

Özgür Yılmaz - İstanbul Üniversitesi, Doktora Öğrencisi
0000-0003-3020-8550
ozguryilmaz955@gmail.com

Güçlü Kadın ve Aile İdeolojisinin Yeniden Üretimi: Alev Alev Dizisine Eleştirel Bir İnceleme

ÖZET

Son dönemde güçlü kadın karakterlerin yer aldığı televizyon dizilerinin sayısında bir artış yaşanmıştır. Alev Alev dizisi de bu diziler arasında yer almaktadır. Çalışma Alev Alev dizisindeki güçlü kadın figürlerin güçlerinin hangi temellere dayandığını sorgulamaktadır. Alev Alev dizisinde güçlü kadın figürler öne çıkarken bu figürlerin dayandığı ideolojik altyapının ne olduğu bir başka inceleme konusu olarak belirlemektedir. Gerek ekranın önünde gerek de arkasında yer alan kadınların özel ve kamusal alanlardaki pratikleri akılla birinci ve ikinci dalga feministler arasındaki ayrımı getirmektedir. Birinci dalga feminizm özel alandaki ilişkilere doğrudan eğilmezken, ikinci dalga feminizm özel olanın politik olduğunu iddia eder. Çalışmanın kavramsal çerçevesi kadınlık, annelik, süper kadınlık, süper annelik, patriyarka kavramlarını sorgulayacaktır. Eleştirel söylem analizinin kullanıldığı çalışmadaki kavramsal çerçeve, patriyarka, annelik ve kadınlık kimlikleri, feminizmler olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Alev Alev, eleştirel söylem analizi, patriyarka, kadınlık, annelik

Reproduction of Powerful Women and Family Ideology: A Critical Review of “Alev Alev” Series

ABSTRACT

Recently, there has been an increase in the number of television series featuring strong female characters. “Alev Alev” is one of them. This study questions which points that these strong female powers depend on. While strong female figures stand out in the Alev Alev series, the ideological infrastructure on which these figures are based appears as another subject of investigation. The practices of women in private and public spaces, both in front of and behind the screen, bring to mind the distinction between first and second wave feminisms. Whereas first-wave feminism does not directly address relationships in the private sphere, second-wave feminism claims that the private is political. The conceptual framework of the study will question the concepts of femininity, motherhood, super femininity, super motherhood, patriarchy. The conceptual framework in the study, in which critical discourse analysis was used, was determined as patriarchy, motherhood and womanhood identities, feminisms.

Key Words: Alev Alev, critical discourse analysis, patriarchy, womanhood, motherhood

GİRİŞ

Çalışmada, Show TV’de Ahmet Katıksız yönetmenliğinde yayınlanan Alev Alev dizisi incelenecektir. Güçlü kadın figürlerin öne çıktığı dizideki ideolojik alt metnin inceleneceği çalışmada aile ideolojisinin yeniden üretilip üretilmediği sorgulanacaktır.

Son dönemde televizyon dizilerinde (örneğin; Sadakatsiz, Menajerimi Ara, Masumiyet) öne çıkan güçlü kadın figürünün aslında bağımlı bir figür yaratıp yaratmadığı sorusu önem taşımaktadır. Alev Alev dizisi örneği üzerinden yapılacak bu çalışmada, güçlü kadın figürünün hangi saikler üzerine temellendirildiği araştırılacaktır. Güçlü kadın figürün hangi temeller üzerine inşa edildiği sorusunun cevabı, bu figürün inşasındaki ideolojiyi anlamak açısından faydalı olacaktır.

Alev Alev dizinin görünür kadın karakterlerinin rollerinin özel ve kamusal alan arasında farklılaştığı düşünülmektedir. Özel ve kamusal alanlar arasındaki bu ayrım akıllara birinci dalga feminizmi getirmektedir. Birinci dalga feminizmde kadınlar kamusal alanda görünür hale gelirken özel alanda patriyarkal ilişkilerin yeniden üretimi gerçekleşmeye devam etmiştir. Bu noktada ikinci dalga feminizmin özel/kamusal ayrımını yıkararak her alanda özgürleşme çağrısı kadını geri planda tutan aile ideolojisine de ciddi eleştirmeler getirmektedir. Dolayısıyla Alev Alev dizisinin ortaya koyduğu karakterler birinci dalga feminizme daha yakın bir konumda yer alırken, çalışmada durulacak hat ikinci dalga feminizme yakın olacaktır. Böylelikle kadının kamusal alandaki görünürlüğüyle zıtlık içerdiği düşünülen aile ideolojisine eleştirel bir şekilde yaklaşılabilir.

Çalışmada izleyiciye sunulanın ardındaki mesaj inceleneceği için kritik durum örnekleme göre seçilen bölümler Teun Van Dijk’in eleştirel söylem analizi yöntemine tabi tutulacaktır.

Çalışmanın giriş bölümünde şu sorular sorulacak, metnin bütünü bu sorulara verilecek yanıtlar üzerine inşa edilecektir:

1. Tanıtım sayfasında “Kendini bulmanın, yola devam etmenin, adalet arayışı ve gerçek aşkın hikayesi” olarak anlatılan Alev Alev dizisindeki karakterlerinin sunuluş tarzına bakıldığında güçlü kadınlık olgusunun erkek karakterler ile ilişkisi nedir?

2. “Kendini bulma” ve “yola devam etme” ile vurgulanan erkek şiddetine karşı duruş, şiddetin yapısal kökenlerine inme ve patriyarkaya karşı bir bilinç geliştirme fırsatı yaratmış mıdır?

3. Dizinin içeriği ana akımdan farklı bir duruş içermekte midir? Dizi endüstrisi ve sahiplik yapısıyla birlikte düşünülürse bu farklı duruşun sınırlılıkları nelerdir?

4. Dizideki güçlü kadın imgesinin süper-anne kavramıyla ilişkisi nedir ve nihayetinde patriyarkanın varlığının temel birimi olan aile ideolojisinin yeniden üretiminde dizideki güçlü kadın figürlerin pozisyonları nasıldır?

Çalışmanın bir sonraki bölümünde ideoloji kavramı ve kadınlık/annelik ideolojileri, feminizm türleri ve patriyarka kavramlarının ele alacağı teorik çerçeve incelenecektir. Daha sonrasında eleştirel söylem analizinin detaylandırılacağı ve dizi incelemesine nasıl uyarlanabileceğine ilişkin bir tartışma yürütülecektir. Daha sonrasında Alev Alev dizisinin seçilen bölümlerinin konuları özetlenecek ve eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenecektir.

Teorik Çerçeve: Kadınlık, Annelik ve Feminizmler

İdeoloji kavramı sosyal bilimler alanında tanımı en zor kavramlardan biridir. Bunun nedenleri, farklı teorik perspektifler tarafından farklı işlevlerde kullanılması ve gündelik hayattaki kullanımlarındaki farklılık olarak gösterilebilir. İdeoloji kavramına temel katkılar Karl Marx tarafından yapılmıştır. Marx’ın ölümünün ardından ise Marksist düşüncüyü takip edenler arasında üç temel ideolojik yaklaşım ortaya çıkmıştır. İlk yaklaşım, ideolojiyi “hukuki, siyasi, dini, artistik ya da felsefi biçimleri toplumsal bilinç biçimleri” olarak gören ve ideolojiyi üstyapıda kullanan yaklaşımdır.

İkincisi, ideolojiyi sınıfların temel dünya görüşleri olarak gören yaklaşımdır ve Bolşevik Devrimi'nin lideri Vladimir İlyiç Lenin tarafından dillendirilmiştir. Üçüncü yaklaşım da "ideolojinin insanların gündelik pratiklerine, eylemlerine ve yönelimlerine esin veren ve bu açıdan toplumun en geniş kesimlerine nüfuz etmiş fikirler olduğunu" ima etmektedir (Atılğan, 2017: 287-292). Çalışmanın bütününde ideoloji kavramıyla anlatılmak istenen bu üçüncü yaklaşımdır.

