulgulara rastlanmıştır.

Evlerinde artan hiçbir yiyeceği –özellikle de ekmeği- atmayan, bu artan ekmekleri genellikle biriktirerek başka yiyeceklerde kullanan katılımcılar artan diğer yiyecekleri de besledikleri hayvanlarına vermeleri için komşularına taşımaktadır. Bu hassasiyetin nedenleri sorulduğunda ise katılımcılar genellikle ambargo deneyimlerini hatırlatmaktadır. Katılımcılardan bazıları o süreçleri şu şekilde ifade etmektedir;

K7: Para çok sorun oldu çünkü ambargo uygulandı bize. Yemek, her şey kesildi. O sıralar çok zorluk çektik. Yazın ekmekleri kurutmuştuk kışın koyunlara vermek için, ama ambargo olunca onların hepsini getirdik yıkayıp, ıslatıp kendimiz yedik tekrar. Çok zor bi dönem geçirdik o zaman.

K6: Çadırlarda yaşıyoduk ya hani işte o çadırların önünde ağaç dallarından yaptığımız gölgelikler vardı orda bi tane kadının küçük kızı açlıktan ağlamaya başlamıştı işte diyordu ekmeğim istiyorum. Annesi de baktı o gölgelik dalları arasından tıktırtılar geliyormuş. O da demiş bu fare, burada ekmeğim olmazsa fare de olmazdı. Farenin sesini takip etmiş işte gide gide bi parça ekmeğim bulmuş. Getirip yıkadı, yumuşattı kızına verdi.

K9: O sıralarda (erkek) kardeşim de böbrek hastasıydı. Bilmiyordu hasta olduğunu, doktor falan yoktu ki hâlbuki böbrek çürüyüp gitmişti. Annem biraz şekerli su verdiği zaman nedense kardeşim biraz rahatlıyordu, niye bilmiyorum ama... İşte şeker yoktu ama kampta kalmamıştı. Annem kampta gitmiş gitmiş dedi, “ben o kadar çok yürüdüm ki saatlerce neredeyse...” Kamp ama çok büyük bi kamp bu. Bi çadır varmış orada şeker olduğunu duymuş gitmiş oradakilere meseleyi anlatmış, biraz şeker istemiş dedi ki, “yarım çay bardağının altında şeker doldurup bana verdi” veren kişi demiş, “bunu ilaç olduğu için veriyorum git oğluna ver.” Getirdi biraz bi çay kaşığı kadar şekerini suya koyup kardeşime verdi. Ama ne fayda ambargo ondan sonra 60 gün mü 70 gün mü ne sürdü. O kadar zaman ne şeker vardı ne tuz, tuz zaten kesinlikle yoktu. Şekerini getirdiğinde herkes, hepimiz parmağımızın ucunu şekere batırıp onu emiyoduk. Ama özellikle abim nasıl sevinmişti.

Kamp hayatının zorluklarını unutmayan ve bu yüzden ekonomik güvencesizliğin çok zor şartlarla sonuçlanabileceğini sıklıkla dile getiren katılımcıların bu gibi deneyimlerden dolayı hayatlarındaki en önemli konulardan birisini güvence altına alınmak oluşturmaktadır. Ekonomik yetersizlikler yalnızca kamp hayatıyla sınırlı kalmamaktadır. Bazıları Irak’a giden katılımcıların diğer bazıları da farklı şehirler

üzerinden Şırnak'tan Gaziantep'e göç etmişlerdir. Gaziantep'e ilk göç ettikleri süreçlerde ellerinde hiçbir şeyleri olmayan katılımcılar Gaziantep'e göç etmelerinin ardından hayatlarını kurabilmek için önemli çabalar sarfettiklerini belirtmişlerdir. Bir katılımcı Gaziantep'te taşındıkları süreçlerde yaşadıkları zorlukları şu şekilde ifade etmektedir;

K3: Bi tane kamyon bulduk çocuklar da küçüktü o zaman onları da bindirdik yola çıktık zaten. Orda elimizde hiçbir eşyamız yoktu ki. Düşün sadece bi tane döşek, bi de tane de yastık vardı kamyonda yolda giderken Diyarbakır'da durduk biraz uyuya kalmışız o yastığı da orda götürdüler. Bir tane döşekle geldik buraya.

Benzer sıkıntılarla Gaziantep'e göç ettiklerini belirten diğer katılımcı ise göç etmelerinin ardından yaşadıkları sorunları anlatırken şunları belirtmiştir;

K7: Burda da baya bi zorluk çektik, kapıcı olduk, bekçi olduk. Yani o kadar çalkantılı bir hayatım vardı ki. Sonra eşim yeni bi işe başladı onunla hayatım biraz düzene girdi, ondan sonra tekrar iflas etti. İflas etti ve büyük bir borcun altına girdik. O günden beridir sürünüyoruz, şimdi de daha bir haftadır işe başladı.

Katılımcıların yaşamış oldukları sıkıntıların temel nedeni olarak ekonomik güvencesizliklerini görmeleri onları sürekli bu güvence peşinden koşmaya yöneltmektedir. Genellikle bu güvence sağlanmadığı sürece her an geçmişte yaşadıkları sorunlarla yeniden karşılaşabilme risklerini olduğunu düşünmektedirler. Diğer katılımcılar ise burada yaşadıklarını başladıkları süreçleri şu şekilde ifade etmektedir;

K8: Ben artık dayanamayıp Antep'e geldim ve çalışmaya karar verdim. Ama hangi işe girsem bana ya teklif ediyorlardı ya sarkıntılık yapıyorlardı. O yüzden her gün bi iş değiştiriyordum.

K9: Burda da hayatımız çok iyi değildi. Geldik ve yıllarca kapıcılık yaparak geçindik, apartmanın bütün işlerine ben yetiştim. Eşlerimiz de iş yapmayı seven insanlar değildi çok tembellerdi.

Görüldüğü gibi katılımcılar özellikle ekonomik anlamda zorlu deneyimlerden geçtikleri için bu alan onlar için söz konusu kendilerini güvende hissetmek olduğunda önemli bir kriter haline gelmektedir. Bu yüzden kendileriyle aynı ekonomik sınıfa mensup olan Khushi'nin yaşamakta olduğu sıkıntılar onlarla doğrudan özdeşlik kurabilen ve bunun olası tehlikelerini deneyimlemiş olan katılımcıların kendilerine ekonomik anlamda güvence vaat eden Arnav karakterine tutunmalarına yol açmaktadır.

Bunların yanı sıra Arnav'ın ekonomik durumunu kurtarmış olmasına rağmen işine olan bağlılığı ve kimse için iş hayatını ihmal etmemesi de katılımcıları etkileyen faktörlerden birisidir. Kendi eşlerinin çalışma konusunda bu kadar disiplinli olmamasını eleştiren bazı katılımcılar Arnav'ın işine olan düşkünlüğünün üzerinde durmaktadır. Bu noktada yukarıda yer verdiğimiz 8. katılımcının eşinin söz konusu çalışmak olduğunda tembellik ettiğini belirmesi ve bu tembelliğe getirdiği eleştiri de katılımcıların Arnav karakterine olan bağlılıklarını anlayabilmek için önemli veriler sunmaktadır. Bu noktada Gaziantep'e ilk taşındıkları süreçlerde belirli bir kısmı kapıcılık yaparak geçimlerini sürdüren katılımcıların genellikle benzer süreçlerden geçtikleri görülmüştür. Bu süreçte ortaya çıkan işleri genellikle kadınların yaptıkları ve erkeklerin vakitlerinin çoğunu evde veya kahvehanede geçirdikleri katılımcılardan ulaştığımız bilgiler arasındadır. Kendi eşinin tembelliğinden şikâyet eden katılımcılardan birisinin Arnav'ın işine olan tutumunu övdüğü görülmektedir;

K7: Başarılı, akıllı, tuttuğunu kopartan biri. Arnav şirketine de çok sahip çıkıyordu ona en ufak bi zarar gelmesine müsaade etmiyordu. Çalışanlarına karşı çok yumuşak kalpli bi patrondur. Yani Arnav'ın hem ev hayatını dört dörtlük yürütmesi hem işini dört dörtlük yürütmesini çok takdir ediyorum.

Belirtilen konular üzerine yorum yapan izleyicilerin genellikle arka planda sunulan ideolojik göndermeleri kabul ettikleri görülmektedir. Burada senaryoya ilişkin küçük bir takım tartışmalar söz konusu olsa da yapılan yorumlarda var olan metnin redd edilmesi veya önemli bir biçimde tartışılması söz konusu değildir. Ancak yer verdiğimiz gibi katılımcıların Arnav karakterinin gücüne karşı besledikleri bağlılık kendi hayatlarında yaşadıkları olumsuz deneyimlerden kaynaklanmaktadır. Gaziantep'e birçoğu farklı şehirler ve deneyimler üzerinden göç eden katılımcıların en önemli ortak noktalarını yaşamış oldukları maddi zorluklar oluşturmaktadır. Bu zorlukları yaşadıkları süreçte eşlerinin yeterli desteğini alamayan bazı katılımcılar kendi özel alanlarında Arnav karakterlerinin sunmuş olduğu güçle geçici olarak da olsa kendilerini güvende hissetmektedir.

2.9.4. Geleneğin ve Kadının Çaresizliğinin Yeniden Üretilmesi

Yukarıda yer verdiğimiz tartışmaların önemli bir kısmında toplumsal cinsiyet tartışmalarında sıkça yer verilen güçlü erkek mitinin Arnav karakteri üzerinden yeniden inşa edildiğini gördük. Burada feminist tartışmalarda yer aldığı gibi, eril gücün kahramanlığa özgü bir takım unsurlarla cezbedici hale getirilmesi söz konusudur. Diğer yönleriyle kadının çaresizliğini tamamıyla önleyebilecek olan güçlerle donatılmış olan erkeğin şiddeti böylelikle görmezden gelinebilmektedir. Ancak burada katılımcıların şiddete karşı duyarsızlaştıkları anlaşılmalıdır. Kendi hayatlarındaki şiddeti ve/veya baskıyı hemen fark eden ve bunun herhangi bir duygusal bağ ile ilgisinin olamayacağını açık bir biçimde ifade edebilen katılımcılar kendi hayatlarında kahramanca özelliklerinden tamamen soyutlanmış –gerçek- olan erkeklerle karşı karşıyadır. Katılımcılar kendi eşlerinin şiddete eğiliminin olması durumunda ne düşünecekleri sorusuna şu şekilde cevap vermektedir;

K1: Aslında eşim Arnav'a çok benziyor. Onun gibi sinirli, suratsız. Ama aslında onun gibi de iyi kalpli, iyi bir insan. Çabuk sinirlenip çabuk yatıyor. Çok da unutkan, unutkan olmasa ayvayı yemiştim. Bir şey yapıyorum unutupor hemen Allahtan.

K3: Benimki hiç sahip çıkmadı. Aylarca gelmezdi eve geldiği zaman gece yarısı gelirdi, onda da sarhoş bir halde olurdu. Tezgâhımı yere indiriyordu, masamı kırıyor, telefonlarımı kırıyor, dövüyordu. Nerdeyse iftira atacaktı bana bi şekilde benden kurtulsun diye.

K10: Ya hani eğer eşimle yalnız yaşıyor olsaydık dünyada sadece ben yaşıyormuşum gibi davranırdı bana ama ailesiyle yaşıyorduk ve onlarla başa çıkmaya çalışmıyordu. Bana sahip çıkmıyordu. Beni hiç savunmuyordu, ailesinden çok korkuyordu. Benimle ailesinin aramızın düzelmesinde hiç aracılık etmiyordu yani.

Katılımcıların Arnav karakterinin sahip olduğu en önemli özelliklerinden birisinin Khushi'ye sahip çıkması olduğunu yukarıda değinmiştik. Katılımcıların bir kısmının kendi evlilik süreçlerinde eşlerinin ailesiyle yaşadıkları sorunlar böyle düşünmeleri üzerinde önemli etkiler olan deneyimlerdir. Eşlerinin kendilerini ailelerine karşı savunmadığını vurgulayarak Arnav'ın Khushi'yi herkesten koruduğunu belirten katılımcılar kendi hayatlarında da onları sorunlu ilişkilerinde koruyabilecekleri birine olan özlemlerini Arnav karakteri üzerinden gidermektedir. Arnav'ın bu yönünün üzerinde

duran katılımcılar kendi eşlerinin bu konuda duyarlı davranmadıklarını belirterek gösterdikleri baskının Arnav'ın baskısından tamamen farklı olduğunu savunmaktadır. Katılımcılara göre Arnav bazı konularda öfkesine yenik düşüp Khushi'ye sert davranırsa da onu diğer insanlardan koruyarak bu dengeyi sağlamaktadır. Ancak kendi eşlerinin kurdukları baskıyı dengeleyen başka olumlu özelliklerinin olmaması onları bu baskıya karşı konumlandırmaktadır.

Yapılan bir grup görüşmesinde de Arnav'ın övülen sertliğinin kendi eşlerinde olması durumunda ne düşündükleri sorulduğunda katılımcılar şu cevapları vermiştir;

G1: Benimkine fazla yakışmıyor. (gülerek) Ama buna yakışıyor.

G3: Sen bizimkileri fazla karıştırma bence. (gülerek) Yani kimisi böyle sert olunca soğuk geliyor, böyle çekilmiyor. Çekmiyor da zaten. Ama bu çekiyor. Yani sert ama incitmiyor.

G5: Aynen aynen. Yani yapıyor ama sonra seni düşünüyor.

G7: Evet gönlünü alıyor, özür diliyor.

Verilen cevapların aksine dizi boyunca Arnav'ın Khushi'ye yukarıda sözü edilene benzer bir fiziksel şiddeti söz konusu olsa da bunlar için özür dilememiş yalnızca sert tavrının nedenini anlatmakla yetinmiştir. Khushi bu nedenleri ilk fırsatta haklı bulmayıp sorguladığında ise Arnav benzer bir şiddet eğilimi göstererek haklılığını kanıtlamak istemiştir. Ancak yukarıda da değindiğimiz gibi Arnav'ın iç dünyasına detaylı bir şekilde yer verilmesinin sonucunda genellikle hissettiği pişmanlıklar Arnav ile seyirci arasında paylaşılan bir sır haline gelmektedir. Bu yüzden de katılımcıların genel eğilimlerinin tıpkı Arnav gibi Khushi'nin gönlünü almak için atabileceği en küçük adımlarda bile Khushi'nin o sırrı hissetmesi ve Arnav'ı kolayca affetmesi yönündedir. Katılımcıların yukarıda sözünü ettiği özür dileme konusu da Arnav'ın genellikle Khushi'nin önemli bir mağduriyetine neden olduktan sonra hissettiği üzüntüdür.