İdeoloji kavramının medyadaki yansımalarını anlamak açısından Stuart Hall'un görüşlerini incelemek önemlidir. Hall, Antonio Gramsci'nin "farklı sınıfların ve toplumsal grupların kullandıkları zihinsel çerçeveler -düşünce dilleri, kavramları, kategorileri, imgeleri ve temsil sistemleri" olarak özetlediği ideoloji kavramından yararlanmışır (Rehmann, 2017: 154). Gramsci'nin ideoloji yaklaşımı hegemonya kavramıyla ilintilidir. Hegemonya yönetilenlerin rızasıyla yönetim olarak tanımlanabilir. Hegemonyanın inşasında temel sınıfsal sistemin istikrarı hem ideoloji hem de hegemonya tarafından gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. İdeoloji kavramında gönüllü bir boyun eğiş söz konusuysen, hegemonya kavramında yöndeşme söz konusudur. Diğer bir farklılık ise Marksizm'deki yabancılaşma kavramının yerini alan maduniyet kavramıdır. Madun sınıflar açısından bakıldığında iki kavram uzaklaşır çünkü egemen ideolojiler aşağıdan bir hegemonyaya karşı çıkmaktadır (Rehmann, 2017: 156). Hall'un görüşlerini etkileyen bir diğer düşünür de Louis Althusser'dir. Althusser, Gramsci'nin sivil toplum ve hegemonya kavramları üzerine temellenen bir ideoloji kuramı inşa etmiştir. Althusser'de devletin baskı aygıtları ve ideoloji aygıtları arasında yapılan ayırım, Gramsci'deki politik toplum ve sivil toplum ayırımına dayanır. Althusser'in bu ayırımında sahne metaforu öne çıkar: İdeoloji aygıtları sahnenin önünü işgal ederler, baskı aygıtları ise sahnenin arkasında yer alır (Rehmann, 2017: 158-161). Hall, Althusser'i egemen ideolojinin yeniden üretimine getirdiği aşırı bütünleştirici yaklaşımı gerekçesiyle eleştirir. Hall'a göre Gramsci'nin hegemonya kuramı günümüz neoliberal paradigmasını anlamlandırmak açısından daha uygundur (Rehmann, 2017: 199-200). Dolayısıyla bugün ideolojiden bahsederken, hegemonya kavramının katkıları göz ardı edilmemelidir.

Bugünkü ideolojik kurguları anlama noktasında, kurama getirilen kimi katılar da dikkat çekicidir. Bunlar sırasıyla Valentin Voloşinov'un, J.B. Thompson'ın, Terry Eagleton'ın katkılarıdır. Öncelikle Voloşinov ideolojileri maddi gerçeklikten ayırmamaktadır. İletişim ve iletişim biçimlerini altyapı kurumlarından ayrı görmemektedir. Bu katkıyla birlikte ideolojik öğelerin zorunlu bir sınıfsal aidiyetleri olmadığı ortaya çıkar. Böylece bir ideolojik göstergesi, birden çok toplumsal vurguya sahip olabilir. Thompson'a göre ideoloji söylem olarak yorumlandığında bu çoklu göstergeler anlaşılabilir ve egemenlik ilişkilerinin nasıl sürdüğünü gösteren anlam inşa edilir. İdeoloji, toplumsal ilişkileri kuran ve koruyan sembolik biçimler tarafından inşa edilir ve taşınır. Thompson'a göre ideolojinin inşasında beş strateji öne çıkmaktadır. Bunlar sırasıyla meşrulaştırma, gizemleştirme, birleştirme, parçalama ve şeyleştirme. Eagleton'a göre ise ideolojinin işlevleri maskeleyme, rasyonalizasyon, doğallaştırma, evrenselleşme ve meşrulaştırma olarak görülebilir (Dursun, 2012). Hegemonya kavramıyla birlikte düşünülmesi gereken ideolojinin işlevleri bu şekilde ortaya konduktan sonra sırada son dönemde birbirleri yerine kullanıldığı düşünülen kadınlık ve annelik kavramlarını açıklamaya gelmiştir. Kadınlık ve annelik kavramlarının birbirlerinden ayrıştırılmasında ise toplumsal cinsiyet kavramının ne olduğunu anlamak; toplumsal cinsiyeti anlamak için ise feminizm biçimlerini incelemek gerekmektedir.

Feminizmin açıkladığı ilk kavram patriyarka kavramıdır. Patriyarka dar anlamda aile içinde koca ve baba egemenliğini; bu egemenliğe eş ve çocukların tabi olma durumunu anlatır ¹. Patriyarka yalnızca bir tabiiyet ilişkisini değil aynı zamanda bir sistemi de ifade etmektedir.

¹Patriyarka tarih boyunca var olsa da 19. yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi bir kırılma noktası olarak görülebilir. Endüstrileşme sürecinde kırdan kente göçüşte, kadına özel alanda rol biçilmiş ve bu süreçle birlikte kadınların üzerinde bir denetim mekanizması sağlanmıştır. Kadınlar özel alanda çocuk bakımı ve ev işleriyle ilgilenirken, kamusal alan erkeklerle tahsis edilmiştir (Kılıç, 2019: 18).

Patriyarka kavramı, kadının ev ve aile içindeki ilişkilerini anlamak için önemlidir. Ev ve aile içindeki bu ilişkiler kamusal/özel alan ayrımında özel alan kısmında kalmaktadır. Ev ve aile içi ilişkiler özel alanın içinde düşünülür ve kamusal alanın siyasallığından ziyade düşünülmektedir. Bu düşünce tarzı, toplumsal cinsiyet inşasıyla doğrudan ilişkilidir. Her toplumsal yapı, toplumunu biyolojik olarak iki cinsiyet etrafında böler ve bu cinsiyetler arasında hiyerarşik ilişkiler kurar. “Bu toplumsal yapı kültürel olarak dişiye, onu toplumsal bir kadına dönüştürecek bir ‘kadın’ toplumsal cinsiyeti dayatırken erkeğe ise onu toplumsal bir erkeğe dönüştürecek ‘erkek’ toplumsal cinsiyeti dayatır” (Özgün, 2017: 386-387). İdeoloji toplumsal cinsiyet perspektifinden düşünüldüğünde hâkim ideolojinin yönetici sınıfın ideolojisinin olacağı, değerden arınmış bilimin olamayacağı ve sosyal bilimlerdeki erkek hakimiyeti, bunlarla ilişkili olarak kişilerin bakış açılarının konumlarıyla ilgili olması ve konumların erkek/kadın bakış açılarına göre farklılaşması gibi önemli sacayakları hatırlanmalıdır (Çakır & Akgökçe, 1996: 82).

Görülmektedir ki kadın kimliği patriyarkal sistemlerde ev içi rolleriyle yani özel alandaki konumlarıyla tanımlanmaktadır. Bu noktada Elisabeth Badinter’in “Kadınlık mı? Annelik mi?” eseri önemli bir yer tutmaktadır. Badinter özellikle 1980 sonrası dönemde annelik fikrinde bir devrim gerçekleştiğini, bu devrimin anneliğin kadın kaderinin yegâne sonucu olarak görülmesiyle ilişkili olduğunu dile getirmektedir. Çocuksuz aileler genelde tepki çekmekte ve anormallik olarak görülmektedir. Fakat kadının anneliğinin ardından, çocuksuz olduğu dönemde meşru sayılan birçok şey çocuk olduktan sonra gayrimeşru hale gelir. Kadının kendine ilişkin kaygıları çocuğa ilişkin kaygılar haline alır. Anneliğin tükenme, yalnızlık ve suçluluk duygusuyla bilinen diğer yüzü görmezden gelinmektedir. Annelikten tatmin olmamak, canavarlaştırılmak için yeterlidir. Çocuğun gelmesi kadının ev içinde zaten eşitsiz bir şekilde harcadığı vakitleri daha da arttırmaktadır. Çocuk sahibi erkek kariyerine yatırım yapmaya devam edebilir. Her kültürde farklı annelik modelleri söz konusudur. Bu model reddedilebilir, müzakere edilebilir yahut kabul edilebilir: Fakat son tahlilde kadın kendini bu modele göre belirlemektedir. Özellikle son yıllarda annelik görevleri artışa geçmiştir. Çocuğun her yönden gelişimi annenin temel görevidir. Çocuğun ihtiyaçları çocuklu kadının hayatının merkezinde yer almaktadır. Çocuklara göz kulak olması gereken hep annelerdir ve tam zamanlı olarak çocukla ilgilenmesi gerekir. Burada en önemli etken kadının kötü anne olmaktan korkmasıdır. Bu annelik ideali, patriyarkal sistemle ilintili haldedir. Her ne kadar anne olmayan kadının gelişmiş toplumlarda kabulü noktasında önemli aşama kaydedilse de anne olan kadın daha makbul görülmektedir (Badinter, 2011: 9-156). Kadının fedakârlık hali henüz anne olmadan başlamaktadır. Çocukları sevmeyen kadın sorunlu olarak görülür. Gelişmiş toplumlarda anne, çocuğun bütün ihtiyaçlarını karşılamakla, fedakârlık yapmakla yükümlüdür (Karatekin, 2021: 57).

Kapitalist sistem de kendini kadının aile içinde tanımlanması fikrinin son yıllarda öne çıkarılmasına adapte etmiştir. Örneğin İngiltere’de tüketim ekonomisinde ailenin önemli bir pazar oluşturması ve bütün alışverişlerin %80’ini kadınların yapması akla gelmektedir (Williamson, 1998: 144). Böylece kadının tarihsel olarak patriyarkal sistem içinde özel alanla ilişkilendirildiği ve özel alanda sınırlandırıldığı ortaya çıkmaktadır (İlgaz Büyükbaykal, 2007: 20). Bu sistemde kadına görevler, erkeğe ise haklar verilmektedir. Kadınlar duyguların taşıyıcıları olarak görülür ve tüketim ajanları olarak kodlanır. Kadın tüketim alanıyla ilgilenirken bu noktada üretim alanındaki erkekle bir zıtlık içerisindedir (Michell, 2021: 66). Kadının aksine erkek bu sistemde yapan ve eyleyen öznedir (Franco, 1998: 159). Erkekler toplumsal cinsiyet inşası sürecinde kadını ötekileştirir ve ona iyi eşlik ve annelik görevlerini verir (Burç, 2015: 6).

Patriyarkal sistemin temel birimi olarak kodlanan aile, doğal bir ilişki olarak sunulmaktadır. Ailenin özel alanla birlikte kodlandığı düşünülürse toplumun temelinde özel alanın yer aldığı söylenebilir. Ailede yerleşik otorite ve hiyerarşi gündelik yaşamın yeniden üretimini gerçekleştirmektedir. Horkheimer ve Adorno ailenin bugünkü görevinin iş ahlakının devamını sağlamak olduğunu dile getirmektedir. Onlara göre bu akıldışı otoriter sistemiyle bir ideoloji yaratmakta; bu ideolojinin kökleri feo-

feodalizmde bulunmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2010: 146-151). Horkheimer ve Adorno tarafından dile getirilen bu ideoloji, "aile ideolojisi" olarak adlandırılabilir. Aile ideolojisi yalnızca bireylerin nasıl düşüneceğini belirlemekle kalmaz, bir güç eşitsizliği de yaratır (Bernardes, 1985: 286).

Aile ideolojisinin yeniden üretimini sağlayan etkenlerden biri ideal anne söylemidir. Bu söylem anne olmayı seçen yahut seçmeyen tüm kadınlar üzerinde belirleyici olan bir kurgudur. Annelik, hamilelik süreciyle başlayan bedensel bir deneyim olarak ve doğumun ardından bebeğin fiziksel/psikolojik ihtiyaçlarının karşılanması temelinde süren bir rol olarak tanımlanabilir. Bu rol bir görev hissiyatıyla eşdeğerdir. Annelik söylemi duygularla ilişkilidir. Aksi halde, duygular olmadan anne ile bakıcı arasındaki fark silinmektedir. Söylem anneliğin doğal/içgüdüsel olduğunu kodlar ve "tam olarak kadın" olmak anne olmakla eşdeğer hale getirilir. Annenin tüm sıkıntılara rağmen çocuğuyla ilgilenmesi beklenir; çocuğun bakımından annenin sorumlu olduğu söylenir. Babanın ailedeki görevi ise anne ve çocuğun güvenliğini, bakımını sağlamak; bunun için para kazanmaktır. Annelik söyleminin işlevi bu doğalcı mit üzerinden tüm kadınların çocuk sahibi olmayı istediği yönünde bir algı yaratmasıdır. Bu algının kabulü için anneliğin kutsal olduğu fikri dayatılır. Tüm bu görev dağılımı toplumsal cinsiyetin devamı olarak okunabilir. Elbette aile ideolojisi (annelik ideolojisi olarak da telaffuz edilebilir) kadını özel alana sıkıştırarak kadını ezme için bir zemin yaratmaktadır. Modern anne mitinde ise geleneksel anneye kıyasla, gelişmiş yöntemlerle annelik yapmasının yanında sosyal hayatını aksatmaması, kariyerini ve kişisel bakımını sürdürmesini beklenmektedir. Modern anne eğer bütün bunlarla tek başına ilgilenemeyip profesyonel yardım alırsa, bu durum onun yetersiz olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla modern annelik söyleminin altında da fedakârlık temel belirleyen olarak yer almaktadır. Bu fedakârlık durumu modern annelik söylemi bağlamında düşünüldüğünde normalin sınırlarını aşan normlar dayatmaktadır (Sever, 2015: 72-80). Modern anneliğin normalin sınırlarını aşan bu dayatması "süper annelik" olarak adlandırılabilir. Süper annenin tanımı, ev işlerinin ve çocukların bakımı ile iş yaşamını aynı anda sürdürebilen anne olarak yapılabilir (Karaman & Doğan, 2018: 1479). Süper annelik yanında, süper kadınlık kavramı da "başarılı bir eş, fedakâr bir anne, başarılı bir iş kadını ve bedenine dikkat eden çekici kadın kimlikleri bütünlük olarak yer almaktadır" (Sekmen & Yurdigül, 2021: 426).

Süper annelik mefhumunda, kadınlığın annelikten sonra geldiği görülebilir. Bu söylemde, annelik dışında kadının bir vasfı yoktur. Anne, baba ve çocuktan oluşan aile dışındaki farklılıklar normal olanın dışına itilmektedir (Sever, 2015: 80-83). Süper anneden tam zamanlı bir işte çalışıyor olsa yahut ev içi bedava emeği sağlıyor olsa da gerek ev içinde gerek ev dışında sürekli hazır durumda olması beklenmektedir. Süper anne işi ve çocuğuna tam zamanlı vakit ayırmak zorundadır. Süper annelik, "evin dışında olan çalışan anne rolünden, güçlü bakıcı kadın, dikkatli bir anne ya da ev düzenleyici rollerine geçebilmektedir" (Polat, 2012: 38). Süper annelerden beklenen bir insan için zamanı yönetmek açısından imkânsız olan farklı rollerin hepsini tam olarak yerine getirmesidir (Polat, 2012: 40).

Sonuç olarak annelik kavramı tıpkı toplumsal cinsiyet kavramında olduğu gibi toplumsal olarak inşa edilen, patriyarkanın irrasyonel mantığını normalleştiren, kadına verilen rol ve görevlerin rasyonalize edildiği bir ideoloji haline gelmiştir. Annelik ideolojisi, kadının birey olarak tanımlanmasını ve kendini birey olarak var etmesini engellemekte; kadının arzularının yok edilmesine yol açmaktadır. Annelik böylelikle özel alandan taşarak kamusal bir hal almaktadır (Karaman & Doğan: 1480-1493). Aile ideolojisinde erkeğin baba ve ailenin reisi, anne ve çocuklarla tamamlanan bütün; annenin kendini çocuğa ve eşine adanmasıyla yeniden üretilmektedir (Kılıç, 2019: 18). Kadın ve anne kimliği birbirinin içine geçmiş bir şekilde sunulur ve kadın çocuk doğurma kabiliyetiyle tanımlanır hale gelir. Anneliğin ise çocuğun sorumluluğunu her şeyin önünde tutan makbul hale getirilir. Feminist eleştirel perspektif de kadın kimliği ile anneliğin eşitlenmesine ciddi itirazlar geliştirir (Timurturkan, 2019: 69).

²Kadınlara dayatılan çocuk doğurma ve ev içi emeği bedavaya gerçekleştirmek gibi (Mason, 2019: 56)

Farklı feminizmlerin annelik-kadınlık kimliğine verdiği tepkiler incelenmeden, farklı feminizmlere kısaca göz gezdirilmelidir.

Liberal feminizm olarak da adlandırılan ilk dalga feminizm, vatandaşlık, eşit haklar, özgürlükler ve kadınlara fırsat eşitliği talepleriyle ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda temellenen bu akım, kadınların erkeklerle aynı eğitim, çalışma, siyasete katılım gibi vatandaşlık haklarına sahip olmadıklarını; dolayısıyla bundan menkul bir eşitsizlik olduğunu ifade etmektedir. Bu eşitsizlik özel/kamusal ayırımında kadınlara özel alana mahkûm etmektedir. Kadınlar özel alanın sıkışmışlığı içinde ikinci derece yurttaşlar konumundadır. Böylelikle liberal feminizmin temel talepleri, kadını kamusal alanda görünür kılmak, özel alanın dışına çıkartmak şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu talepler gerçekleştikten sonra kadınlarla erkekler eşit haklara sahip olsa da özel alandaki konumları değişmemiş; yeniden üretim alanı olan özel alandaki eşitsizlik devam etmiştir. Dolayısıyla liberal feminizm, patriyarkal yapının yapısal unsurlarını görememiştir. Radikal feminizm olarak bilinen ikinci dalga ise, liberal feminizmin özel/kamusal alan ayırımını yıkan talepler ortaya koymuş ve “Kişisel olan politiktir” düsturuyula öne çıkmıştır. İkinci dalga feminizm, kadınların kız kardeşler olduklarını söyler “çünkü erkekler kadınların bedeni (üreme, cinsel pratikler, annelik, evlilik, ev işleri, porno, tecavüz vb) üzerinde sistematik bir egemenlik kurmuşlardır” (Filiz, 2017: 246). Dolayısıyla radikal feminizmdeki özgürleşme anlatısı kadın bedeni üzerindeki tahakkümün belirleyici olduğu özel alanı inceler hale gelmiştir. Marksist feminizm, kadınların sömürülmesi durumunu kapitalizme dayandırarak açıklamaktadır. Buna göre özel alanda gerçekleşen yeniden üretim kadının sömürüldüğü temel mekandır. Kadınlar yeniden üretim alanında da sömürülerek erkeklere göre bir kat daha fazla ezilmektedir. Marksist feminizm tüm kadınların ezildiğine yönelik iddiayı reddederek kadınların ırk, sınıf ve dinsel konularda bölündüklerini ifade etmektedir. Dolayısıyla tahakküm pratiklerine verecekleri tepki de farklılaşmaktadır. Sosyalist feminizm ise, Marksist feminizm ve radikal feminizmi birleştirme çabası olarak okunabilir. Sosyalist feminizme göre, Marksist feminizmdeki gibi kadınlar üzerindeki tahakkümün gerekçesi kapitalist sistemken, kadınların ezilmesini yalnızca sınıfsal bölünmeye bağlamak sınıf indirgemeci bir yaklaşımdır (Filiz, 2017: 246-247).