Görsel 4.4.4. Arnav'ın Fiziksel Şiddeti.¹⁵

Arnav'ın Khushi üzerinde yarattığı ciddi baskıların senaryo aracılığıyla olumlandığına ve bunun bir takım ideolojik unsurların kullanılmasıyla yapıldığını yukarıda belirtmiştik. Bu tutumun sonucu olarak, izleyicilerde Arnav ve Khushi karşı karşıya geldiklerinde Arnav'ı onaylama, onu anlamaya çalışma eğiliminin olduğu gözlemlenmiştir. İzleyicilere izletilen bir sahne esnasında yaptıkları yorumlar, sevdikleri bir karakter olarak Khushi'nin bile Arnav'a karşı gösterdiği cesaretinin cezalandırıldığı noktalarda bunu onayladıklarını göstermiştir. Sözü edilen sahnede, Khushi kendisini daha önce zor durumda bırakmış olan Arnavla bir mabette tesadüfe dayanan karşılaşmasında tepkisini dile getirmektedir. Khushi'nin kendisine, kibirli bir insan olduğunu ve zannettiği kadar önemli bir insan olmadığını söylemesinin ardından Arnav, o güne kadar gizli kalmasını istediği bir kasetin bütün televizyon kanallarında yayınlanmasını emretmektedir. Bu kasette Khushi'nin defile gecesi sahneden Arnav'ın kucağına düştüğü görüntüler yer almaktadır. Bu sahneyi izleyen katılımcılar bir grup görüşmesi esnasında şu yorumları yapmıştır;

G1: Ayy, bak başta saklamaya çalışmıştı görüntüleri şimdi kendi veriyor.

G2: Yazık ya...

G3: (gülerek) Kız da biraz kendisi kaşındı.

G1: (gülerek) Evet bırakmadı çocuğun peşini.

G4: O da birazdan göreceğününü.

G2: Bence vermicek televizyona ya sanki son anda engelleyecek gibi.

¹⁵ 8. Bölüm 00:00:26'da oynanan bu sahnede Arnav'ın küçük bir intikam planı yüzünden ölümden dönen Khushi ona kızır ve Arnav da Khushi'ye üzgün olduğunu ima etmek için kolundan tutar ve Khushi'nin canının yanıp ağladığını fark edinceye kadar bileğini sıkmaya devam eder.

G3: Yok engellemicek.

G2: Hadi ya!

G4: Yayınladı mı?

G5: Evet yayınladı.

G2: Yani orda ayıp değil mi bu? (Kadının adamın kucağına düşmesi)

G1: E tabi ayıp. Valla adam intikamını pis aldı.

G6: Vj de bastıkça basıyor.

G5: Evet, “kendini adamın kucağına attı” diyor.

G3: Yayınlama dedi, kız kendisi kaşındı, al işte sana! Gitti adamı tehdit etti.

Görüldüğü gibi hem bu olayın Khushi'nin ciddi mağduriyetleriyle sonuçlanması hem katılımcıları Khushi karakterini çok seviyor olmaları onun Arnav karşısındaki direnişini desteklemelerini sağlamamaktadır. Aksine katılımcılara göre, Khushi'nin Arnav'a olan tepkisini dile getirmesi Arnav'ın alabileceği intikamları da haklı çıkarmaktadır. Burada Khushi'den beklenen, Arnav tarafından uğradığı haksızlıklar karşısında sükûnetini koruması ve izleyicilerin onaylamış oldukları 'Khushi' formatına geri dönmesidir.

Khushi'nin kendisine yapılanları kolayca affetmesi ve Arnav'a zorluk çıkarmaması katılımcılar tarafından ondan beklenen tek davranış biçimi değildir. Arnav'a biçilen sert, güçlü, hırslı gibi özelliklerinin aksine onun pasif bir zıt karakteri gibi görünen Khushi masum, uyumlu ve komiktir. Ancak komiklikleri genellikle yaptığı esprilerden değil, sakarlıklarından dolayı bir takım küçük kazalar geçirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu kazalar genellikle Khushi'nin bir yerlerden düşmesine neden olmaktadır. Katılımcılara Khushi'nin nasıl birisi olduğu sorulduğunda onu kurgulanan biçime uyumlu bir şekilde tarif ettikleri görülmektedir;

K1: Khushi çok tatlı aslında, çok şirin. Şakacı, dürüst, komik, fedakâr. Ya aslında şaka değil de yani ciddi bir şey yapmaya çalışıyor ama komik duruyor. Komik duruma düşüyor.

K2: Khushi çok temiz, saf bir kız. Hiç kötü hareketleri yok, ikiyüzlü değil yani. Dürüst.

K3: Khushi herkese yardım etmek isteyen iyilik perisi bir insan yani kimse hakkında kötülük düşünmeyen herkes hakkında iyilik düşünen ama bu iyiliği biraz

sakarlığa dönüşebilen bir insan. Onun için de komik bir kız acemilikleri hoşuma gidiyor sakarlıkları hoşuma gidiyor.

K4: Çok sevimli, çok sempatik. Eğlenceli biraz deli dolu bir yaptığı ikinciyi tutmuyor kendi üzerine düşmeyen işleri bile yapmaya çalışıyor her şeye burnunu sokuyor bu yüzden başı çok belaya giriyor biraz durması lazım ama durmuyor.

K5: Khushi saf ve çılgın biri. Komikliklerinden de dolayı seviyorum. Bi de hiç sinirlenmeyen bi tarafı var ne olursa olsun sakın davranıyor. Herkes böyle insanları sever.

K6: Khushi iyi bir kadın, yani kendini iyiliğini çok güzel ortaya koyuyor, çok keyifli, iyi. Öyle bir gelinim olsa...

K7: Valla bizim gözümüzde çok iyi birisi. Sevgisine sadık. Yeter ki Arnav'a bir şey olmasın diye kendini ölüme atar.

K9: Khushi dürüst, çenesi biraz düşük ama dürüst olduğu için hep doğruları söylüyor. Dalavere çevirmiyor, açık ve net bi kız. Süper komik bi de. Ya onun hareketleri, giyimi, sevgisi, aşkı hepsi çok güzeldi.

Görüldüğü gibi genellikle saflığına ve komikliğine vurgu yapılan Khushi karakterinin Arnav'ın tam tersi özellikleri göstererek pasif bir konumda olduğu görülmektedir. Kadının kendisini çoğunlukla erkeklerin söz sahibi olduğu bir dünyaya feda etmesi, onun iyi bir insan olmasıyla eş değer tutulmaktadır. Toplumsal yaşamda kadına biçilen roller arasında onun bütün arzularından soyutlanıp kendisini ailesine feda etmesi ve bunu yaparken hiçbir şeyden şikâyet etmemesi bulunmaktadır. Kadından toplumsal yaşamdaki erkek tahakkümünü içselleştirmesi ve bütün çabasıyla bu tahakkümün devamını sağlaması beklenmektedir. Bu beklentinin biçimlendirdiği kadın kimliği ise temelde fedakârlık, istek ve arzularından soyutlanmış bir pasiflik ve itaat gibi özelliklere dayanmaktadır. Khushi karakteri de bu özellikleri taşımaktadır. Bu özelliklerinin yanı sıra yaşadığı zorluklara rağmen umudunu sürekli koruyan Khushi ciddi baskılara maruz kaldığında bile sessizliğini korumaktadır. Bu yönünden dolayı izleyiciler tarafından sevilen Khushi'nin grup görüşmelerinde daha çok kaynanalar tarafından konuşulduğu ve sevildiği görülmektedir;

G19: Ben çılgın değilim ama Khushi olmayı çok isterdim. (gülerek)

G11:Keşke Khushi'nin hareketleri, konuşma biçimi, şakaları olsaydı bende, çok isterdim. Kolay kolay yaşlanmazlar, öyle komik olanlar. Herkes başkası dese de ben Khushi derim, bu dizi de herkes bi yana o bi yana.

G12:Kişi: Khushi gibi bi gelinim olsa... (gülerek)

G18: Keşke, keşke...

G13: Valla bizim gelinler de, kızlar da Khushi'ye benzeyebilirler aslında.

Genellikle izleyiciler tarafından keyifliliği ve eğlenceli yönleriyle bilinen Khushi karakteri katılımcılar tarafından en sevilen kadın karakterlerden birisidir. Dizide en çok gülünen karakterlerden birisi olması ve herkesle iyi geçinmek için sürekli bir çaba göstermesi onu özellikle kaynana olan katılımcıların sevmesine neden olmaktadır.

Melodramların önemli özelliklerden birisi olan zıt karakter yapıları dizide Arnav ve Khushi arasında da görülmektedir. İki karakter arasındaki en önemli ayrımlardan birisi sinirlendikleri zamanlarda gösterdikleri tepkilerde görülmektedir. Sinirlendiği zaman bağırıp, kızan Arnav'ın aksine, Khushi sinirlenince tatlı yapmasıyla ünlüdür. Henüz ilk bölümde bu yönüne dikkat çekilen Khushi her üzüldüğünde veya sinirlendiğinde ya çaresizlik içinde ağlamakta ya da kendisinin de sevdiği tatlılardan birisi olan Jalebi yapıp, üzüldüğü konuya söylenerek yaptığı tatlıyı yemektedir. En çok sevilen yönlerinden birisi olan zararsız olması Khushi'nin herkesi korumak için çaba sarf edebilirken söz konusu kendisi olduğunda gösterdiği çaresizlikten kaynaklanmaktadır. Normal şartlarda Khushi'nin üzüldüğünü gören izleyicilerin Arnav'a sitem edebilmesi ihtimalleri varken üzüldüğünde yaptığı çocukça sorgulamalar ve/veya tatlı yapması izleyiciyi masumane bir acıma duygusuyla yetindirmektedir. Bu sahneyi tesadüfen izleyen izleyiciler kendi aralarında şu şekilde yorumlamaktadır;

G6: (Gülerek) Jalebi yapıyor.

G7: Evet, evet. Jalebi, onu seviyorum.

G11:Bak hiç sinirlenmeyen bi tarafı var ne olursa olsun sakın davranıyor.

G8:Evet ya...

Khushi'nin başına gelen kötü bir olay karşısında gösterdiği sakinliği öven katılımcılar, kendisine yapılan her şeye rağmen Arnav'a ve onun ailesine sahip çıkışını takdir etmektedir. Bu yüzden özellikle neşeli ve fedakâr olması gibi özelliklerine vurgu yapılmaktadır. Ancak bu noktada katılımcıların her şeye rağmen sessiz kalabilen kadınları

tamamen onayladıkları düşünülmemelidir. Khushi karakterinin diğer kadın karakterlere –Anjeli ile Payel- göre aşkına daha fazla sahip çıktığını da belirten izleyiciler diğer kadınları ya bunu yapamayacak kadar pasif olduğu için ya da kendilerini tamamen bir erkeğe adamalarının sonucunda da bazı gerçekleri göremedikleri için eleştirmektedir. Bu noktada Anjeli'nin karakterinin nasıl olduğunu sorduğumuz katılımcılar şu şekilde yanıt vermiştir;

K1: Bayılıyorum. Çok güzel. Özellikle çok yumuşak konuşması, güler yüzlü olması, hassas olması güzel. Sadece çok saf orasını sevmedim. Eşine karşı çok aşırı saftı.

K7: Anjeli çok güzel biri çok temiz iyi niyetli ama fazla saf. Çok fazla saf bir insan. Çünkü kocası onu aldatmasına rağmen kocası ondan başka insanlara bakmasına rağmen o sürekli kocasının tarafını tutuyor. Kocasına inanmak istiyor. Kocasının da onu sevdiğine inanmak istiyor.

K3: Anjeli de çok iyi ama çok saf aşırı saf özellikle eşinden dolayı... Ya bilmiyorum ama izlerken insan diyor ya hani şunu deseydin bunu deseydin şunu yapsaydın ona inanmasaydın falan ama işte inanıyor gözünde perde var gerçek hayatta da hepimize oluyor.

K8: Kocasını seviyordu çünkü saftı, kocası o kadar şeyi yapabildi çünkü Anjeli'nin saflığına güvendi. Ama saflığı iyi yürekliliğinden geliyordu. Çünkü yüreği temizdi.

K6: Saftı. Sevdikleri Anjeli'ye diyordu senin eşin böyle böyle bence biraz da olsa peşine düşmeliydi. Biraz da olsa şüpheye düşmesi lazımdı. Biraz araştırmalıydı. Her şeye gözü kapalı inanıyordu. Adam da bu saflığın yüzünden de her şeyini yapıyordu. Sömürüyordu.

Anjeli karakterinin kendisini tamamen eşine adanmış olduğunu ve bunun sonucunda da onun tarafından aldatıldığını fark edemediğini belirten katılımcılar bu kadar saflığı ve adanmışlığı tehlikeli bulmaktadır. Benzer bir eleştiri Khushi'nin ablası olan Payel için de yapılmaktadır. Kaynanası Manorama'nın Payel'e kurduğu tuzaklara eşi Akash'ın inanması ve bu yüzden çiftin aralarının açılmasının sorumlusu olarak genellikle kaynana Manorama karakteri değil Payel görülmektedir. Bu noktada katılımcılar Payel'in bu durumlarda sürekli ağlamasını ve sessiz kalmasını, kendisini ifade edemeyecek kadar şaşkın olmasını evliliğin sorumluluklarını alamaması olarak yorumlamaktadır. Payel'in

nasıl bir karakter olduğunu sorduğumuzda katılımcıların belirttikleri düşünceler şu yöndedir;

K1: Çok saf. Biraz mıy mıy mıy mıy... Aşkları çok güzel ama diğer şeyle.. Gözlüklünün adı neydi kız? Akaş! İkisi de aynı, karakterleri birbirine benziyor.

K3: Çok iyi çok temiz kalpli ama fazla susuyor, kendini savunmuyor. Mesela yanında biri doğru bir şey yapmış bile olsa onu savunamıyor çok pasif. Sürekli lafın sonunu getiremiyor, başını getiriyor sonu yok.

K4: Eşini seviyordu ama cevap şeyi yoktu yani kimseyi koruyamıyordu. Hakkı yok muydu yoksa yapamıyor muydu onu bilmiyorum. Eşini seviyordu ama kaynanası izin vermiyordu buna. Sesinin çıkması kendini savunması gerekiyordu ama yapamıyordu.