Radikal feminizm, kadının aile ve özel alan içinde karşılaştığı sınırlama, baskı altına alınma ve tahakküm sürecini tartışmaktadır. Patriyarkal sistem, kadın ve erkek arasında hiyerarşik bir düzen kurmakta; bu hiyerarşide üstte olan erkeklerken, kadınlar aşağıda yer almaktadır. Aile gibi toplumsal kurumlar bu sistemin yeniden üretimini sağlamaktadır. Radikal feminizm, anneliğin kadına içkin bir kavram oluşuna itiraz geliştirmektedir. Radikal feminist anlatıya göre kadınlar tarih boyunca “biyolojik yapıların tutsağı haline getirilerek, doğum, acılı sancılar, emzirme ve çocuk bakımı gibi nedenlerden ötürü toplumun diğer üyelerine özellikle erkeklere bağımlı” kılınmıştır (Timurturkan, 2019: 70). Fakat radikal feministlerin bu eleştirilerinden ayrı olarak özellikle 1980’li yıllardan sonra annelik tartışmasında, anneliği kadın olmaya içkin bir farklılık olarak görüp benimseyen farklı görüşler de ortaya çıkmıştır (Timurturkan, 2019: 71). Ancak bu eleştirilere karşı eleştiri olarak iş-hayat dengesini sağlamaya çalışan kadınların gündelik yaşamlarında anneliğin bir baskı aracı olarak işlev görmesi ve alternatif akrabalık biçimlerinin marjinalleştirilmesi gösterilebilir (Cvetkovich, 2021: 195). Dolayısıyla kadın ve annelik ilişkisine radikal perspektiften bakıldığında tahakküm ilişkisinin ağırlığı görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesinde ve yayılmasında televizyon önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır (Aydın & Aslaner, 2015: 55). “Televizyon insanlarda izlenimler ve düşünceler oluşturmak için sözlü dili, görsel imgeleri ve sesi kullanan oldukça karmaşık bir araçtır” (Berger, 1993: 36). Televizyon gündelik yaşamda var olan kalıpları yeniden üretme ve dönüştürmede önemli bir araçtır. Televizyon, kullanımı en yaygın olan, farklı yaş ve grupların ortak kullanımına sunulmuş bir araç olma özelliğiyle görme ve algılama biçimlerini etkilemektedir (İnceoğlu & Akçalı, 2018: 15). Televizyon sahip olduğu etki gücüyle bugün kimlikleri, benlik duygusunu, sınıf, etnisite, ırk, cinsellik gibi kategorilere ilişkin olguları sağlamaktadır (Şen, 2016: 219). Medyanın kişi üzerindeki etkileri özdeşleşme kavramıyla da açıklanabilir. Özdeşleşme, bir medya metni takip edilirken izleyici/din-

leyicinin metnin içine girmesi ve karakterlerle kendini özdeşleştirmesi olarak tanımlanabilir. Özdeşleşme medya metninin toplumsal etkileriyle ilişkilidir ve medya metninin izleyicilere şiddeti öğrettiğini açıklayan bir kavramdır (Cohen, 2001: 245).

Unutulmaması gereken önemli bir konu da televizyonun ticari karakteridir. Belirli bir pazarda yapılan programlar kar elde etmek amacıyla yapılır. Kapitalist toplumun normlarıyla biçimlenir. Tüketime dayalı bir yaşam tarzı gösterilir. Kamu açıkça ekranın ardında kalmaktadır (Williams, 2003: 35-43). Williams'ın bu analizinde toplumsal ilişkiler televizyonun gelişiminde belirleyici olarak sunulmuştur (Stevenson, 2015: 39). Dolayısıyla televizyon bugün siyasi ve ekonomik denetimin egemenliği altındadır. Bu denetim türleri televizyonun yayıncılık anlayışları etkilemektedir (Total Cheviron, 2013: 43). Tüm bunların sonucunda denebilir ki “medya, özellikle televizyonu yeniden üreten, şekillendiren, yöneten, kontrol eden ve hatta yargılayıp, infaz eden bir iktidar aracına dönüşmüştür” (Bostancı & Akmeraner, 2016: 172).

Kadının medyada temsili konusu feminist bir perspektiften bakıldığında üç eksenle ele alınır: İlk olarak kadınların nasıl ve ne için baskı altına alındıklarını anlama çabası; ikinci olarak toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili stereotiplerin ortadan kalktığı bir tahayyül ve son olarak kadın üzerindeki tahakkümün temel toplumsal çelişki olarak idraki. Türkiye’de medyada kadının temsiliyle ilişkili sorun, “eşitlikçi bir temsil sorunu olmanın ötesine geçer; kadınların yaşam hakkını ve kadın cinselliğini yok sayan bir gelenek ve kültürün medyada nasıl yeniden üretildiği ya da pekiştirildiği sorununa dönüşür” (Çelenk, 2010: 233).

Televizyonda sunulan toplumsal cinsiyet temsilleri de toplumdaki cinsiyet hiyerarşilerinin, patriyarkal kalıpların, şiddet ve eşitsizliğin yaratılması ve devamında etkilidir (İnceoğlu & Akçalı, 2018: 15). Elbette ki burada kişilerin kültürel aidiyetleri ve kimliklerine bağlı olarak televizyon metnini farklı yorumlayabilecek olması unutulmamalıdır (Büker Alyanak, 2018: 129). Televizyondaki temsiller kadın ve erkeğe ilişkin stereotipler üzerinden ilerlemektedir. Bunlar kadının duygusallığına, erkeğin agresifliğine vurgu yapan psikolojik kalıplar da olabilirken mesleklerde bir cinsiyet yaratan ekonomi politik kalıplar da olabilir. Bu stereotipler toplumda var olan egemen sistemin temsilcisi olurken, bireyi çocuk yaştan itibaren şekillendirmektedir. Bu stereotiplerden bazıları kadının fiziksel olarak güçsüz, itaatkâr, boyun eğen, duygusal, bağımlı, yardım sever, fedakâr olmasıyken; erkeğin bağımsız, cesur, lider, fail, bencil şeklinde sunulmasıdır. Bu stereotiplerden de görüleceği üzere kadınlar, televizyondaki temsillerde de özel alana sıkıştırılmıştır (Aydın & Aslaner, 2015: 58-60).

Televizyonda üzerinde en çok durulan dramatik türlerdeki yapımlardır. Yerli yapımlarda inanma duygusunu güçlendirmek için yeni bir kurgusal dünya oluşturulur. İzleyici kendi gerçekliğinden uzaklaşarak yapımdaki sınıf, cinsiyet, etnik farklılıklara dayanan ve paraya bağlı gücün yüceltildiği bir alana çekilir (Karadaş, 2013: 76). Yerli televizyon dizileri, televizyon yapımları arasında genellikle en fazla izlenen içerik türü olarak öne çıkmaktadır. Özellikle prime time’da gösterilen toplumsal cinsiyet temsilleri toplumun büyük kesimi tarafından izlenmektedir. Yapılan birçok araştırma kalıplaşmış toplumsal cinsiyet yargılarının televizyon yapım süreçlerinde nasıl yeniden üretildiğine odaklanmaktadır (İnceoğlu & Akçalı, 2018: 15). Bu araştırmalarda, kadın imgesinin bağımlı, zayıf, kolay vazgeçen, uzlaşmacı, fedakâr, ikna edilmesi kolay kişiler olarak sunulduğu görülmüştür. Kadınlar genellikle senaryolarda medeni durumları ile sınıflandırılmakta; fiziksel görüntüsü “ideal” olmayan kadınlar anaç ve/veya cinsellikten arındırılmış olarak sunulmaktadır (İnceoğlu & Akçalı, 2018: 27-28). Televizyonda erkek karakterler geleneksel olarak kadın karakterlerden fazla olmuştur ve televizyonda şiddet gündelik yaşamdan daha fazla gösterilmektedir (Yaylagül, 2006: 66). Medyada kadının temsil biçimlerinden biri de anneliktir. Medyadaki temsiliyle annelik, bir biyolojik yetkinlik olgusu olarak kurgulanarak kadın kimliğini baskılayan bir kimliğe dönüşmektedir. Kadının medyadaki temsil biçiminde kadın bir bütün olarak erkeğe muhtaç, annelik ise kendine yetebilecek bir kimlik olarak kurgulanmaktadır (Polat, 2019: 77). Özdeşleşme kavramı akla getirildiğinde, medya metninde yaratılan karakterlerin günlük yaşamdan beslendiği; ancak burada yaratılan algı etrafında yeniden biçimlendiği / üretildiği ileri sürülebilir. Dolayısıyla medya metnini yorumlarken,

onların alımlayıcılarda yarattığı etkiler göz ardı edilmemelidir.