K5: Payel yani çok saftı zavallı. Kim ne dese içinden kötü düşünmüyordu kimseye de bir şey demiyordu. Hani insanlara ya da ailesine demiyordu, “bunlar bana bunları yapıyor” diye. Kaynanası da zaten tepesinde sap gibi dikiliyordu, kız tamam ağzını açacak anında “sus” diyordu. Oğluna layık görmüyordu kızı.

K6: Valla Payel hiç dikkatimi bile çekmiyordu doğru dürüst. Yazık hep mutsuzdu. Nedenini bir türlü anlamıyordum. Yani her zaman eşiyle arasında bir sorun çıkıyordu. Yani zaten eşiyle birbirlerini çok seviyorlardı ama baktığında da hep bir yerde mutsuzdu. Hani diyordu ki kimse yüzüme bakmasın. (Kürtçede, “kimsenin dikkatini çekmeden yaşayıp gideyim” anlamında)

Görüldüğü gibi izleyiciler Khsuhi'nin gerektiği zaman sessiz sakın davranmasını onun iyi bir özelliği olarak yorumlasalar da yeri geldiğinde bir kadının yapması gerekenler arasında kendisini ve yanındaki insanları korumak olduğunu da başka kadın karakterlerle ilgili yaptıkları yorumlarla açığa vurmaktadırlar. Ancak Khushi karakterinin bazı olaylar karşısında kendisini ve çevresindeki insanları savunsa da bazı olaylarda aksine bunları yapmaktan bütünüyle aciz kaldığı düşünüldüğünde burada vurgulanan nokta kadının yuvasını kurtarmak için gerektiğinde susabilmeyi gerektiğindeyse konuşabilmeyi bilmesidir. Yuvanın kutsallığı ve kadının bu kutsal olguya dair sorumluluklarını –yeri geldiğinde bu sorumluluklar birbirleriyle önemli oranda çelişse de- yerine getirmesi temelindeki yaklaşım kendisini burada da göstermektedir.

Görüldüğü gibi kadınlık rollerinin dizide yansıtılan ve izleyiciler tarafından alımlanan biçimleri arasında önemli farklılıklar bulunmamaktadır. Bu noktada metin

analizi kısmında vurguladığımız gibi bir takım fiziksel ve psikolojik ayrımlara maruz kalan Khushi'nin hem sunulma hem de alımlama biçimi eril düzende arzulanan 'olması gereken kadın' biçimindedir. Burada diğer kadınlar ya fazlasıyla saf ve kendilerini ve ailelerini korumaktan aciz ya da fazlasıyla ön planda ve bu nedenden dolayı yine ailelerini düşünemeyecek kadar meşgul biçimlerde sunulmaktadır. Bu yüzden de erkek egemen düzen tarafından standartları belirlenmiş olan bir 'ortalama' karakterdir Khushi. Diğer yandan katılımcılar tarafından yapılan yorumlardan da anlaşılacağı gibi kadının nerde nasıl davranması gerektiğini ailesinin saadeti belirlemektedir. Kadının cesur ya da korkak, girişimci ya da çekingen olması o an ailesinin saadetinin hangisini gerektirdiğiyle alakalıdır. Payel karakterine gelen eleştiriler genellikle yuvasını koruyamamak kadar çekingen olmasından kaynaklanmaktadır. Lavanya karakteri ise genellikle eleştirileri fazla ön planda olmasıyla almaktadır. Bu noktada kadının nerde konuşup nerede susması gerektiğini aile saadetinin o an –ki bunlar ana göre değişmektedir- hangisini talep ettiği belirlemektedir.

2.9.5. Dizinin Karakterleriyle Kurulan Kültürel Yakınlık

Üçüncü dalga feministlerin vurguladıkları gibi kadınların sorunları önceki dönem feministlerin belirttiği eğitim, iş veya fırsat sorunlarına indirgenemeyecek denli çeşitlilik gösterebilmektedir. Bu noktada Postmodern feminizmin savunusunu yaptığı kadınlığın deneyimler üzerinden inşa edilen bir kimlik olduğu düşüncesinin hatırlatılması önem taşımaktadır. Modern feministlerin kadını belirli biyolojik özellikleriyle tanımlayarak onu basit ve kısıtlı bir tanıma indirgediğini savunan postmodern feministlere göre, kadın ve kadınlık belirli bir tanıma sığamayacak denli çok yönlü bir olgudur. Farklı deneyimlerden oluşan kadınlık tam da bu nedenle farklı talepler ve farklı mücadele yöntemleri gerektirmektedir. Bu yüzden kadın ve kadınlığa dair yapılan çalışmalarda bu farklı yaşam deneyimleri ve bu deneyimlerin kendi içerisinde yarattığı farklı kadınlıkların anlaşılmasının bu çalışmaların daha kapsamlı olma yolundaki açıkları kapatabileceğini düşünmekteyiz. Bu yüzden çalışmamızda yer alan katılımcıların kendi yaşam deneyimleri ve bu deneyimlerinden doğan hikâyeleri de incelediğimiz medya metninin alımlaması sürecinde başvuracağımız önemli kaynaklardan birisini oluşturacaktır.

Yukarıda da yer vermiş olduğumuz gibi izleyicilerin medya metinlerini alımlama biçimlerini etkileyen unsurlar arasında kültürel değerlerin de rolü bulunmaktadır. İzleyiciler bir medya metnini alımladıkları süreçlerde arka planda işlemeye başlayan en önemli unsurlar ilk aşamada bireysel deneyimler ve bu deneyimlerin büyük bir kısmını var eden kültürel süreçlerdir. Bu yüzden bir alımlama çalışması yürütülürken medya metnindeki hâkim kültürel yapıyla izleyicilerin kültürel yaşamları arasında ne tür bir ilişkinin olduğunun sorgulanması o metnin hangi biçimlerde alımlandığının nedenlerini daha yalın bir biçimde görmemizi sağlamaktadır. Çalışmamız kapsamında bu dizide işlenen kültürel değerlerle alakalı düşünceleri sorulduğunda katılımcıların neredeyse tamamının kendi kültürel değerleri arasındaki benzerliğe de dikkat çekerek bu benzerliğin diziyi izleme süreçlerinde önemli bir unsur olduğunu belirtmişlerdir;

K1: Kıyafetleri çok hoşuma gidiyor. Bizimkilere yakın oldukları için. Evet bizim yöresel kıyafetlerimize yakın. Onun için bu kadar hoşumuza gidiyor.

K3: Kıyafetleri de bir nevi bizim yöreye bizim giydiğimiz fistanlara uygun olduğu için çok beğeniyorum. Elime geçse diktirmeyi bile düşünüyorum yani. O yöresel kıyafetleri fistanları tam benim istediğim gibi, tam böyle bizim düğünlerde giyebileceğimiz türden, hatta yapsak gayet hoş görünebilecek bir kıyafet.

K4: Bizim kıyafetlere benziyor, yöresel kıyafetlerimize. Renkleri nakışları falan çok hoşuma gidiyor, hepsi farklı farklı giyiniyor her bölümde daha güzellerini giyiyorlar. Küçükten büyüğe farklı farklı renkler, farklı farklı desenler her seferinde diyorum benim de olsaydı.

K5: Elbiseleri dikişsiz giyiyorlarmış, modelleri değil de kumaşları aynı bizimkilerden. Ama yapılış şekli değişiyor.

K6: Kıyafetlerin çoğu bizimkilere benzediği için ben çok seviyorum mesela hala da biz gidip o parçaları alıyoruz, bi de Hint kumaşı olduğu için pahalı ama yine de çok seviyoruz. Hani biraz dikimi farklı olsa da aynı kumaş olduğu için modeli yapsak çok güzel olur. Yani bizim kıyafetlere en yakın olan kıyafetler onların ki. Direk göze çarpıyor. Böyle uzun, kapalı, renkli... Kumaş olarak bizim hep düğünlerimizdeki o kumaştan. Türk olsun yabancı diziler olsun bizim kıyafetlere en yakını bu kıyafetler.



Görsel 4.4.5. Fistan dükkânı (07.07.2018, Erbil/İrak, Nejat Çelik)

Görsel 4.4.5. Sari dükkânı. (12.04.2018, Küçük Hindistan/Singapur, Bahar Dalgıç Özhan)

Görüldüğü gibi katılımcılar kendi geleneksel kıyafetleri ile dizide yer alan geleneksel kıyafetler arasında önemli benzerlikler bulmaktadır. Genellikle diziyi takip etme nedenlerinin başında yer alan kültürel yakınlık faktörü katılımcılarla dizi karakterleri arasında kültürel ortaklıklar kurarak onları birbirleriyle yakınlık kurmaya yönelten faktörlerden birisidir. Hindistanlı kadınlarla Kürt kadınların geleneksel kıyafetleri arasındaki benzetmelerin yalnızca katılımcılarla sınırlı kalmadığı görülmüştür. Burada dikkat edilmesi gereken husus dile getirilen kültürel benzerlikleri katılımcıların kendi yaşamlarında doğrudan harmanlama yoluna gittikleridir. Gaziantep'in Kürtlerin önemli oranda yaşadıkları bir mahallesi olan Düztepe Mahallesi, şehrin hemen hemen her noktasındaki Kürtlerin kıyafet alışverişlerini yaptıkları kumaş mağazalarına ve önemli bir kumaşçı pazarına sahiptir. Ağırlıklı olarak geleneksel kıyafetler için kumaşlar getiren bu pazarlar, bu kıyafetlerin her yıl aldığı yeni modellerin takip edilebileceği en önemli yerlerden birisidir. Hint dizilerinin Türkiye'de yayınlanmaya başlamasının ardından iki

kültür arasındaki kıyafet benzerliği bu pazarlara da yansımış ve Düztepe Mahallesi'nin kumaşçıları Hint kumaşları da satmaya başlamışlardır. Yaptığımız görüşmelerde katılımcıların bazılarının kumaşların Gaziantep'te satılmaya başlandığından haberdar oldukları görülürken bazılarının da bu görüşmeler esnasında tesadüfen öğrendikleri ve bunu önemli bir olay olarak karşıladıkları görülmüştür. İki ayrı katılımcı arasındaki bir konuşma şu şekilde gerçekleşmiştir;

G3: Ben o Khushi'nin elbiselerini daha çok seviyorum. Ya senin haberin yok Düztepe'ye bunların kumaşlarından gelmiş o kadar güzel, o kadar güzel ki... (gülüyor) Geçen gün gördüm içimden dedim, "valla hepimiz kendimize bir fistan yaptıralım"

G7: Ama nasıl onların ki gibi diktireceğiz.

G4: Yok. Gerek yok ki kendi fistanlarımızın şeklinde dikeriz.

G7: Yeri neresi?

G1: Yeri o caddedeki büyük kumaşçının orada. Ayy o kadar güzeller ki. Bi de bütün renkleri de gelmiş. Eğer yakınımızda dükkân olsaydı alırdık. Hatta modelinde bile onların kullandığı iki katı biz bir tek kat niyetine de kullanabiliriz, sadece bir etek asıyorlar gerisini sarııyorlar, tek parçadan yapıyorlar. Sadece 300 liraymış.

G7: İyiymiş fiyatı, bizimkilere göre.

G4: Onların kumaşları baya oldu geleli, biz oğlumun tatlısını yiyeceğimiz zaman yeğenim o kumaştan alıp diktirdi kendine.

G1: bizim yan köylüler bunlarinkine benzer şekilde diktiriyorlar. Hani her şeyi değil tabi ama mesela etekleri bi de boyunlarına attıkları şalları falan aynı şekilde diktiriyorlar. Kiraya veriyorlar düğünü olanlar ya alıyor ya kiralıyor.



Görsel 4.4.5. Kürt Kadınlarının Geleneksel Kıyafetleri

Yapılan bir başka grup görüşmesinde katılımcıların kendi aralarındaki konuşmalarda da benzer şeyler söyledikleri görülmüştür;

G19: Valla bizde adet olsa giyeriz. Ama onların mesela saygıları var bak birbirlerine hepsi aynı giyiniyorlar.

G17: Aynı bizim kıyafetler gibi onlarda da var.

G13: Valla burada olsa ben giyerdim.

G10: Bu bakımları benim çok hoşuma gidiyor.

G19: Gelmiş zaten gelmiş bizim dükkânlara.

G11: Evet gelmiş duymadınız mı?

G16: Mesela bizim terziye gelse ben hemen diktiricem kendime düğünlerde bunlarınkini giyicem.

G17: Cizre'ye gelmiş. Gelmiş hatta aynı bunların ki gibi dikiyorlar.

G12: Duyduk duyduk gördük hatta.



Görsel 4.4.5. Dizide Yansıtılan Geleneksel Hint Kadını Kıyafetleri.

Görüldüğü gibi katılımcılar Hindistan kültürüne ait bu kıyafetleri kendi hayatlarında kullanmak istemektedir. Ancak bu kültürel geçiş beraberinde farklı bir takım geçişleri de tetiklemektedir. Kendi yaşamlarında açık giyime hem dini hem de geleneksel bir takım nedenlerden dolayı mesafeyle yaklaşan katılımcılar bu kıyafetleri doğrudan almamakta, kendi kültürlerine uyarlamaktadır. Dizideki giyim biçiminin fazla açık olduğunu düşünen katılımcıların kendi aralarında yaptıkları bir grup görüşmesinde şu konuşma ön plana çıkmıştır;

K8: Yani bilmiyorum elbiselerinde, giyimlerinde sadece bir şey rahatsız ediyor beni o da sırtlarını açık bırakmaları. Onun dışında ben giyimlerini çok seviyorum.

K2: Kumaşları benzetiyorum tabi bizimkilerde böyle ama işte müslümanlıkta göbeklerin açık olması günah. Onlarda genellikle dışarıda. Onları günah.

Görüldüğü gibi katılımcılar diziyi izlerken içeriğinde yansıtılan kültürleri kendi kültürel değerleriyle ilişkilendirerek alımlamakta ve kendi hayatlarına yansıtmaktadır. Ancak bu yansıtma doğrudan gerçekleşmemekte, katılımcılar o kıyafetleri kendi geleneksel yapıları uygun bir şekilde biçimlendirmektedir. Bu yüzden bazıları Hindistan'dan gelen kumaşları satın alsalar da bu kumaşları kendi kıyafetleri biçiminde

diktirmektedir. Diziyi izlerken kurdukları bu kültürel yakınlık katılımcıları dizinin karakterleriyle yakınlaştıran önemli sebeplerden birisidir.

Katılımcıların kengi geleneksel yapılarına büyük oranda benzer içeirkleriyle örülü olan bu diziyi kurdukları kültürel yakınlıklar giyimle sınırlı kalmamaktadır. Kendi yaşam biçimlerine yakın gördükleri bir diğer olgu ise dizide öpüşme sahnelerine yer verilmemesidir.¹⁶ Bu dönemde yayınlanan diğer bütün dizilerde bu sahnelerin sıkça yer aldığını belirten katılımcılar bunun kendi kültürlerinde yerinin olmadığını belirtmektedir. Dizide yer verilen kültürel değerleri nasıl buldukları sorulduğunda kıyafetlerin sonrasında en yoğun şekilde belirttikleri fikirleri öpüşme sahnelerinin olmaması ve bu sebeple bu dizinin kendi kültürel değerleriyle birebir uyum içinde olduğudur. Diziyi neden sıklıkla takip ettikleri sorulduklarında katılımcılar şunları belirtmiştir;

K1: Mesela öpüşme sahneleri yok. Sevişme sahneleri yok. Örf adetlerine çok bağlılar keşke biz de örf adetlerimize o kadar bağlı kalabilseydik veya inançlarımıza.

K6: Burda birbirlerini öpmüyorlar, pis şeyler yapmıyorlar. Birbirlerine yanaştıkları zaman da pis şeyler yapmıyorlar. Ama bizim dizilerde yani çocukların yanında kalkıp da bayanı öperek yatağa götürüyorlar e bu çocukların psikolojisi bozuluyor. Kötü örnektir yani ben bunu doğru bulmuyorum. Ama bunların ki terbiye ve saygı çerçevesi içinde oluyor. Hiç daha kötü bişeyini görmedim. Ya aynı yatakta bile birbirlerine yanaşmıyorlar.

K5: Aslında Türkiye’de Hint dizilerinin bu kadar izlenmesinin şu yönden de bir şeyi var hani, 18 yaş artı derler mesela Türkiye’de öyle bir şey var, burdaki dizileri 3 yaşındaki de izleyebilir 58 yaşındaki de. Yani içinde hiçbir şekilde olumsuz bir hareket yok.

¹⁶Hint dizilerinde öpüşme sahnelerinin genellikle büyük tepkilere neden olduğu görülmektedir. İlk kez Bade Achhe Lagte Hain adlı dizide yer alan bir öpüşme sahnesinin önemli eleştirilere maruz kalmasının sonucunda dizilerde bu tür sahnelerin yayınlanması yasaklanmıştır. Hindistan’da bu yasağın en çok ses getirdiği konulardan birisi ise James Bond adlı küresel çapta başarı yakalamış olan filmin Hindistan’da sansürlenerek yayınlanmasıdır.

Bakınız:

<https://www.indiatoday.in/television/what%27s-hot/story/ekta-kapoor-showing-kissing-scene-in-bade-achhe-lagte-hain-a-mistake-says-tv-should-only-provide-conservative-content-lifetv-985304-2017-06-29>

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/spectre-kissing-scenes-banned-in-india-spar-k-sanskarijamesbond-memes-a6740286.html>

K2: Yani Türk dizilerindeki gibi durmadan ağız ağıza girmiyorlar. Böyle film çekmeleri daha güzel değil mi? Çok güzel aşk yaşıyorlar. Diğerlerinde daha hiçbir şey olmadan direkt gidip birbirlerinin dudağından öpüyorlar.

Bu noktada ikinci dalgada yer alan feministlerin yoğunlukla gündeme getirmiş oldukları kadın cinselliğinin bastırılmış olduğu konusuna yeniden değinmek yararlı olacaktır. İkinci dalgada yer alan feministler kadın cinselliğinin sistematik bir şekilde bastırılması hamlesinin, tarih boyunca erkek egemen düzenin uygulamakta olduğu önemli bir denetleme unsuru olduğunu belirtmektedir. *Hapsedilmiş Kadın* adlı yapıtında kadın bedeni üzerindeki erkek tahakkümünü inceleyen Gisele Halimi'ye göre, kadınların cinsellikleri dinler başta olmak üzere bütün toplumsal kurumların baskısı altında şekillenmektedir. Bu baskıların sonucu olarak; *“Kadın çok ender olarak cinselliğini, cinsel arzusunun, cinsel dürtülerinin sonucu olarak yaşar. Bu nedenle kendini yüzyıllardan beri sürüp gelen bir çarkın içinde bulur: Erkeği arayıp bulmak, onun hoşuna gitmek, onunla evlenmek, ona çocuk doğurmak gibi. Kadının cinselliği erkeğin cinselliğine ve tekeşli aile sistemine bağımlı kalır”* (Halimi, 1990: 123). Bu nedenlerden ötürü yalnızca doğurganlıkla sınırlı kalarak, hazza dönük bütün yönlerinden soyutlanan cinselliğiyle kadın, kendi bedeninin nasıl ve hangi amaçlarla kullanılabileceği sorusuna cevap alabilmek için büyük oranda eril dille şekillenmiş olan toplumsal yapıya başvurmaktadır. Bu yapı ise kadını yeniden hazza karşı sağırlaşmış olan kurgusal bir bedene sıkıştırmaktadır. Bu tür eril ideolojilerin yaygın bir şekilde dolaşımında olduğu toplumlarda, kadınların kendi bedenlerine nasıl yabancılaştıkları yine medya metinlerini alımlama biçimlerinde yoğun şekilde görülebilmektedir. Bu gibi nedenlerden ötürü kadınların hazza dayalı cinselliğe bakışlarının mesafeli olduğu gözlemlenmektedir.

Ancak öpüşme sahnelerine mesafeli bakılmasının tek nedeni geleneksel değerler olarak açıklanamamaktadır. Katılımcılardan bazıları diğer dizilerde sıkça yer verildiğini düşündükleri öpüşme ve sevişme sahnelerinin bu kadar yoğun olmasının aşk ilişkilerini cinselliğe indirgemek gibi bir sonuç doğurduğunu belirtmektedir. Kendileri de diğer katılımcılar gibi çocukların ve erkeklerin yanında beraber izleyebilecekleri bir dizi izlemeyi tercih ettiklerini belirten bu katılımcılar bu sahnelerin yoğunluğuyla alakalı şunları ifade etmektedir;

K5: Bence sevgililer böyle sürekli öpüşmüyorlar ama Türk dizileri çoğunlukla bunu öne sürüyor. Bu dizi bunu kapatmış mesela.

K8: Diğer dizilerde bakıyorsun birbirlerini gördükleri anda birbirlerine giriyorlar, öpüşmeler, sevişmeler falan. Sanki herkes öyleymiş gibi. Bunlar öyle değiller ama içten yaşıyorlar sevgilerini, aynı bizim zamanımızdaki gibiler. İçtenler.

Bu sahnelerle alakalı bir diğer eleştiri ise bu dizilerin kadınların cinsel bir obje olarak kullanılmasına hizmet ettikleri yönündedir. Genellikle eril gözün seyrini doyurmaya yönelik medya metinleri, özellikle kadınların sunumunu bu amaca göre belirlemektedir. Bu sunumda kadınların cinselliklerini ön plana çıkarmak amacıyla genellikle vücutlarını kullanan medya metinlerinin uzunca bir dönem feminist tartışmaların konusu olduğu görülmektedir. Kadınların yalnızca erkek gözün cinsel arayışını doyumak amacıyla kullanılan bir nesne olarak görülmesine yapılan eleştirilerden dolayı kadın izleyicilerde de bunun gibi bir takım kaygıların bulunduğu görülmüştür. Öpüşme sahnelerinden neden rahatsız olduğu sorulan katılımcılardan birisi soruya şu şekilde cevap vermiştir;

K6: Benim en çok hoşuma ne gitti biliyor musun? Türkiye’de sevgili dendiğinde ilk önce yatak geliyor akla. Bunlar dizinin sonuna kadar evliydi ama yine de gerdeğe girmediler. Ben en çok orayı sevdim. Arnav’ın sabrı, sevgisi, çabası takdir edilecek bir şeydi. Hani kadınları bir makine olarak görüyorlar, yatağa gir, ev yap, iş yap, temizlik yap, çocuklara bak. Ama bunların sevgisi çok farklı...

Katılımcıların bir kısmının yaşadıkları sorunlu evlilikler ve ev içi düzende cinsel hayatları dâhil olmak üzere birçok şeyin yalnızca erkeğe hizmet etmek için yaşanması katılımcıları bu olgulara karşı mesafeli tutmaktadır. Bunların sonucunda dizideki evliliklere dair değerlendirmeleri genellikle erkeğin kadını herkese karşı savunması ve cinsel birliktelikler söz konusu olduğunda kadına gereken anlayışı ve sabrı göstermesi yönünde biçimlenmektedir. Yaşamış oldukları sorunlu evliliklerin bir sonucu olarak bazı katılımcıların duygusal ilişkilerdeki fiziksel yakınlaşmayı doğrudan kadının hakkının gaspedilmesi olarak yorumlamaya eğilimli oldukları gözlemlenmiştir. Burada da katılımcının benzer bir eleştirisi söz konusudur. Kadınların yaygın bir şekilde cinsel obje olarak kullanıldığını ve bu yüzden ilişkilerin yüzeysel çıkarlara ingirendiğini belirtmektedir.

Bu yüzden kadınların tamamının öpüşme sahnelerine aynı sebepten dolayı tepki verdiklerini düşünmek yanıltıcı sonuçlara varmamıza neden olabilmektedir. Yukarıdaki katılımcının bir kadına yüklenen ev işi yapma, çocuk bakımını üstlenme ve kocasının cinsel ihtiyaçlarını doyurma görevlerine getirdiği eleştiriye görüşme esnasında orada bulunan diğer katılımcıların da başlarını sallayarak destek verdikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca kadınların kendi özel yaşamlarında eşleriyle ve eşlerinin aileleriyle yaşadıkları önemli sorunlar ve bu sorunlu süreçlerde eşlerinin desteğini alamamış olmaları, onları bir evliliğinin üzerine temellenmesi gereken esaslar hususunda cinsellikten uzaklaştırarak daha farklı taleplere yöneltilmektedir. Cinselliğe dönük talepleri daha farklı taleplerinin gölgesinde kalan bu katılımcıların bir kısmının kendi evlilikleri sürecinde doğrudan kendi gelecekleriyle alakalı önemli belirsizliklere düştükleri görülmektedir. Katılımcılar bu noktada eşlerinin kendilerine destek olmalarını isteyerek kendilerine güvenli bir hayat vaat edildiğini bilmek istemektedir. Evlilik sürecinde erkeğin kadına sahip çıkması gerektiğini sık sık vurgulayan bazı katılımcıların kendi evliliklerine dair anlattıkları olaylar şu şekildedir;

K8: 12 yaşında babam beni evlendirdi. Kalabalık bi ailenin içine girdim, iki tane kaynana, üç dört tane görümce, kayınbaba, kayın... Hepsi ezdiler beni, babam bana sahip çıkmadı. Kocam beni aldatıyor, dövüyordu. Sonra kocam askere gitti, hergün dayak, hergüne eziyet hergün sıkıntı yaşıyordum. Sonra Mersin'e yerleştik. Eşim beni dövüp aç bırakıyordu, ailesi rahat bırakmıyordu. Bu yüzümdekiler hep onun izleri...

K6: Biliyor musun (evlendiğimde) ne oldu? Sanki bi boşluğa düştüm, sanki dünyanın sonu geldi. Çok dik başlıydım ben, çok serbesttim. İstedğim her yere gider, her şeyi yapardım. Öyle birden bire bir şeye girdim, koca baskısına. Kaynana baskısı, iş derdi... Önce çok büyük bir boşluğa düştüm. Onları toparlamak baya bi zaman aldı. Zaten 17 yaşında da Barış'a hamile kaldım.

K9: Düşünsene abimle yengem gelip seni verdik diyene kadar beni verdiklerinden haberim bile yoktu. Evlendim. Sonra kayınpederim, onun inekleri, koyunları falan vardı, günlük köy işleri bir sürü şey haliyle benim üzerime yığıldı. O kadar küçüktüm ki dünya görmemiştim doğru düzgün konuşmayı bile bilmiyordum ki. Ben evlendiğimde daha adet bile olmamıştım. Köydeki hayatım, tek bi odada on kişi kaldığımız zamanlardı. Kıpırdayacak yer bile yoktu.

Evliliğe dair yaşanan bu ve benzeri önemli sorunlar kadınların genellikle sevgiyi veya bunun gerektirdiği bir takım sorumlulukları talep etmekten çok güvende olmayı talep etmelerine yol açmaktadır. Bu nedenle katılımcıların genellikle dizideki ilişkiden de en büyük beklentileri Arnav'ın Khushi'ye sahip çıkması yönündedir.

Görüşmeler sırasında gözlemlenen diğer bir husus da katılımcıların diziyi genellikle anlamadıkları kısımlarını sorabilmek için çocuklarıyla birlikte izledikleridir. Çünkü katılımcıların bir kısmı Türkçeyi orta düzeyde bilseler de bir kısmı da temel düzeyde bilmektedir. Temel düzeyde bilen katılımcılar hem anlamadıkları kısımları sorabilmek için hem de dizinin başlamadan öncesinde ve bittikten sonrasında internetten de takip etmek isteyenler bilgisayar kullanımı için genellikle bu süreçte çocuklarıyla birlikte izlemektedir. Bu nedenle diziyi çocuklarıyla birlikte izlemek durumunda olan katılımcıların dizinin içeriğini daha fazla tartıştıkları gözlemlenmiştir.

Hint dizileriyle kurulan kültürel yakınlıklarda Kürtçe ve Hintçe bazı isimlerin benzerliği de rol oynamaktadır. Dizide kullanılan bazı isimlerin Kürtçe isimlerde de karşılığının olması katılımcıları o karakterlerle yakınlığa taşıyan unsurlardan birisidir. Bir Garip Aşk dizinin ikisi olarak çıkan ve Kanal 7'de Tatlı Bela ismiyle oynanan dizide rol alan başrol oyuncusu erkeğin adı Shlok'tur. Kürtçede kir, pasak anlamına gelen 'şilok' kelimesiyle aynı biçimde telaffuz edilen ismin katılımcılar arasında espri konusu olduğu gözlemlenmiştir. Katılımcılar Shlok karakterinin eşini üzdüğü sahnelerde ismini bastırarak söyleyerek o esnada Kürtçe anlamını vurgulamaktadır.