Televizyonda ailenin temsili de patriyarkal sistemin devamını sağlayacak cinsten olmaktadır. Medya, aile kurumunu öne çıkararak toplumsal yapının sürekliliğini amaçlamaktadır (Sekmen & Yurdigül, 2021: 426). Aile, beyaz, kadın ve erkek ebeveynler ve çocukları şeklindeki bir çekirdek etrafında kurulmaktadır (Fogel, 2012: 3). Kadının sıkıştırıldığı özel alan ve psikolojik şiddetin cereyan ettiği mekân olarak ev, medya tarafından herkesin sahip olması gereken bir yer olarak sunulmaktadır. Kadınların ev içi ve ev dışındaki imkân ve olanakları erkek eşleriyle bağlantılıdır. Böylece patriyarkal sistemin çekirdeği olan aile, kadının çekip çevirdiği bir kurum halinde temsil edilmektedir (Bowlby, vd., 1997: 343-346). Dizilerdeki güçlü kadın imgesi ise temel olarak erkek karaktere olan düşmanlığı ile sunulur. Güçlü kadının duygusal ve psikolojik zekasının anlatısıyla temsili oldukça nadirdir. Güçlü kadın imgesi erkek karakterleri desteklemek için yaratılırken, kendi kimliklerini yaratamamaktadır. Ancak son dönemde, örneğin Breaking Bad (2008-2013) dizisindeki Skyler White karakteri gibi erkek karaktere mental anlamda da tamamen zıt karakterler ortaya çıkmaktadır (Sunil, 2020: 2264). Türkiye gibi geleneksel toplumlarda, kadın temsili, bağımsız kimlikleri üzerinden değil, erkeklerle kurduğu akrabalık/arkadaşlık ilişkileriyle şekillenir (Velioğlu Metin, 2019: 647). Çalışmada, kadının geleneksel temsil pratiklerinin, kadının güçlü bir imge dahilinde sunulduğu takdirde de değişip değişmediği sorgulanacaktır. Çalışmanın bu bölümünde teorik çerçeve ele alındıktan sonra bir sonraki bölümde eleştirel söylem analizi yöntemi tartışılacaktır.

Yöntem

Söylem, dilin yaşayan bir bütün olarak anlaşılması anlamına gelmektedir. Toplum içerisindeki inanç, ideoloji ve temsiller söylem aracılığıyla inşa edilir. Denilebilir ki söylem, dil içinde inşa edilen toplumsal kökenli bir ideolojidir. Söylem ve eleştirel söylem analizi kavramları dendiğinde akla gelen ilk isim Teun Van Dijk'tir. Van Dijk, tutum ve ideolojilerin söylem aracılığıyla benimsendiğini iddia etmektedir. Van Dijk'a göre söylem ve iktidar arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur: Söylemi kontrol etmek, insanların zihinlerini etkileyen bir faaliyettir. İnsanların zihinleri kontrol edilerek gelecekteki eylemleri de kontrol edilebilir (İnceoğlu & Erbaysal Filibeli, 2016: 36). Söylem, ideolojiler sonucunda ortaya çıkar ve yeniden üretilir. Van Dijk'a göre, medya, parlamento ya da bilimsel tartışmalara erişebilen kişiler, bağlam ve söylem üzerinde tahakküm kurabilir; ana konuları belirleyebilir. Durum, söylem aracılığıyla istenildiği şekilde aktararak manipülasyona yol açmaktadır (İnceoğlu&Erbaysal Filibeli, 2016: 36). Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yöntemi, söylemin iktidar ve ideolojiler ile bağlantısını incelemektedir (Comu & Halaiqa, 2018: 51).

Eleştirel söylem analizi, söylemin bağlamını, "kimin, neyi, ne amaçla, nasıl bir durumda kime söylediğinin denetlenmesi gerektiğini ifade etmektedir" (İnceoğlu&Erbaysal Filibeli, 2016: 37). Eleştirel söylem analizinin görevleri, söylemin bağlamını incelemek, hangi grupların iktidar ilişkilerinde bulduklarını çözümlenmek, biz ve onlar ayrımındaki olumlu/olumsuz atıfları incelemek, imaları ifşa etmek ve ikili ayrımlardaki kanaatları incelemektir (Comu & Halaiqa, 2018: 55). Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi temel olarak haber metinlerine odaklansa da metin odaklı ve katı kurallardan uzak olduğu için farklı metin türlerine de uyarlanabilir (Comu & Halaiqa, 2018: 56). Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi, film/dizilere şu şekilde uyarlanabilir:

Mikro Yapılar

Söz dizimsel yapı: Sesler, sözcükler ve cümle yapıları.

Filmin retorik çözümlenmesi; filmde kullanılan görüntülerin kısa ya da uzun olması, grafik, rakam ve sayısal verilerden oluşan filmin ideolojik yapısı. Giriş sekansı, jenerik ve sekansların kurgu yapısı.

Makro Yapılar

Tematik Çözümleme: Filmin konusu, anlatı yapısı, karakterler ve mekanların sunumu.

Şematik Çözümleme: Mikro yapılarla ilişkiye giren, asker, polis hükümetler gibi makro yapılar ve ideolojiler.

Söylem analizinde dil önemli bir veri kaynağıdır. Veri kaynağının kullandığı kelimelerin görünür anlamlarından çok, aracılığıyla veri toplanılan dilin özelliklerinin ve yapısının tanımlaması daha önemlidir” (Ekinci, 2014: 56).

Eleştirel söylem analizinin yanı sıra, televizyonda gösterilen kadın temsillerine ilişkin bir diğer önemli yöntem de Bechdel Testi’dir. Bechdel Testi, şu üç soruya odaklanır:

1. Filmde/dizide ismi olan en az iki kadın karakter var mı?
2. Bu kadınlar birbirleriyle konuşuyor mu?
3. Bu kadınlar, erkekler dışındaki bir konu hakkında konuşuyor mu? (Agarwalvd, 2015: 830).

Çalışmada, eleştirel söylem analizinin ardından Bechdel Testi ile Alev Alev isimli dizinin seçilen bölümlerinde, kadın karakterlerin temsiline odaklanılacaktır.

Alev Alev’in Eleştirel Söylem Analizi

Çalışmanın bu bölümünde, tanıtım sayfasında “kendini bulmanın, yola devam etmenin, adalet arayışı ve gerçek aşkın hikayesi” (Ay Yapım, t.y.) olarak tanımlanan Alev Alev dizisi, eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmektedir. Kritik durum örnekleme, bir durumun “burada oluyorsa, başka durumda da oluyordur” mantığıyla incelenmesidir (Baltacı, 2018: 252).

Alev Alev dizisinde, dizinin akışını belirleyen kritik olayların ilk üç bölümde yaşandığı düşünülmektedir. Dolayısıyla ilk üç bölümde yaşananların diğer bölümlerin seyrini etkilediği ve ilk üç bölümle alakalı yapılacak bir incelemenin diğer bölümler hakkında da bir fikir sahibi olmaya yarayacağı düşünülmektedir. Ayrıca dizi incelenirken, çalışmada ele alınan teorik çerçeveden yararlanılacaktır.

Mikro Yapılar

Dizinin Künyesi

Dizinin adı: Alev Alev

Dizinin türü: Aksiyon, dram

Yayın kanalı: Show TV

Yayın süresi: 120 dakika

Yönetmen: Ahmet Katıksız

Yapımcı: Kerem Çatay (Ay Yapım)

Besteci: Toygar Işıklı

Başlangıç tarihi: 5 Kasım 2020

Dizinin Giriş Sekansı ve Jenerik

Dizinin giriş jeneriğinde, üç ana kadın karakterin görsellerinin altında yükselen alevler görülmektedir. Öncelikle bu giriş aşamasında dahi gösterge olarak kullanılan kadın ve alev figürlerinin kadın cinselliği üzerine yapılan bir ima olduğu akıllara getirilebilir. Bu başlıkta olay örgüsünü dağıtmamak adına yalnızca ilk bölümün giriş sekansı ele alınacaktır. Dizinin ilk bölümünde giriş sekansında, “2000 Kadın/2000 Umut” isimli yardım etkinliğinin hazırlığı yapılmaktadır. Dizinin giriş jeneriğinde gösterilen üç kadın karakter bu giriş sekansında gösterilmektedir. Rüya isimli karakter üst sınıfa mensup ve iyi giyimli olarak sunulurken yardım organizasyonunu düzenlemektedir. Rüya’ya yardım eden karakter ise onun çocukluktan beri yanında olduğu anlatılan Çiçek’tir. Çiçek alt sınıfa mensup bir karakterdir ve Rüya’nın yakın arkadaşıyken aynı zamanda yardımcısıdır. Üçüncü ana karakter olan Cemre’nin ilk gösterilişi ise, çocuğuyla birlikte yavru bir kediyi sevdikleri sahnedir. Giriş kısmında ilk dikkati çeken, Rüya’nın bir erkek arkadaşı, Çiçek’in nişanlısı ve Cemre’nin de eşinin varlığıdır. Bu noktada dikkati çeken isimlerde toplumsal tabakalarla ilgili gösterge öğelerine gönderme yapılmıştır; yani “Çiçek” ismi alt tabaka bir karaktere verilmiştir. Cemre’nin eşi, sevilen kediden kurtulmasını istedikten sonra Cemre’ye ilaç verir. Cemre, ilaçları içmez ve Çelebi ona şiddet uygulamaya başlar.