İsim benzerliğinde bir başka örnek ise başka bir Hint dizisinde geçen ancak görüşmelerde değinilen Robin ismidir. Kürtçe'de aydınlanmış olan kimseye denilen Robin isminin Hint dizisinde yer aldığını gören katılımcılar bu duruma özellikle değinerek aradaki benzerliklerin yoğunluğuna vurgu yapmıştır.

2.9.6. Anlatıda Kadın Dayanışmasına Vurgu

Katılımcıların genellikle Hint dizileri içerisinde özellikle bu diziyi izlemelerinin nedenlerinden birisi de, dizideki kadınlar arasındaki ilişkilerin yaygın medya metinlerinde olduğu gibi keskin düşmanlıklara dayanmamasıdır. Yukarıda da incelediğimiz gibi dizide aynı erkeği seven iki kadın olarak sunulan Khushi ve Lavanya arasındaki zıtlık başlangıçta keskin bir biçimde verilirken sonraki süreçlerde

yumuşatılmaktadır. Dizide başlangıçta şımarık bir kadın olarak gündeme gelen ve herkes tarafından öyle görülen Lavanya sonraki süreçlerde Arnav'a olan aşkı ve Khushi'ye olan dostane tutumuyla kötü kadın rolünden uzaklaşmıştır. Lavanya karakterinin nasıl biri olduğu sorusuna katılımcılar şu biçimde cevap vermiştir;

K1: Sevmedim. Çünkü Arnav Khushi'ye yakışıyor. O (Lavanya) O'na (Arnav'a) yakışmıyor. Çünkü bu bence Arnav'ı sevmiyor, parasını seviyor. Dürüst değil. Aslında başından sonuna kadar mesele dürüstlük meselesi. Ama en sonunda bu kız giderken baktı ikisi birbirini çok seviyorlar helal olsun, tebrik ettim bıraktı onları gitti valla. İşte orda yaptığı fedakârlık çok güzeldi.

K4: Lavanya aslında kalben kötü bir insan değil ama işte onların kendi geleneklerine çok uzak, uymaya çalışıyor birçoğunu beceriyor da... Kötü bir karakter değil ama ben hoşlanmadım belki ikinci kadın olarak görüyordum, halbu ki o birinci Khushi ikinci ama ben bir türlü ısınmadım ona.

K3: Aslında kötü bir insan diyemem, iyi bir insan ama bir kadın olarak düşünmek gerekirse üçüncü bir şahıs (Khushi) araya girdiği zaman her insan kötü olur değil mi? Yani bugün ben dahi olsam eşimle arama başka bir insan girdiğinde, üçüncü bir şahıs girdiğinde kötü bir insan olurum ama yine de o kız iyiliğini koruyor bence.

Görüldüğü gibi katılımcılar dizinin ikinci kadını klasik biçimde kötü olarak yorumlamamaktadır. Onlara göre Lavanya karakteri kendisinden beklenenleri yapmaya çalışan iyi kalpli bir insan. Ancak katılımcıların onu desteklememlerinin tek nedeni Arnav'ı ve Khushi'yi birbirlerine yakıştırmalarıdır. Dizide Lavanya karakterinin kurgulanışı alışlageldiği biçimde zalimane ve kötü biçimde düzenlenmemiştir. Yapılan bir grup görüşmesinde katılımcılar Lavanya karakterinin nasıl biri olduğuna dair sorduğumuz soruya şu cevapları vermişlerdir;

G1: O da iyi bir kızdı, kötü değildi yani. Hiçbir kötülüğü yoktu.

G5: Kişi: İyiydi bu kız evet.

G3: Yok iyi ama sonradan çekip gidiyor, biliyor ki Khushi'yi sevdiğini çekip gidiyor.

G1: E Khushi'yle daha çok yakışıyorlar. Khushi daha tatlı ikisi birbirine çok güzel yakışıyor.

G4: Kişi: Keşke gerçek hayatta da karı koca olsalardı.

Bu yorumlar dışında Lavanya karakterine dair yapılan olumsuz yorumların da bir çoğu karakterinden çok geleneksel değerlere olan mesafesinden dolayı yapılmaktadır. Katılımcılar Khushi karakterini Lavanya'dan daha çok sevmelerini Khushi'nin kültürel değerlere daha çok bağlı olmasıyla açıklamaktadır;

K8: Hani sosyetik, şirkette çalışıyor, mini etekli, askılı falan... Mankenlik yapıyordu, Arnav öyle görmek istiyordu bunu, büyükanne, Khushi falan da tersine kendi kültürlerini öğretmeye çalışıyordu, kıyafet giydirmeye çalışıyordu. Sürekli kendini büyükanneye sevdirmeye çabasındaydı bu kız. Ama bana biraz yapmacık gibi geliyor. Khushi çok daha samimi...

K7: Benim fikrime göre Khushi'nin giyimi zaten Lavanya'nınkinden çok daha güzel. E çünkü ben zaten onların giyim biçimlerini seviyorum. Yani niye bilmiyorum ama çok daha güzel geliyor bana acaba bizimkilere benziyor diye mi bilmiyorum... Ama Khushi'nin elbiselerini daha çok seviyorum.

K9: Ya kim ne dese onu yapıyor. Ne giy deseler, nasıl konuş deseler denileni aynen yapıyor. O yüzden salak buluyorum. Ama sonra çekip gitmişti doğrusu helal olsun yani. Bir kadının başka bi kadına böyle davranması güzel tabi. Helal olsun. Çünkü Khushi de Lavanya'ya çok sahip çıktı. Doğru yolu gösterdi ona.

Görüldüğü gibi dizide Khushi'nin zıttı olarak kurgulanan Lavanya karakteri klasik kötü kadın karakterinden uzak olması sebebiyle izleyicilerin keskin yorumlarına maruz kalmamaktadır. Dizinin kötü kadın karakterlerinden biri olabileceği düşünülen diğer isim ise Sing Raizada ailesinin büyük gelini Manorama karakteridir. Khushi ve ablasına da sonraki süreçlerde kaynanalık yapan Manoramanın, iki kız kardeşe kurduğu tuzaklarla ön plana çıksa da, çok zor durumda kaldıklarında onların yardımlarına koşması bu karakteri de melodramlar için istenen zalimane kadın rolünden uzaklaştırmaktadır. Manorama karakterine dair önemli detay ise dizinin izleyicileri tarafından en iyi bilinen repliklerden birisi olan, “selam, merhaba, güle güle” repliğinin sahibi olmasıdır. İzleyiciler onu bu repliğinden dolayı genellikle sempatik bulmaktadır. Manorama karakteriyle alakalı ne düşündükleri sorusuna katılımcılar şu şekilde cevap vermiştir;

K3: Seviyorum bu kadını çünkü, “Selam, merhaba, güle güle” demeleri yüzünden. Ama gelini o kadar efendiydi, o kadar eşine kaynanasına düşküdü ona rağmen

bu kadın oğlunu da kandırıyordu ve kötü davranıyordu gelinine o yüzden de sevmiyordum. Resmen gelininden nefret ediyordu.

K2: (gülerek) O şey diyen, “selam, merhaba, güle güle”. Sadece komik başka hiçbir şey yok.

K4: (kahkahayla) Evet o kelimeye çok takıldık hep (repliğe) İyi ya ama o da herkesin işine burnunu sokuyor, biraz cadı çok neşeli. Mesela çoğu insan benim gibi onun için de izliyor olabilir onun hareketleri konuşma tarzı... Özellikle, “selam merhaba güle güle”

K5: (gülerek) O biraz kötüydü. Biraz kıskançtı, mesela Khushi’yi kıskanıyordu. Onun yaptığı her şeyi, konuşmasını kıskanıyordu. Ama sonradan sevdi, hatta Arnav kaçırıldığında ona yardım etti, Şiyam’ın ona yaptığı kötülöklere şahitlik yaptı, iyiliğı de dokundu.

Göröldüğü gibi Manorama karakterinin gelinleri üzerinde kurduğı baskıyı eleştirse de saf kötölük halinde olmadığı için ve gerektiğinde gelinlerine sahip çıktığı için katılımcılar bu karakterin iyi olduğunu savunmaktadır. Genellikle izleyiciler dizinin kötü olarak nitelendirilen iki kadın karakterlerinden bu şekilde söz etmektedir. Dizinin diğör kadın karakterleri ise genellikle birbirleriyle çok uyumlu ve kendi hallerinde yaşamaktadır. Örneğın Sing Raizada ailesinin Khushi’ye ve ailesine olan tutumları alışılan melodramatik kurguların dışında, oldukça kucaklayıcıdır. Bu yüzden genellikle dizideki kadınların katılımcılar tarafından sevildikleri ve birbirlerine olan tavırlarındaki kucaklayıcılığın dikkatlerini çektikleri görölmüştür. Dizide kadınların birbirleriyle olan ilişkileri sorulduğunda katılımcılar şu yanıtları vermiştir;

K9: Ya bi tek Manorama çok sağlam değil ama diğörleri iyi hep, büyükanne iyi, Khushi iyi, Anjeli iyi, Payel iyi, halaları iyi, kadınlar iyi genelde.

K2: Genellikle anlaşıyorlar, iyiler. Bu diğör diziler gibi değil, birbirlerine sahip çıkıyorlar. Manorama gelinine pekiyi değildi ama onun dışında iyi davranıyorlar birbirlerine.

K4: Ya hiçbirinde bir kötölük yok hani içlerinde kalben bir kötölük yok ama herkes kendi çıkarı uğruna birşeyler yapıyor. Benim kötü olarak gördüğüm sadece bir kişi var, o da Şiyam. Onun dışında herkes hem iyi hem kötü tarafları olan normal insanlar gibi.

K8: Güzel, sahip çıkıyorlar. Mesela o aile Khushi'ye çok sahip çıktı. Büyükanne olsun, Anjeli olsun. Hatta o şeyimde seviyordu, Manorama... Bazen o bile Khushi'ye yardım ediyordu, mağdur olmasın diye. Çok güzel anlatıyor bence, dayanışma içindeydi ve değer veriliyorlardı birbirlerine.

Görüldüğü gibi katılımcılar genellikle dizideki kadınların entrikasız ilişkilerine dikkat çekerek aralarındaki dayanışmayı ön plana çıkarmaktadır. Dizinin başrolündeki iki kadın karakter arasındaki uzlaşma Lavanya ve Khushi arasında görülmektedir. Lavanya karakterinin gerektiğinde -Khushi'yi ve Arnav'ın birbirlerini sevdiklerini gördüğünde-doğrudan Arnav'dan ayrılması ve Khushi'ye bir kötülük yapmayı düşünmemesi de katılımcıların takdirini toplayan önemli kısımlardan birisidir. Bu noktada kadınlara sunulan genellikle entrikalı ilişkilere dayalı medya metinlerini tüketmelerinden yola çıkarak entrikayı sevdikleri ve/veya bu tür çarpık ilişkilere yatkın oldukları düşüncesinin sahamızda farklı örnekler sunulduğunda geçersiz olabildiğini görmekteyiz.

Ancak diğer yandan dizide birbirleriyle dayanışma içinde olan kadınların bu dayanışmayı hangi ortak amaçlar üzerine kurdukları sorusu, metni doğru okuyabilmemiz için cevaplandırılması gereken sorulardandır. Bu noktada dizide kadınların çoğunluğuna göre farklı yaşam tarzı ve deneyimleriyle ön plana çıkan tek kadın karakter Lavanya karakteridir. Lavanya karakteri dışındaki diğer bütün kadın karakterler dinlerine ve geleneklerine bağlı, bu değerlerin gerektirdiği ritüelleri her durumda yerine getiren ve genellikle birbirleriyle olan günlük diyaloglarını da bu ritüellere uygun biçimlerde kuran karakterlerdir. Bunun sonucu olarak, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi geleneğin inşası sürecinin kadınlar üzerinden gerçekleştirilmesi durumu kendisini bu biçimde yeniden göstermektedir. Dizideki kadınların birbirlerine olan iyi davranışları, dayanışmaları ve genellikle birbirleri arasında yaşanan sorunlara gösterdikleri kayıtsızlık, diyaloglar arasında sık sık vurgulanan dini inançlarının bir gerekliliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınların çoğunluğuyla bu inançları paylaşmayan Lavanya ise aileyle ilgili kararları veren en önemli insanlardan birisi olan evin büyükannesi Deviyani'nin önemli eleştirilerine maruz kalmaktadır. Büyükanne, Lavanya'nın kendi evlerine Arnav'la evlenmeden önce yerleşeceğini duyduğunda buna ancak Lavanya'nın belli bir süre gelenek dersleri alması ve ancak kendisi yeterli olduğuna kanaat getirdikten sonra ikilinin evlenmeleriyle izin vereceğini söylemektedir.

Bu süreçten sonrası Lavanya'nın geleneksel değerler üzerine inşa edilen bir kadın dayanışmasına dâhil olup olamayacağı sorunuyla devam etmektedir. Ancak Lavanya aile geleneklerini öğrenmek için kendi yaşam tarzından neredeyse tamamen feragat etse de yaptığı bir takım eski alışkanlıklarından dolayı edinmeye çalıştığı yeni geleneksel değerler diğer kadınlara göre onda acemice durmaktadır. Sonraki süreçte ise Lavanya henüz bu gelenekleri tam öğrenmeden ve dayanışma içine tam anlamıyla dâhil olmadan Arnav'ın Khushi'yi tercih etmesiyle evden ayrılarak o şehri terk etmektedir. Bu nedenlerden ötürü katılımcıların vurguladıkları kadın dayanışması çalışmamız açısından önemli bir nokta olsa da bu dayanışma geleneksele yaptığı vurgudan dolayı feminist dayanışmadan ayrılmaktadır. Çünkü özellikle ikinci dalga feministler içerisinde yeşeren dayanışma ruhu kadınların eril düzene ve onun toplumsal alandaki bütün tezahürlerine karşı kadınların kendilerini koruyabilmeleri için başvurdukları bir dayanışma fikridir. Burada ise geleneksel değerlerin kadınların eliyle yeniden inşa edilmesi ve bu değerlerin içine doğmamış olanların ötekileştirilmesi söz konusu olmaktadır. Bu geleneksel inşanın uygulanmasından sorumlu olan en önemli isim büyükanne Deviyani katılımcıların genellikle en sevdikleri karakterlerden birisidir. Dizideki hangi karakter olmak istedikleri sorusu sorulduğunda katılımcılar şu cevapları vermiştir;

K7: Büyükanne olmak isterdim. Kimsenin kalbini acıtmayan kişi olmak... Yani hep her şeyi toparlamaya çalışıyordu. Kimsenin mağdur olmasını istemiyordu. Ortalığın karıştığını gördüğünde hep düzeltmek toparlamak için uğraşıyordu.