Görsel 1: Çelebi, Cemre'ye ilaç vermektedir.

Görselde görüleceği üzere, kamera Çelebi ve Cemre'yi karşıdan almaktadır. En yaygın çekim tekniklerinden olan ve karşı çekim olarak bilinen bu teknik, izleyicinin karakterleri tanımlayabilmesine yardım etmektedir (Butler, 2013: 30). Bu sahne özelinde bir yorum geliştirilirse, karakterlerin giyim kuşamları arasında bir zıtlık (düz/renkli, resmi/gündelik) görülmektedir. Görselde, Çelebi'nin daha yukarıda olması bir arada kurulan hiyerarşinin ilk temsili olarak görülebilir. Bahsedilen hiyerarşi, Çelebi'nin Cemre karakterine zor yoluyla ilaç içirmesiyle anlaşılabilir.

Eleştirel Söylem Analizi **Makro Yapılar - Olay Örgüsü**

İlk Bölüm

Dizinin ilk üç bölümündeki olay örgüsü, üç ana karakter üzerinden seyretmektedir. Giriş sekansında bahsedilen yardım etkinliği Rüya ve Çiçek karakteri tarafından organize edilmektedir. Çiçek karakteri aynı evde çalışan bir başka karakter olan Ali ile evlilik hazırlığı içerisinde. Cemre'nin ise, Çelebi tarafından uygulanan psikolojik/fiziksel şiddet sonucunda bir ayrılma talebi olduğu; bunun sonucunda bir avukatla görüşme yaptığı görülmektedir. Çelebi, Cemre'nin akıl sağlığının bozuk olduğu iddia etmektedir. Dolayısıyla Cemre ondan boşanamamaktadır. Çelebi, Cemre'yi ilaç içmediği takdirde hastaneye kapatacağını ve akşamki davet için vücudundaki izleri kapatmasını söyler.

Bir sonraki sekansta Ömer karakteri görülmektedir. Ömer, kumardan kazandığı parayla mahallelinin veresiye borçlarını ödemektedir. Daha sonrasında Cemre ve kızının kaçma planları yaptığı görülmektedir. Rüya ve Çiçek karakteri ise, Rüya'nın "tam storylik" olarak tanımladığı bir mahalleden geçerek yardım gecesine ulaşmaya çalışırlar. Bu anda arabanın önüne çocuklar atlar ve Ali son anda durabilir. Bu noktada Ömer karakteri, Ali karakterine "Öyle her yer babanızın çiftliği gibi at koşturamazsınız" şeklinde nasihatlerde bulunur. Ömer, arabanın içindeki Rüya karakterine uzun uzun bakar. Bir başka sekansta Çelebi, Cemre ve kızının kaçma planlarını manipüle etmeye çalışır. Ömer, yardım etkinliğinin düzenleneceği mekânda, hasta olan garson arkadaşı -işten atılmaması için- yerine çalışmaktadır. Cemre, Ömer'e çarparak taşıdığı içkileri döker. Şef garson, Ömer'e bağırır ve Ömer ilk kez Rüya'nın erkek arkadaşı İskender ile karşı karşıya gelir. Şef garson, Ömer'i

sorun çıkarmaması için mutfağa kilitler. Cemre davetten kaçarken çantasını çaldırır. Onu Ozan isimli bir diğer karakter görür; çantasını bulur. Bu esnada mutfakta yangın çıkar. Çiçek, Rüya'yı kurtarmak için yangının çıktığı yere girer. İnsanlar yangından kaçmaya çalışırken izdiham çıkar ve birbirlerini ezer. Şimal isimli karakter bu izdihamda hayatını kaybeder. Şimal, Atlas isimli çocuğun annesidir. Tomris Hanım ise Şimal karakterinin annesidir. Çelebi de Cemre'nin içeride olduğunu düşünüp onu kurtarmak için seferber olur. Ömer, kilitli kaldığı yerden çıkar ve sağ kalanları kurtarır. İskender sevgilisi Rüya'yı kurtaramaz ve kendisini kurtarması için zorlayan Çiçek'i yangına iter. Ömer yangının arasından gelir ve Rüya'yı kurtarır. Çelebi bu esnada ağlayarak içeri girmeye çalışır. Cemre, Çelebi'nin öldüğünü düşünmesi için Ozan'dan yardım alır. İskender zafiyet gösterdiği için Rüya ondan ayrılır. Çelebi İskender'i, "Güçlü ol, dik dur" diyerek teselli etmektedir. İskender, Ömer'e Rüya'yı kurtardığı için para teklif eder. Ömer, "Sevgilin ölürken sen neredeydin, kaçtın mı?" diye sorar.

Cemre, Ozan'a ya çocuğuyla kaçacağını ya da öldürüleceğini söyler. Gazeteci olan Ozan yangınla ilgili bir haber yaptırır ve "Yangında ölenlerin çoğu kadın, neden?" diye sorar. Yangında erkeklerin çoğu kurtulmuştur. Cemre bu haberde çocuğunun fotoğrafını görünce ağlamaya başlar. Çocuğunu düşünerek "Geliyorum Güneş'im" diyerek ağlar. Başhekim Tomris, Çiçek karakterini kendi kızı sanarak kurtarır ve "Keşke kızım sen olsaydın" der. Ali, öldü sandığı Çiçek'in eşyalarını görünce "Nikahımız vardı" der ve ağlamaya başlar. İlk bölüm biterken Cemre ağlarken gösterilir ve sona doğru tebessüm eder.

İkinci Bölüm

Çelebi, Cemre'nin ölümünün netleşmesi için DNA testi talep eder. 4 yıl önceye yapılan bir flashbackle Cemre'nin zorla elektroşok tedavisi gördüğü öğrenilir. Cemre, Ozan'dan sahte pasaport ister. Ozan da Ömer'den "Her gün gazetelerde böyle olaylar görüyoruz" diyerek kadın cinayetlerini anıttırır. Ozan ile Ömer pasaportlar için yola çıkarken Cemre de arabadadır ve "Ne olur vurma" diyerek kapanır. Bu esnada polis, yangını çıkaranın Ömer olduğundan şüphelenmektedir.

Çelebi, Cemre'nin ölmediğinden şüphelenir ve araştırmaya başlar. Çiçek, Tomris tarafından Şimal'in yerine geçirilir. Çiçek flashbackle gelinlik provası yaptığı güne döner. Rüya da bu sahneyi hatırlar ve ağlamaya başlar. İskender, Rüya'ya ölümden korktuğunu söyler. Rüya da ona, "İyi ki senin kadar ölümden korkmayan insanlar var" diyerek Ömer'i hatırlatır. Bu sırada İskender, Rüya'ya yönelik basında gelişen haberleri engellemekten vazgeçer ve yardımcısına "Rüya basın özgürlüğünü kaldırabilecek bir kadın" der.

Rüya evinin önündeki muhabirlerin soruları karşısında ağlamaya başlar. Muhabirler, Rüya'nın babası tarafından karşılanır. Ozan'ın annesi, Cemre'ye "Kimsenin hayatı iyi değil, kadın dediğin 'kan kustum, kızılılık şerbeti içtim der'" diyerek nasihat verir. Cemre de ona, "Sen de annesin" diyerek halinden anlamasını ister. Çelebi, İskender'e Ömer'i bulmasını emreder. İskender ise onun üslubu karşısında kibar olmasını söyler. İskender, yardım gecesinde Ömer'i kilitleyen şef garsondan yardım ister. Tam o esnada Ömer, şef garsonu döver.

Ozan kadın ve erkeklerin yangından eşitsiz etkilendiği yönündeki haberi sonucu işinden atılır. Yeni bir haber yapar ve "Yangında erkekler kadınları itti mi?" diye sorar. Haberde kadına şiddet ve erkek terörü kavramları anıttırılır. Tomris, torunu Atlas'ın etkilenmemesi için Çiçek'e baskı yaparak zorla tutar. Bu sırada Rüya'nın babası iş ortaklığının bozulmaması için İskender'i savunur. İskender, yaptığı haberden ötürü Ozan'ı dövdürür; Ozan'ı Ömer ve mahalleden arkadaşları kurtarır. Rüya, yangının vuku bulduğu mekâna geri döner. Ömer onu teselli etmek için oradadır ve "Ne oldu, alt sınıf erkek önyargın kırıldı, değil mi?" diye sorar. Rüya'yı mahalleden yolcularken, "Zengin fakirin, güçlü zayıfın üstüne basa basa bir şekilde..." şeklinde bir cümle kurar. Çelebi'nin sağ kolu Cemre'yi bulur. Çiçek, zorla tutulduğu evden kaçır; nişanlısı Ali'yi görür. Ali, Çiçek yangından etkilendiği için onu tanıyamamaktadır. Cemre ve kızı kaçmayı başarır; çok mutludurlar.