K2:Büyükanne. Sürekli iyilik düşünen insanlardan olmak isterdim. O da büyükanne. Torunlarına sahip çıktı, hala da sahipleniyor bir şekilde, onun için de seviyorum. Güzel bir şey bu. Başka özelliği, başka insanlara karşı duyarlı.

K9: Büyükanne olmak isterdim. O çok iyi bir kadın.

K6: Büyükanne olmak isterdim. Büyükannenin lafı bence herkes için geçerliydi. Evde herkes sonu dinliyordu. Kötü bir niyetle konuşmadığı biliyordu herkes.

Görüldüğü gibi katılımcılar genellikle evdeki düzeni sağlayan kişi olarak büyükanne Deviyani olmak istemektedir. Burada karakterin zengin-fakir ayrımı yapmadan herkesi sahiplenmesi ve bir arada tutmaya dönük çabaları izleyenleri genel anlamda etkilemektedir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi büyükanne Deviyani'nin Lavanya'ya başlangıçta ciddi bir tepkisi ve sonrasındaysa belli oranda mesafesi olmuş ve

bu mesafe Lavanya gidene kadar devam etmiştir. Bu yüzden karakterin kapsayıcılığından söz ederken bu kapsamı belirleyen önemli unsurlardan birisinin gelenek ve görenekler olduğunu, kendi geleneğine uygun olan insanlara karşı büyük sabır gösterirken benzer geleneklere sahip olmayanlara karşı mesafesini hep koruduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu noktada yukarıda da değindiğimiz gibi katılımcılar da geleneğin insanların hayatında önemli olduğunu savundukları için ve kendi geleneklerine önem vermeleri onları bir ‘yabancı’yla aynı çatı altında yaşama ihtimaline mesafeli bakmaya yöneltmektedir. Bu noktada katılımcılar arasındaki evlilik biçimlerine değinmek önemlidir. Çünkü grup görüşmelerindeki katılımcıların da dâhil edilmesiyle birlikte görüşülen yaklaşık 30 katılımcı içerisinde yalnızca iki kişi kendi gelenekleriyle benzeşmeyen gelenekteki erkeklerle evlilik yapmışlardır. Ancak bu katılımcıların yaptıkları yorumlarda veya değindikleri detaylarda onları diğer katılımcılardan ayıran herhangi bir şeyin olmadığı ve onların da söz konusu geleneksel değerler olduğunda diğer katılımcılarla benzer hassasiyetleri gösterdikleri gözlemlenmiştir. Bu katılımcılar dışında yakın veya uzak akraba evlilikleri yapmış olan katılımcılar bu evliliklerin de sonucu olarak kendilerine yabancı gördükleri geleneklerle çok sık temasa geçmemişlerdir. Bu yüzden de Lavanya’nın kültürel olarak eve yabancı olmasına büyükanne Deviyani ile benzer bir tepki gösterdikleri, Lavanya karakterine karşı ya tepkili oldukları ya da kayıtsız kaldıkları görülmektedir. Bunun gibi yaşamsal pratiklerin sonucunda katılımcıların geleneksel değerlerine büyük önem vermeleri onların izledikleri diziyi alımlama biçimlerine etki etmektedir. İzleyicilere sunulan bu metinde, kadınlar arasındaki ayrım iyi-kötü, zengin-fakir ayrımlarından çok geleneksel değerlere uygun olup olmadıkları biçiminde oluşturulduğu için, kültürel değerlerini her fırsatta vurgulayan katılımcıların da sevdikleri karakterleri seçme biçimlerinde geleneksel değerlere uygunluk ölçütü önemli bir belirleyici olarak ön plana çıkmaktadır. İyi olan ve bunun sonucunda da zengin ve kendisine sadık bir eşle ödüllendirilen karakterin aynı zamanda geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Khushi olması, incelediğimiz medya metninin eril geleneği içeriğinin önemli bir ideolojik mesajı olarak yansıttığını göstermektedir.

Görüldüğü gibi medya metinlerinin ideoloji aktarım araçları olarak yer aldığı hegemonik mücadele sürecinde eril ideoloji kendi varlığını yeniden üretebilmek için kültürel alanları yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Çalışmamız özelinde, vakitlerinin

önemli bir çoğunluğunu ev içinde geçiren kadınların bu süre içerisinde kendilerine yaratabildikleri dinlenme alanı olarak televizyon izleme süreçlerinde tercih ettikleri medya metni içeriğinde eril ideolojilerin büyüdüğü ve yeniden üretildiği bir alan olarak ön plana çıkmaktadır. Eril ideolojilerle örülü olan ev içi alanın rutinliğinden ve yarattığı güvencesizlikten kaçmaya çalışan kadınlar pembe dizi izleme alışkanlıklarıyla kendilerine ev içinde yeni bir özel alan yaratmaktadır. Bu özel alan kadınlara var olan yapının kısmen de olsa kadınlar lehine değişebildiği bir dünyanın hayalini kurdurabildiği için önemlidir. Ancak yukarıda detaylı bir şekilde incelediğimiz gibi hâkim olan cinsiyet kimliklerine karşı taşıdığı direniş potansiyellerine rağmen incelediğimiz pembe dizi içeriğinde taşıdığı eril söylemler aracılığıyla var olan toplumsal cinsiyet kimliklerini yeniden üretmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma kısıtlı sayıda katılımcıyla gerçekleştirildiği için, sahada elde edilen bulgularla genel bir bilgiye ulaşmaya çalışmak yanıltıcı sonuçlara varmamıza neden olacaktır. Bu nedenle elde ettiğimiz sonuçlar yalnızca çalışmamızın kapsamı içerisinde değerlendirilmelidir.

İçinde bulunduğumuz dijital çağda televizyonun ve bu araçla yayınlanan medya metinlerinin toplumsal yaşamdaki rolü artarak devam etmektedir. Televizyon programlarının söylendiği gibi sıradan aktarımlar olmaması ve kimliklerin oluşum ve yeniden üretim sürecinde işleyen önemli ideolojik faktörler olması bu metinlerin eril ideolojilerden nasıl arındırılabilceğine dönük soruları beraberinde getirmektedir. Genellikle küçük bir takım değişiklikler gösterse de ideolojik içeriğini muhafaza eden pembe diziler bu içerikler aracılığıyla var olan toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretmektedir.

Bu tez çalışmasının amacı ataerkil düzenin kendini medya metinleri aracılığıyla hangi biçimlerde ürettiği ve üretilen bu içeriklerin kadın izleyiciler tarafından hangi biçimlerde alımlandığına ilişkin saptamalar yapmaya çalışmaktır. Bunun sonucunda kadınların gündelik yaşamlarının bir kısmını düzenli bir şekilde etkileyen dizi izleme alışkanlıklarının onları hangi eril yapılarla temas halinde bıraktığının bilinmesi amaçlanmaktadır. Kadınların genellikle ev içindeki erkek baskısı ve iş yoğunluğundan kurtulabilmek için kendilerine yarattıkları özel bir aktivite alanı olarak pembe dizilerin takip edilmesi sürecinde maruz kaldıkları ideolojilerin içeriklerinin anlaşılması onların süregelen ataerkil düzenden kaçış noktalarında neyle ilişki kurduklarının anlaşılabilmesi için önem taşımaktadır. Bu doğrultuda takip edilen medya metninin toplumsal cinsiyet rollerinin üretimini hangi söylemler aracılığıyla gerçekleştirdiği ve bu cinsiyet kimlikleri

arasındaki eşitsizlikleri nasıl kurduğu analiz edilmeye çalışılmıştır. Gündelik yaşamlarının önemli bir kısmını ev içi alanda geçirmeleri nedeniyle bu ideolojik metinlerle yoğunlukla temas halinde olan kadınların bu metinleri hangi biçimlerde alımladıklarına dönük çalışmalar toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretilme sürecini doğru bir şekilde anlayabilmek için büyük önem taşımaktadır. Çünkü yukarıda değindiğimiz gibi pembe diziler kadınların ideolojik metinlerle olan ilişkilerini anlayabilmek için başvurulabilecek en önemli kaynaklardan birisini oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda çalışmamızda öncelikle kadınların eril tarihe başkaldırısı anlamına gelebilecek feminist tarihi içerisindeki kuramsal tartışmalara kısaca yer verilmiştir. Buradaki tartışmalar sayesinde kadınların erkek tahakkümüne karşı gösterdikleri direnişler gün yüzüne çıkarılmış ve yalnızca erkeklerin görünür olduğu tarihsel süreçler kadınların direnişleriyle yeniden ele alınmıştır. Cinsiyet kimliklerinin tarihsel süreçteki yerlerinin ve bu yerlerin temsil edilme biçimlerinin incelenmesi bu kimliklerin tarihsel süreç içerisinde kazanılan kimlikler olduklarını ortaya koymaktadır. Cinsiyet kimliklerinin tıpkı diğer kimlikler gibi karmaşık insan ilişkileri içerisinde ortaya çıktığını belirten Butler'a göre, toplumsal yaşamda var olan davranış biçimleri ve deneyimler toplumsal cinsiyet kimliklerini yaratmada önemli bir etkiye sahiptir. Cinsiyet kimliklerinin tarihsel süreçler içerisinde oluşturulması ise bu kimliklerin farklı biçimlerde de kurgulanabileceği anlamına geldiği için çalışmamız açısından önem taşımaktadır.

Postmodern Feministlere göre feminist mücadelelerin dönemine göre değişen taleplerinin hepsi farklı kadınlık kimliklerinin farklı deneyimlerine denk düşmektedir. Bu yüzden bu feminist taleplerden birini önceliklendirmek ve/veya ön plana çıkarmak diğer kadınlık deneyimlerine denk düşmeyecek taleplerin oluşmasına neden olabilecektir. Bu nedenlerden ötürü Postmodern Feminist kuramın savunduğu gibi kadınların çoklu deneyimlerinin olduğu ve kadınlıklarını bu deneyimler üzerine inşa ettikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Tartışmanın ikinci kısmında ise toplumsal cinsiyet araştırmacılarının medyaya dönük çalışmaları sürecinde yöntemleri ve kavramlarını kullanarak birbirlerini besledikleri kültürel çalışmalar okulunun tarihine değinilmiştir. Toplumunu anlama sürecinde kültürel yaşamı çözümlenmenin önemine vurgu yapan Kültürel Çalışmalar Okulu kültürel süreçleri anlamak için de kitle iletişim araçlarının kilit rolüne değinerek

döneminin yaygın kitle iletişim kanalları üzerinden bu süreçlere mercek tutmaktadır. Kültürel yaşamı anlamının var olan güç ilişkilerini anlamak için bir zorunluluk olduğunun üzerinde duran bu disiplin içerisinde yürütülen çalışmalar genellikle ideoloji ve hegemonya kavramları etrafında yürütülmektedir. Toplumsal yaşamın içerisinde yürütülen bir hegemonik savaş olduğunu ve bu savaşta ideolojilerin kullanıldığını belirten Kültürel Çalışmalar Okulu bu hegemonik savaşta öncelikle iktidar ideolojisinin hangi biçimde yerleşikleştirildiğinin sorgulamasını yaparak bunu açığa çıkarmak için gündelik hayatı odağına almaktadır. İnsanların gündelik yaşamlarının ideolojik aygıtlarla çevrili olduğunu belirten bu çalışmalarda hegemonik mücadelenin her zaman devam eden bir süreç olduğu vurgulanmaktadır. Günümüzde hegemonik mücadelenin diğer mücadele yöntemlerinden daha etkili olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden ideolojik aygıtlar olarak işlev gören kitle iletişim araçlarının incelenmesi iktidar mücadelelerinin anlaşılması ve iktidar ilişkilerinin değiştirilmesi sürecinde başvurulan önemli aşamalardan birisi olarak görülmektedir.

Kimlik mücadeleleri içerisinde önemli bir yeri olan toplumsal cinsiyet kimlikleri de hegemonik mücadele süreci içerisinde yer alan önemli ideolojik kurgulardandır. Bu yüzden toplumsal cinsiyet kimliklerinin yeniden üretilme sürecinde ideoloji ve hegemonya kavramlarının önemli olduğu düşünülmektedir. Kadınlığın ve erkekliğin inşası sürecinde kitle iletişim araçlarının rolünün anlaşılabilmesi için bu araçlarla taşınan ideolojilere yönelen toplumsal cinsiyet kuramcıları gündelik hayata yönelerek ataerkil düzenin kendini hangi biçimlerde var kıldığının doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için medya metinlerinin alımlanmasına dönük çalışmalara yönelmektedir.

Kültürel çalışmalar ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının ortak katkılarıyla gerçekleştirilen çalışmalar göstermektedir ki, kadınların zamanlarının önemli bir kısmını ayırdıkları pembe diziler basit bir oyalayıcı işlevden fazlasını yerine getirerek var olan ve eril dilin lehine kurulan güç ilişkilerini yeniden üretmektedir. Yapılan dizi analizinde ulaştığımız sonuçlar metinde sunulan erkekliğin, en önemli amacı iktidarı elinde bulundurmak olan ve hegemonik erkeklik olarak adlandırılan erkeklik biçimiyle özdeşleştiğidir. Böylelikle metin hegemonik erkekliğin inşasında rol oynayan önemli bir ideolojik araç haline gelmektedir.

Bu ideolojik araçların kadınlarla yoğun bir şekilde temas etmesi onların alımlama biçimleri üzerinde de etkili olmaktadır. Çünkü izleyicilerin bu diziyi takip etme alışkanlıklarının düzenli bir biçimde gerçekleştirildiği görülmüştür. İzleyiciler gündelik yaşamlarının önemli bir kısmını bu diziyi izleme saatlerine göre düzenlemekte ve bu saatler üzerinde çok önemli bir sorun çıkmadığı sürece değişiklik yapmamaktadır. Günlük pembe dizi izleme alışkanlığının kadınların günlük aktivitelerini belirleyen önemli bir alışkanlık olduğu düşünüldüğünde bu metin içerisinde aktarılan ideolojilerin anlaşılması daha büyük önem taşımaktadır. Çünkü kadınlar metne işlenen bu ideolojilerle düzenli bir şekilde temas etmektedir.

Metinde yer alan kadınlığın ise günümüzde sıkça yer verilen popüler kadın söylemiyle örtüşür biçimde kurgulandığı gözlemlenmiştir. Buna göre kadınlar, genellikle önemli sorunların üstesinden gelemeyecek kadar güçsüzdür. Bu güçsüzlükleri yüzünden biri tarafından kurtarılmaya ihtiyacı olan bu *güçsüz* kadınların kurtarıcıları genellikle olduğu gibi kahramanlaştırılan erkeklerdir. Böylelikle yukarıda gördüğümüz ve feministlerin aydınlanma sürecinden bu yana eleştirdikleri erkeğin kadını basit ve güçsüz bulması durumu günümüzde de medya metinleri aracılığıyla yeniden üretilerek inşa edilen toplumsal cinsiyet kimlikleri kalıplarını sürdürmektedir.

Medya metni içerisinde yer alan bu cinsiyet kalıpları genellikle izleyicilere cazip bir şekilde sunuldukları için belirli oranlarda onların rızasını almaktadır. Kadının yeri geldiğinde güçlü duruşu izleyicilerin onayladığı bir tavidir ancak yukarıda da gördüğümüz gibi bu güç asla erkeğin gücünü sınamakta kullanılmamakta ve kadınlar bu durumdan itinayla kaçınmaktadır. Çünkü kadının gücünü sınamadığında aldığı ölçü ancak başka kadınlar olmalıdır ve bu güç genellikle erkeğin hayatını kolaylaştırmak için kullanılmalıdır. Metin içerisinde genellikle kadının gücünü erkeğe karşı kullanmaya yeltendiği durumlar büyük olaylarla ve kadının yenilgisiyle sonuçlanmaktadır. Bu süreçte erkeğin yanında duran metin örgüsü genellikle izleyiciler ve erkek karakterin hafızası arasında sürekli bir bağ kurduğu için izleyiciler kadın olmalarına rağmen erkek karakterle empati kurmaktadır. Erkek karakter ile izleyiciler arasında kurulan bu bellek ortaklığı sayesinde erkeğin kadın üzerindeki baskısı gizlenmekte ve erkeğin kendini 'istemsizce' gösteren şiddeti kadın izleyicilerin rızasıyla sonuçlanmaktadır. Bu nedenle izleyicilerin

medya metniyle olan temaslarında metnin örgüsü izleyicilerin alımlama biçimini etkilemektedir.

Görüşme yaptığımız katılımcıların metinle olan temaslarında sık sık kendi kültürel yaşamlarına da gönderme yaptıkları görülmüştür. Medya metninde yer alan kültürel unsurlar ile kendi kültürel değerleri arasındaki benzerlik bu metni izleyicilerin tüketmesini sağlayan etmenlerden birisidir. Böylelikle medya metninin sabit bir içerik biçiminde alımlandığına ilişkin çalışmaların yetersiz kaldığını görmekteyiz. İzleyiciler metinde amaçlananın dışında bir alımlama yaparak iki farklı kültür arasındaki benzerlikleri ön plana çıkarmaktadır. Bu benzerlik onları bu metne yönelten önemli nedenlerden birisini oluşturmaktadır.

Bu tez çalışmasının amacı toplumsal cinsiyet rollerinin günümüzün etkin ideolojik aracı konumunda olan televizyon aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini ve üretilen bu kalıpların kadın izleyiciler tarafından hangi biçimlerde alımlandığını anlamaya çalışmaktır. Çalışma sonucunda elde edilen bulgular, medya metninin içeriğinde yer alan erkeklik ve kadınlığın temsil biçimlerinin izleyicilerin alımlama biçimlerine etki ettiğini ve toplumsal cinsiyet kalıplarının bu etki sayesinde varlığını devam ettirdiğini ortaya koymaktadır. Ancak metin önemli bir ideolojik içerik sunmasına rağmen iletişim sürecinin belirleyici rolünü tek başına üstlenmemektedir. İzleyicilerin bireysel yaşam deneyimleri ve kültürel değerleri izledikleri medya metnini alımlama biçimleri üzerinde etkili unsurlardır. Bu iki unsurun bir araya gelmesiyle birlikte izleyicilerin kendi kültürel yaşamlarındaki kadınlık ve erkeklik rollerinin medya metnindeki içerikle pekiştirildiği ve böylece kadınların gündelik yaşamlarındaki yoğunluktan ve baskılardan kaçış alanı olarak düzenledikleri televizyon izleme alışkanlıkları sürecinde de ataerkil ideolojilerle örülü metinler aracılığıyla var olan iktidar biçimlerinin devamlılığının sağlandığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Acar-Savran, G. (2009). *Beden Emek Tarihi: Diyalektik Bir Feminizm İçin*, Kanat Kitap, İstanbul.
- Aça, M. (2000), *Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yaklaşım Denemeleri*, Milli Folklor Dergisi, Ankara, S. 48, K1ş, s. 5-17.
- Adorno. W. T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev.), Ülner,Nihat- Tüzel, Mustafa – Gen, Elçin), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Akınerdem, F. ve Nühket S. (2017). *Melodram ve Oyun: Tehlikeli Oyunlar ve Poyraz Karayel'de Bir Temsiliyet Rejimi Sorunsalı*, Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi, 7 ss. 212-245.
- Al Helal, A. (2013) *Toward The Impacts Of Indian Drama Serials On Bangladesh Family System: An Overview Of People's Perception*, Journal of social sciences and Humanities e-BANGI, 2013. Bangi Vol. 8, Iss. 2, 1-11.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.), Alp, Yusuf- Özışık, Mahmut, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Altınbaş, D. (2006). “*Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm*,” İUKAD, Sayı 9, ss.22
- Anderson, P. (2007). *Gramsci*, (Çev.), Günersel, Tarık,Salyangoz Yayınları, İstanbul.
- Ang, I. (2007). *Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective*, Critical Studies in Television, 2(2): ss.18-30.
- Anwar, B. S. (2005). “*Hindi Serials*” [Erişim Tarihi: 14 Ağustos 2018] <http://www.thedailystar.net/rising/2005/10/04/special.htm>
- Arıkan, S. (2009). *Göstergebilimsel Bir Çözümleme: Samuel Richardson'ın Pamela'sı*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13(2), 79-92.
- Atan, M. (2015). *Radikal Feminizm: “Kişisel Olan Politikdir” Söyleminde Aile*, The Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2009 13 (2): 147-160
- Aybakan, S. D. (2017) *Judith Butler ve Postmodern Feminizm*, Kibele Yayınları, İstanbul.
- Aydın, O. (2007). *Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı*, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 119-131.
- Aydın, O. (2007). *Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı*, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6, Sayı: 11, ss: 119-131.
- Barrett, M. (2004) *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, (Çev.), Fethi Ahmet, Doruk) Yayıncılık, İstanbul.

- Barthes, R. (1979) Göstergebilim İlkeleri, (Çev.), Berke Vardar, Mehmet Rıfat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Barthes, R. (2014) Çağdaş Söylenler, (Çev.) Yücel, Tahsin, Metis Yayınları, İstanbul.
- Barut, E. & Odacıoğlu, M. C. (2018). Anlambilim Teorilerindeki Temel Ve Yan Anlam Kavramları Ve Anlambilim-Çeviribilim İlişkisi. Tarih Okulu Dergisi, ss: 927-943
- Bayhan, V. (2013) Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet, Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, İstanbul. Sayı:63, sf:147-165.
- Bircan, U. (2015). *Roland Barthes ve Göstergebilim*, Dicle Üniversitesi: Edebiyat Dergisi Sayı:13. Ss:17-41
- Bircan, Ufuk (2015) *Roland Barthes ve Göstergebilim*, https://www.academia.edu/24832024/ROLAND_BARTHES_VE_G%C3%96STERGE_B%C4%B0L%C4%B0M Erişim Tarihi: 01.01.2018
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2012) *İletişim Bilimlerinin Serüveni*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Chakrabarti, S. (2012) Banal Nationalism And Soap Opera (A Dissertation submitted to the Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Communication, Information, and Library Studies written under the direction of Dr. Deepa Kumar and approved by)
- Chancer, S. L. – Watkins, Xaviera Beverly (2011). *Cinsiyet, Irk ve Sınıf*, (Çev.) Berke Uraz Babil Yayınları, İstanbul.
- Crampe-Casabet, M. (2005) ; «Onsekizinci Yüzyıl Felsefesinin Bir Örneği, Kadınların Tarihi-Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları, Traduit par Ahmet Fethi, Tome: III, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Çağlak, E. (2013) *Kitle İletişim Araçlarındaki Teknolojik Gelişmelerin Haber Üzerine Etkileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakır, S. (2011). *Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası*. Serpil Sancar (Der.), içinde, *Birkaç Arpa Boyu 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, S.505-533.
- Çankaya, Ö. - Köksalan, M. E. (2004). “*Günümüz Televizyon Haberciliğinin Sunuş Biçimlerinin Haberin Değeri ve Habercilik Üzerine Etkileri: Üniversite Öğrencilerinin Televizyon Haberlerini Okuma Biçimleri*”. Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. S.1, İstanbul.
- Çoban, S. (2012), “*Gramsci, Hegemonya ve Kapitalizm*”, http://www.academia.edu/1250610/Gramsci_Hegemonya_ve_Kapitalizm, (Erişim-21 Şubat 2018)
- Çöteli S. (2016), *İnternet’ten İzlenen Dizi ve Seriyallerin “Araç İletidir” ve “Kullanımlar Doyumlar” Bağlamında İncelenmesi*, İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), s. 119-134.
- Dayal, S. (2015) *Dream Machine: Realism and Fantasy in Hindi Cinema*, Temple University Press, Philadelphia, Pennsylvania.
- Dede, K. (2014). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Yeniden Üretiminde Aşk Romanlarının Rolü: Muazzez Tahsin Berkand’la İzdivaç. *Atatürk Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi*, 28(4).sf:193-212
- Demir, M. (2013) *Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm*, Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, İstanbul. Sayı:63, sf:11-45.

- Demir, Z. (1997). *Modern ve postmodern feminizm*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Dikici, E. (2016). *Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teorileri*, The Journal of Academic Social Sciences, 43 , ss. 523-532.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teoriler*, (Çev.) Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek-Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul
- Dural, A. B. “Antonio Gramsci ve Hegemonya”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* , c. 2 s. 39 (2012): 309 -321.
- Engels, F. (1990). *Ailenin, Özel Mülkiyetin Ve Devletin Kökeni*. Sol Yayınları. Dokuzuncu Baskı: Mart 1990, Ankara.
- Erekli, A. (2006). *Medeni Ya Da Müslüman: Popüler Aşk Romanlarında Feyza Olmak*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Ganti, T. (2004). *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Routledge, New York.
- Geuss, R. (2002) *Eleştirel Teori*. (Çev: Keskin, Ferda) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gözlükaya Tütüncü, F. (1998) *Television Soap Operas And Women An Audience Study: Turkish Women's Response To "The Young And The Restless*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güçbilmez, B. (2003) *Melodram, Beden ve Gülnihal*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi; s.14, 40
- Güçbilmez, B. (2003). “*Melodram, Beden ve Gülnihal*“, Tiyatro Araştırmaları Dergisi; s.14, 40
- Halimi, G. (1990), *Hapsedilmiş Kadın*. (Çev.) Feyza Tulga İstanbul: Biroy Yayınları.
- Hall, S. (1999). “*Kültür, Medya ve İdeolojik Etki*,” *Medya, İktidar, İdeoloji içinde*. Der., M. Küçük. Ankara: Ark Yayınevi, s. 199-245.
- Hekman j. S. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi- Postmodern Bir Feminizmin Ögeleri*, (Çev.) Balkız, Bekir- Tatlıcan, Ümit Say Yayınları, İstanbul.
- Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*, (Çev.) Şeyma Akın ve Ahmet K. Bayram, Ankara, Adres Yayınları.
- Hooks, B. (2016) *Feminizm Herkes İçindir*, Çitlembik Yayınları, İstanbul.
- Jhingan,S.K.(2001).*TheBollywoodIcons*.<https://issuu.com/skjhingan/docs/thebollywoodicons>
Journal of Europe - Middle East Social Science Studies, 1(2), 1-21.
- Kaya, E. (2017). *Dilsel Kod Ve Gösterge Arayüzünde 'Zengin' ve 'Fakir'inşası: Bir Yerli Televizyon Dizisinin Eleştirel Söylem Çözümlemesi*. İstanbul Journal of Sociological Studies No:56 (2017-2) / 43-66
- Köksalan, M. E. (2007) *Moderniteden Postmoderniteye Geçiş Sürecinde Günümüz Televizyonunun Dönüşümü: Programcılık Yaklaşımlarının Betimleyici Bir Değerlendirmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Liebes T. Ve Katz E. (1984) *Interacting With "Dallas": Cross Cultural Readings Of Americans Tv*". https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/katzradio.pdf Erişim Tarihi: 09.06.2018
- Maigret, E. (2014) *Medya ve İletişim Sosyolojisi*, (Çev.) Yücel, Halime İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marx, K. & Engels, F. (2011). *Komünist Manifesto*, (Çev.) Muzaffer, Erdost Sol Yayınları, Ankara.
- Modleski, T. (1982). *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi*, (Çev.) Yavuz Alogan Pencere Yayınları, İstanbul.
- Mutlu, E. (1991) *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yayıncılık, Ankara.
- Nar, M. Ş. “*Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Lévi-Strauss ve Yapısalcılık*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi 27, 2014: 29-46.