Üçüncü Bölüm

Rüya, İskender'i polise ihbar eder. Bir sonraki sekansta Rüya yoksul mahallededir. Cemre, kızına kaçmalarını bir oyun olarak sunar. Cemre'nin kaçmasına yardım edenin Ömer olduğu ortaya çıkar. Cemre kızıyla çıktığı yolculuğu "yeni hayat" olarak adlandırır. Cemre kızına babasıyla ilgili bir hikâye anlatırken ağlamaya başlar.

Çelebi'nin siyasi bağlantıları ortaya çıkar. Çiçek aynada kendisine bakarak ağlar. Atlas'ın babası Bülent karakteri ortaya çıkar. Rüya babasıyla İskender ile alakalı olarak tartışır; ağlar ve onu babası teselli eder. Rüya evden çıkmaya çalışırken basın ve yangında ölenlerden birinin yakını onu sıkıştırır. Rüya ağlar ve onu oradan Ömer çıkartır. Çiçek bir flashback ile nişanlısıyla çocuk yapma hayallerini hatırlar. Ömer ve Rüya yakınlaşır. Rüya, Çiçek'in (aslında Şimal'in) cenazesinin haberini alır ve ağlamaya başlar. Ömer, Çelebi'nin Cemre'ye yaptıklarını Rüya'ya anlatır. Rüya, Cemre'nin gördüğü şiddeti sorgulamaya başlar. Ozan yangının tesadüf olmadığını düşünür ve asıl sebebi aramaya başlar. Yangının asıl sebebinin İskender ve Rüya'nın babasının tarihi eser kaçakçılığı olduğu ortaya çıkar. Çelebi bunu öğrenince İskender'e "Ömer'e kaybettiği erkeklik gururunu" yeniden kazanmak için bir fırsat sunar.

Tomris, Çiçek'e anlattığı hikayesinde babasının da doktor olduğunu; onun asla babası gibi olmayacağını çünkü onun bir erkek olduğunu söyler. Ali, Çiçek'in olduğunu düşündüğü mezarın üzerine gelinlik koyar. İskender, yangının sorumlusu olarak yalan beyanla Ömer'i gösterir. Çiçek intihar etmeyi kurgular fakat tam o anda Atlas ona sarılır. Çiçek intihar etmekten vazgeçer. Ömer gözaltına alınırken Rüya'nın aslında avukat olduğu ortaya çıkar. Çelebi kızını bulur. Ozan da oradadır ve Cemre'ye "Asıl şimdi güçlü durman lazım" der ve onu hastaneden kaçıtır.

Mekanlar ve Temsiller

Mekanlar, dizinin olay örgüsünde sezilebileceği üzere düalist yapıyı destekler niteliktedir. Zengin/fakir, güçlü/güçsüz ayrımları dizideki mekanlar arasındaki ayrımlarla desteklenir. Öncelikle Rüya, İskender, Çelebi, Cemre, Rüya'nın babası, İskender ve Çelebi'nin annesi üst sınıfa mensuptur ve konakladıkları mekanlar lüks mekanlardır. Lüks villalar ve lüks araçlar üst sınıfa mensubiyetlerini destekler niteliktedir. Bunun aksine, yardım derneğinin verildiği, aynı zamanda Ömer, Ozan, mahalleli gençler, Ozan'ın annesi gibi karakterlerin yaşadığı yer olan Yedikule ise yoksullukla özdeşleşmiştir. Bu mekanlar, dizideki iyi/kötü, güçlü/güçsüz ayrımının bir uzantısıdır. "Mekân, egemenliğin yaşandığı en önemli yaşam alanlarından biridir. Mekân kavramı içleme ve dışlama ilişkilerinin yaşandığı, tehdit algılarının oluştuğu, stratejilerin belirlendiği toprak parçasıdır. Politikalar mekânda üretilir. Bu nedenle mekân olmadan iktidardan bahsedilemez" (Akpınar, 2018: 66). Dizide pozitif özellikler atfedilen Ömer, Ozan ve mahalleli karakterler Yedikule'de; negatif özellikler atfedilen Çelebi ve İskender gibi karakterler ise lüks mekanlarda kalmaktadır. Dolayısıyla dizide iyilik yoksullukla, kötülük de zenginlikle eşdeğer bir çizgide ilerlemektedir.

Karakterler

Dizideki ana karakterler Cemre, Rüya ve Çiçek olarak sunulur. Tomris, Çelebi, İskender, Ömer ve Ozan karakterleri ise destekleyici yan karakterler olarak gösterilir. Cemre karakteri ilk üç bölümde, Çelebi'nin şiddetinden bıkmış, çocuğuyla birlikte bu şiddetten kurtulmanın yollarını arayan idealist ve inatçı bir karakter olarak sunulur. Rüya ise, üst sınıfa mensup yardımsever, iyi niyetli ve arkadaş canlısıdır. Çiçek, iyi bir arkadaş; iyi bir eş ve iyi bir çalışan olarak gösterilir. Tomris de buna benzer şekilde, mesleğini yakmayı göze alarak torunu için her şeyi yapabilen fedakarlığıyla öne çıkar.



Görsel 3: Rüya ile Ömer'in yaklaşması



Görsel 3: Rüya ile Ömer'in yaklaşması

Çelebi karakteri psikolojik ve fiziksel şiddet failidir. Kadına şiddet uygularken aynı zamanda kadına şiddete karşı gelişen protestolarda yer almaktadır. Çelebi'nin temsil ediliş biçimi, geleneksel Türk sinemasındaki patron kötü adamların temsil biçimiyle benzerdir: Onların kötülüğünün kaynağı da mensup oldukları sınıftır ve alt sınıftan karakterlerle devamlı mücadele içindedirler (Sevindi, 2016: 68). Bu da onun riyakârlığının bir göstergesidir. İskender karakteri de Çelebi gibi; amaçlarına ulaşmak için yalan söylemekten geri durmamaktadır. Yangından

kaçtığı için korkak, kendi canını düşündüğü için bencil olarak sunulur. Ömer ve Ozan karakterleri ise bunların tam aksine, kibar, naif, iyilik sever, dost canlısı kişiliklerdir. Ömer, mahallenin içinden gelmektedir; üslubunun yer yer argoya kaçışı belirleyicidir. Ömer ve Ozan karakterlerinin, mekanla olan ilişkisi düşülürse yine Yeşilçam ile doğrudan bir ilişki sezilir. İyi olarak resmedilen mahalleli, diğer karakterlere oranla yaşayan tiplerdir: Mahalle hayatı ise bir toplum panoraması çizmektedir (Sevindi, 2016: 65).

Çelebi ve İskender'in annesi, çocuklarının refahı için her şeyi yapabilir. Rüya'nın babası ise, şirketlerinin bekası için kızını kullanmaktadır. Rüya'nın babasının yangın sonrasında verdiği tepki "Tanrım bu nasıl felaket böyle" şeklindedir. Ömer'in argo üslubuyla birlikte düşünülürse bir zıtlık olduğu aşikardır. Dolayısıyla zengin/fakir ikilemini destekler nitelikteki dil kullanım pratikleri dikkat çekicidir. Dil, medyadaki kullanım pratikleriyle iktidar ilişkilerini meşrulaştırmaya yol açabilir (Akter, 2006: 1).

Dizideki kadın karakterlerin yalnızca birinin mesleği ilk bölümden itibaren bilinmektedir. Tomris karakteri sahibi olduğu hastanenin başhekimidir. Rüya ise, üçüncü bölümde Ömer gözaltına alınırken avukat kimliğini gösterir. Dolayısıyla yoksul mahallede yaşayan karakterler dahil, gösterilen herhangi bir karakterin maddi gelir olarak en azından orta sınıfa mensup olduğu söylenebilir.

Alev Alev Dizisi Metnindeki İdeolojiler

Televizyon dizilerinde psiko-sosyal güç farklı şekillerde temsil edilebilir. Bu güç ilişkileri toplumsal yapıdan beslenmekte; yine bu ürünleri topluma televizyon aracılığıyla sunmaktadır (Karadaş, 2013: 87). Öncelikli olarak Alev Alev dizisinde ana karakterlerin kadın olması dikkat çekicidir. Fakat bu kadın karakterler güçlü müdür? Cemre ve Rüya karakterleri, Çelebi ve İskender karakterlerine karşı çıktıkları oranda güçlü bir temsil sunmaktadır. Fakat bu gücün belirleyeni, erkek karakterlere karşı olmakla sınırlandırılmaktadır. Cemre ve Rüya karakterlerinin, verdikleri mücadelede en büyük destekçileri Ozan ve Ömer karakterleridir. Ömer gerek fiziksel gerek toplumsal anlamda bir güce sahipken, Ozan idealist gazeteci kimliğiyle bir güce sahiptir. Öyle ki yer yer Ömer ve Ozan karakterleri, Cemre ve Rüya'nın "adına konuşurlar" (Spivak, 2020: 27). Erkek karakterlerin bu "yol göstericiliği", kadının katılım ve özgür konuşmasını tahakküm altına alan "mansplaining" kavramı ile de açıklanabilir (Kidd, 2017: 3). Dizide, iyi ya da kötü temsilleriyle erkek karakterler, "sadece zihinsel beden imajları ya da fantezilere değil, kas gücüne, duruşa, beden duygusuna ve dokusuna" uygun olarak gücü elinde bulundurmaktadır (Yağlı, 2015: 277).