- Neves, P. (2006). *3 Dalga ile Feminizm Tarihi*, Kara Kızıl Notlar Dergisi'nin Temmuz-Ağustos-Eylül Sayısı. <https://www.anarkismo.net/article/4070> Erişim Tarihi: 08.01.2018
- Oğuz, H. Ş. (2014). *Stuart Hall... Tarihten Geçenler*, Moment Dergi, 1 (1), 125-136.
- Oğuz, Ö. "Editör" (2004). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Oğuz, Öcal (2008). *Halk Hikâyeleri*. Ankara: TC KTB, erişim: 2.10.2018 https://www.academia.edu/1083987/HALK_H%C4%B0K%C3%82YELER%C4%B0
- Özcan U. – Dalyan, M. G (2011). *19. yy'da Rumlar ve Arnavutlarda Evlilik Müessesesinde Başlık Uygulamaları*, History Studies, Volume 3/3, s. 321
- Özdemir, N. (2008). *Medya, Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*, Dipnot Yayınevi, Ankara.
- Özsoy, A. (2005). *Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedileri: 'Çocuklar Duymasın' Örneğinde Aile Söylemi*, (Dissertation). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı. Ankara.
- Petty, J. (2006). *Brief History of Comic Books*, Heritage Auction Galleries, Dallas.
- Polat, O. (2002). *Şiddet*, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/274326>, (Erişim Tarihi: 22.09.2018)
- Radway, J. (1983). *Women Read The Romance: The Interaction Of Text And Context*, Feminist Studies, 9:53-78.
- Radway, J. (1991). *Reading the Romance, The University of North Carolina Press*, Chapel Hill and London.
- Roberts, T. (2014). *Online Feminist Communities and the Ripples of Fourth Wave University of York Centre Women's Studies MA Dissertation*, Universty of York, Canada.
- Rousseau, J.-J.. (2016). *Emile*, İş Bankası Kültür Yayınlar, İstanbul.
- Saliya Aybakan, Derya (2017). *Judith Butler ve Postmodern Feminizm*, Kibele Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S.. (2014). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Saygılıgil, F. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Dipnot Yayınevi, Ankara.
- Scott, J. W. (2007) *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Scott, J. W. (2013) *Feminist Tarihin Peşinde*, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları, İstanbul.
- Singhal, A. & Rogers, E. M. (1991). *Hum Log Story from Concept to After-Effects*. Communication 2000 AD, Silver Jubilee Commemorative Volume, 17-25.
- Smith, P. ve Riley, A. (2016) *Kültürel Kurama Giriş*, (Çev.) Güzelsarı, Selime ve Gündoğdu, İbrahim Dipnot Yayınları, Ankara.
- Steeves, H. L. (2005). *Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları*, içinde, Medya İktidar İdeoloji, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Bilim ve Sanat Yayınları, ss. 121-189.
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri.* Akademik Hassasiyetler:163-175.
- Thompson, B. J. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür: Kitle İletimi Çağında Eleştirel Toplum Kuramı*, (Çev.) Çetin, İdil, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. (Çev.) Özçetin, Deniz- Özçetin, Burak Heretik Yayınları, Ankara.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. Çev: Aydın, Suavi, İmge Yayınları, Ankara.

- Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. (Çev: Türkbağ, Ahmet Ulvi) Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Yüksel, M. (2003) *Feminist Hukuk Kuramı ve FeministDüşünce Teorileri*, Beta Basım Yayım Dağıtım, İstanbul
- Zuber-Klapisch, Cri. (2005) *Kadınları Dahil Etmek, Kadınların Tarihi-Ortaçağın Sessizliği*, Çevirmen Ahmet Fethi, Cilt:II, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 13





EKLER

EK.1: KATILIMCILAR

K1:Bu katılımcı 36 yaşında, evli, dört çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Ailenin geçimi evin erkeği tarafından sağlanmaktadır.

K2:Bu katılımcı 47 yaşında üç çocuk annesidir. 2008 yılında eşini kaybedişinden çalışmayı yürüttüğümüz sürece kadar ki geçimini genellikle bir takım sosyal yardımlaşma dernekleri tarafından sağlanan yardımlar ve çocuklarının çalıştıkları işlerde elde ettikleri maddi kazançlarla sağlamaktadır. Şırnak'tan Irak'a göç eden bu katılımcı Irak'ın iç işlerinde yaşanan sorunlardan dolayı uygulanan ambargo sürecinin sonrasında Gaziantep'e yerleşmiştir.

K3:Bu katılımcı 28 yaşında bir çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Görüşmelerin yapıldığı süreçte eşinin ailesiyle bir arada yaşamaktadır ve eşinin ailesinden gördüğü psikolojik baskılar nedeniyle bu durumdan hoşnutsuzdur. Ailenin geçimi evin erkeği tarafından sağlanmaktadır.

K4:Bu katılımcı 29 yaşında, sekreterlik işi yapmaktadır. 3 Yıllık evli olan bu katılımcı istemediği için çocuk doğurmamıştır. Şırnak'tan Irak'a göç edenlerden arasında yer alan ve sözü edilen ambargo sürecinde çocuk olan katılımcı sonraki yıllarda ailesiyle birlikte Gaziantep'e yerleşmiştir.

K5:Bu katılımcı 36 yaşında, evli, dört çocuk sahibi bir ev hanımıdır. 16 yıllık evli olan bu katılımcı 2015 yılında eşini kaybetmiştir. Hala evlenmeyen katılımcı geçimini gündeliğe giderek karşılamaktadır.

K6:Katılımcı 39 yaşında, dört çocuk sahibidir. Şırnak'tan Irak'a göç eden bu katılımcı Irak'ın iç işlerinde yaşanan sorunlardan dolayı uygulanan ambargo sürecinin sonrasında Gaziantep'e yerleşmiştir. 19 yıllık evli olan bu katılımcı evlendiği süreçten bu yana eşi nadiren çalıştığı için kendisi gündelik işlerinde çalışmaktadır.

K7:Bu katılımcı 51 yaşında 5 çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Yaşadığı evin geçimini evin kızları çalıştıkları fabrika işlerinden sağlamaktadır.

K8:Bu katılımcı 42 yaşında dört çocuk sahibi daha önce evlilik yapmış ilk eşinden olan dört çocuğunu da ona bırakmıştır. İkinci eşinden çocuk sahibi olmayan bu katılımcı yaklaşık bir yıl evli kalmıştır. İki evliliği sürecinde de yoğun şiddete maruz kaldığını ancak bunlara rağmen boşanma kararını almayı eşlerinden beklediğini

belirtmiştir. Şuan yalnız yaşayan katılımcı geçimini kısa süreli işlerde çalışarak sağlamaktadır. Kısa süreli çalışmasının nedenin ise çalıştığı yerlerdeki erkeklerin sözel tacizlerine uğramasıyla açıklamaktadır.

K9:Yaklaşık 53 yaşlarında olan bu katılımcı 5 çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Eşini 2002 yılında kaybeden bu katılımcı oğulları birlikte yaşamaktadır. Evin geçimi oğulları tarafından sağlanmaktadır. Katılımcı Şırnak'tan Irak'a göç ettikten sonra Irak'ın iç işlerinde yaşanan sorunlardan dolayı uygulanan ambargo sürecinin sonrasında Gaziantep'e yerleşmiştir.

K10:Bu katılımcı 49 yaşında bir ev hanımıdır. Beş çocuğu olan katılımcının eşinin kendisiyle beraberken ikinci evliliğini yapmasının ardından önemli bir takım sorunlar yaşanmış ancak güvencesiz bir hayata atılmak istememesi gerekçesiyle eşiyle evli kalmaya devam etmiştir.

G1:35 yaşlarında ve kocasının ikinci eşi olan bu katılımcı iki çocuk sahibidir. Evin geçimini eşi tarafından sağlamaktadır.

G2:40 yaşlarında olan bu katılımcı dört çocuk sahibidir. Evin geçimini eşi sağlamaktadır. Katılımcının görüşmede bulunması planlanmamış bir gelişmedir. Yine de görüşmeye yorumlarıyla bulunduğu katkılardan dolayı çalışmada görüşlerine yer verilmiştir.

G3:42 yaşında olan bu katılımcı dört çocuk sahibi, Pazarcıklı bir ev hanımıdır. Şırnaklı biriyle evlenmesinin ardından çalıştığı tekstil işini bırakan katılımcı eşinin yanına Gaziantep'e yerleşmiştir. Evin geçimini eşi sağlamaktadır.

G4:45 yaşlarında olan bu katılımcı dört çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Eşinin felç geçirmesinin ardından evin geçimini biri kız üç çocuğu üstlenmiştir.

G5:40 yaşında olan bu katılımcı aslen Kilislidir. Eşiyle evlenmesinin ardından Gaziantep'e yerleşen katılımcı iki çocuk sahibidir. İki oğlu da evli ve eşleriyle birlikte katılımcıyla aynı evde yaşamaktadır.

G6:42 yaşlarında olan bu katılımcı beş çocuk sahibidir. Evin geçimini biri kız biri oğlan olmak üzere iki çocuğu ve eşi tarafından sağlanmaktadır.

G7:29 yaşlarında olan bu katılımcı iki çocuk sahibidir. Eşi uyuşturucu tedavisi gören katılımcının geçimini eşinin ailesi sağlamaktadır. Katılımcı eşinin ailesiyle aynı evde yaşamaktadır.

G8:31 yaşında olan bu katılımcı iki çocuk sahibidir. Eşinin ailesiyle aynı evde yaşayana bu ailenin geçimini katılımcının eşi sağlamaktadır.

G9:28 yaşlarında olan bu katılımcı bir çocuk sahibidir. Eşinin ailesiyle aynı evde yaşayan bu ailenin geçimini katılımcının eşi sağlamaktadır.

G10:46 yaşlarında olan bu katılımcı dört çocuk sahibidir. Evin geçimi katılımcı dışındaki evin diğer tüm fertleri tarafından sağlanmaktadır.

G11:39 yaşında olan bu katılımcı dört çocuk sahibidir. Şırnak'tan Irak'a yapılan göç sürecinde Etruş Kampı'na yerleştirilen katılımcı yaşanan ambargo sürecinden sonra ailesiyle birlikte Gaziantep'e yerleşmiştir.

G12:45 yaşında olan bu katılımcı altı çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Evin geçimini katılımcının eşi ve evin çocukları sağlamaktadır.

G13:Bu katılımcı 37 yaşında 2 çocuk sahibidir. Evlendiği için süreçte Şırnak'tan Gaziantep'e göç eden katılımcının ailesinin geçimini eşi sağlamaktadır.

G14:33 yaşında olan bu katılımcı üç çocuk sahibidir. Evlendiği için Şırnak'tan Gaziantep'e göçen bu katılımcı eşinin ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Aileyi evin erkekleri geçindirmektedir.

G15:Bu katılımcı 40 yaşında beş çocuk sahibidir. Evin geçimi eşi tarafından sağlanmaktadır.

G16:Bu katılımcı 27 yaşında bir çocuk sahibidir. Evin geçimini eşi sağlamaktadır.

G17:48 yaşlarında olan bu katılımcı beş çocuk sahibidir. Şırnak'ta yaşayan bu katılımcı görüşme süreçlerinde Gaziantep'te bulunduğu için görüşmede yer almıştır. Ancak katılımcının görüşmede bulunması planlanmamış bir gelişmedir. Yine de görüşmeye yorumlarıyla bulunduğu katkılardan dolayı görüşlerine yer verilmiştir.

G18:Bu katılımcı 32 yaşlarında dört çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Nadir zamanlarda ancak gündelikçilik gibi işlerde çalışma imkânı bulan katılımcının ailesinin geçimini genellikle eşi sağlamaktadır.

G19:Bu katılımcı 46 yaşında beş çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Çoğunlukla gündelikçilik yapan katılımcı evin geçimini eşiyle birlikte karşılamaktadır.

G20:Yaklaşık 49 yaşında olan bu katılımcı Almanya'da yaşayan beş çocuk sahibi bir ev hanımıdır. Evin geçimini eşi sağlamaktadır. Katılımcı görüşme

süreçlerinde Gaziantep'te bulunduğu için görüşmede yer almıştır. Ancak katılımcının görüşmede bulunması planlanmamış bir gelişmedir. Yine de görüşmeye yorumlarıyla bulunduğu katkılardan dolayı çalışmada görüşlerine yer verilmiştir

EK.2. RIZA ONAY FORMU

Bu çalışma kapsamında Türkiye’de yayınlanan Hint dizilerini okuma biçimlerine dönük alımlama çalışması gerçekleştirilecektir. Bu çalışma kapsamında detaylı bilgilere ulaşabilmek amacıyla derinlemesine görüşme yöntemi kullanılacak ve görüşmeler ses kayıt cihazıyla kayıt altına alınacaktır.

Sayın görüşmeci;

Bu araştırmada yer almak tümüyle sizin isteğinize bağlıdır. Araştırmada yer almayı reddedebilirsiniz ya da başladıktan sonra yarıda bırakabilirsiniz. Bu araştırmanın sonuçları bilimsel amaçlarla kullanılacaktır. Araştırmadan çekilmeniz ya da araştırmacı tarafından araştırmadan çıkarılmanız halinde, sizinle ilgili veriler kullanılmayacaktır. Ancak veriler bir kez anonimleştikten sonra araştırmadan çekilmeniz mümkün olmayacaktır. Sizden elde edilen tüm bilgiler gizli tutulacak, araştırma yayınlandığında da varsa kimlik bilgilerinizin gizliliği korunacaktır.

Yukarıda yer alan ve araştırmaya başlamadan önce görüşmecilere verilmesi gereken bilgileri içeren metni okudum (ya da sözlü olarak dinledim). Eksik kaldığımı düşündüğüm konularda sorularımı araştırmacılara sordum ve doyurucu yanıtlar aldım. Yazılı ve sözlü olarak tarafıma sunulan tüm açıklamaları ayrıntılarıyla anladığım kanısındayım. Çalışmaya katılmayı isteyip istemediğim konusunda karar vermem için yeterince zaman tanındı.

Bu koşullar altında, araştırma kapsamında elde edilen şahsıma ait bilgilerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını, gizlilik kurallarına uyulmak kaydıyla sunulmasını ve yayınlanmasını, hiçbir baskı ve zorlama altında kalmaksızın, kendi özgür irademle kabul ettiğimi beyan ederim.

Ad-Soyad

İmza

ÖZGEÇMİŞ

Revşan Şen 1993 yılında Mersin’de doğdu. İlkokul ve ortaokulu Mersin Mehmer Akif Ersoy İlköğretim Okulu’nda, liseyi Açıköğretim Lisesi’nde tamamladı. Lisans eğitimini Akdeniz Üniversitesi’nde okuyarak İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’nden 2016 yılında mezun oldu. Aynı yıl Gaziantep Üniversitesi’nde İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans öğrenimine başladı.

VITAE

Revşan Şen was born in Mersin in 1993. She completed her primary education in Mersin. Later, she emigrated to Gaziantep with her family and she graduated from Open Education High School there. She graduated from Akdeniz University Faculty of Communication Department of Journalism in 2016. That same year, she began her master’s degree at Gaziantep University Department of Communication and Social Transformation Master of Science.