Dizideki karakterlerin, söylemlerinde eşitlikçi bir talep söz konusudur. Örneğin Cemre, boşanmak için avukat ararken verdiği mücadelede; Ozan, Ömer'i sahte pasaport çıkartmaya ikna ederken; Ozan, yangındaki eşitsiz can kaybına ilişkin haber yaparken Türkiye'de gerçekleşen kadın cinayetlerine vurgu yapar. Burada kadınların ezilmişliğinin sorumlusu olarak yasal düzenlemeler ve toplumdaki yapı gösterilir (Molaci, 2018: 68). Bu yapılırken kadın kimliği ikinci plana itilir ve kadın kimliğine ilişkin sorunlar özel alana itilir (Polat, 2019: 94). Hatırlanacağı üzere bu talepler, kadının ikinci planda oluşunu patriyarkal sisteme bağlamayan liberal feminizmin talepleridir. Kadının erkeğe göre tanımlandığı ilişki biçimleri radikal feminizm tarafından reddedilir (Oğan-Balkız, 2013: 39). Bu talepler, dizideki karakterlerin tanımlanma biçimleriyle paralel bir seyir izlemektedir. Günümüz patriyarkal sisteminde, kadınların temsil biçimleri kalıp yargıların oluşmasına ve sistemin pekiştirilmesine yol açar. Patriyarkal sistemde kadın, "iyi bir eş, anne, kız çocuk, ev kadını olmak zorunda olduğunun bilincinde olarak bu roller için maskesini taktığı" unutulmamalıdır (Velioğlu Metin, 2019: 648).

Alev Alev dizisinde, Rüya'nın aşkı aradığı vurgusu sık sık yapılmakta; Çiçek'in nişanı ve evliliğinin gerçekleşmemesi bir mağduriyet algısı oluşturmakta ve Cemre'nin kızına ulaşma çabası haklı bir mücadele olarak sunulmaktadır. Tomris'in Çiçek'i zorla alıkoyması ise torununun sağlığı için meşrulaştırılır. Tüm bu ilişkilerde belirleyenin erkeklerle kurulan ilişkiler ve geleneksel aile ideolojisinin yeniden üretimi olduğu görülebilir. Heteronotmatif bu toplumda kabul edilebilir tek cinsel yönelim

heteroseksüelliktir (Butler, 2019) ve heteroseksüel evliliklerdir.

Bechdel Testi bağlamında düşünülürse,

1. Dizide en az iki kadın karakterin olduğu,
2. Bu kadınların birbirleriyle konuştukları,
3. Bu kadınların erkekler dışında bir konu hakkında konuştukları,

görülmektedir. Bu yanıtlarla Alev Alev dizisinin Bechdel Testi'ni geçtiği görülmektedir. Fakat örneğin ilk bölümden ele alınırsa, Rüya ve Çiçek karakterlerinin genellikle erkekler hakkında (Ali, İskender) aşk konusunu konuştukları görülür. Erkekler ve aşk dışında konuştukları sahnelerin oldukça az olduğu görülmektedir.

Cemre'nin kızına ulaşması ve onunla yeni bir hayata erişmek için verdiği mücadelede belirleyen, Cemre'nin kendini unutarak kızının hayatını düşünmesidir. Bu fedakârlık hali, Cemre'nin bir kadın olarak Çelebi'den gördüğü psikolojik ve fiziksel şiddetin önüne geçmektedir. Çelebi tarafından Cemre'nin hayatına sistematik bir şekilde uygulanan müdahale ve saldırı söz konusudur. Bu düşmanca tavırların düzenli uygulanışı, mağdur ve fail arasındaki güç asimetrisi, planlı ve belirli bir strateji doğrultusunda uygulanan mobbing süreci (Tetik, 2010: 83) fiziksel şiddetle katmerlenmektedir. Cemre'nin bu şiddet sürecini şeyleştirerek çocuğuna ulaşmayı başat mücadele olarak kurgulaması ideolojik metnin inşası noktasında önemli bir işlevdir (Çoban, 2019: 38). Cemre'nin buradaki mücadelesi (kısmen Tomris karakterinde de benzer bir olgu söz konusudur) kadınlık kimliğinin karşısında konumlanan annelik kimliğini akıllara getirir. Benzer bir karşı karşıya koyma, Çiçek karakterinin “çocuk yapma hayalleri” ile de gösterilmektedir. Cemre'nin anneliği ise, sıradan bir annelik değil; çocuğu için her şeyi yapmayı göze alan bir anneliktir: Süper annelik. Hem çalışıp hem çocuğunun bakımıyla ilgilenmek zorunda kalan annenin öz benliğine ilişkin kaygıları geri plana itilmektedir.

Dolayısıyla Alev Alev dizisinin “kadına karşı şiddete hayır” şeklinde sloganlaştırılabilecek alt metni varlığını retorik olarak korumaktadır. Çünkü dizide, alternatif bir ideoloji önerilmemekte; dizi, kadının bugünkü ikincil konumunu pekiştiren sembolik bir yeniden üretim sürecine tekabül etmektedir (Çelenk, 2010: 230). Dizide, kadının ikincil konumunun nedenlerini araştıran bir söylem üretilmemekte; kadınların bugünkü konumunun nedenleri patriyarkal sistemin bütünüyle ilişkilendirilmemektedir. Böyle olunca güçlü kadın imgesi; geleneksel toplum yapısının temel motifleriyle ilişkilendirilmekte, ana kadın karakterler arkalarındaki erkeğin varlığıyla güç kazanır hale gelmektedir. Cemre'yi mücadeleye iten süreçte asıl belirleyen gördüğü şiddet değil iyi bir anne olmadığını düşünmektir. Bu figür süper anne kavramıyla tanınır: Çalışsa da çalışmasa da herhangi bir zorlukla karşılaşsa da çocuğunun iyiliğini düşünmek zorundadır. Bu hipotezi güçlendirecek şekilde, kadın karakterlerin geleneksel Türk dizilerindeki kadının temsilinin devamı olan özellikler olan duygusallık, fedakârlık, yardımseverlik gibi ilişkilerle tanımlanması gösterilebilir. Erkekler de yine fiziksel ve psikolojik olarak güçlü, İskender karakteri örneğinde görüleceği üzere bencil, lider ve faildir.

Ekranın gerisindeki kadınlar ise kitle kültürünün hedefleri halindedir. “Kitle kültürünün büyük bölümü boş zaman, aile hayatı ya da özel hayat ve ev gibi ‘kadınısı’ alanlarla gerçekleşir ya da tüketilir; ayrıca temsillerinin konusu olarak da yine bu alanlarda yoğunlaşır” (Williamson, 1998: 139). Bu anlamda televizyonun ve televizyon yapımlarının ticari karakteri birlikte düşünüldüğünde, son dönemde artan güçlü kadın figürleriyle televizyon dizilerinin kadın mücadelesinden etkilendiğini söylemek abartılı olmayacaktır (Berber, t.y.). Tüketici kapitalist bir paradigmadaki mücadele fikrinin metaya çevrilip tüketiciye yeniden satılması fikri de bu bağlama oturtulabilir. Alev Alev dizisi, son dönem artışa geçen kadın mücadelesini sistem içine çekme noktasında bir araç olarak işlev görmektedir (Health & Potter, 2012: 16). Bu noktada bu anaakımlaştırma stratejisi, feminizmin reklamlarda kullanılması sonucu türetilen femvertising kavramına benzemektedir (Varghese & Kumar, 2020).

³Kadınlara dayatılan çocuk doğurma ve ev içi emeği bedavaya gerçekleştirmek gibi (Mason, 2019: 56)

SONUÇ

Çalışmada son dönem güçlü kadın figürlerinin mevcut olduğu dizilerden biri olan Alev Alev’de, bu kadın figürlerin aslında bağımlı bir figür yaratıp yaratmadığı fikri sorgulanmıştır. Alev Alev’de incelenen sorun, aile ideolojisinin yeniden üretilip üretilmediği ve güçlü kadının gücünün saiklerinin neye dayandığıdır. Çalışmada, ideoloji kavramı insanların gündelik pratiklerine esin veren fikirler olarak ele alınmıştır. Burada unutulmaması gereken ideolojinin televizyon başta olmak üzere devletin ideolojik-kültürel aygıtlarınca yayıldığıdır (Althusser, 2002: 34). Hâkim sınıf ideolojileri, sistemin yeniden üretilmesine yol açar (Laclau, 1998: 109).

Aile ideolojisi, çalışmanın bütününde sistemi yeniden üreten hâkim sınıfın ideolojilerinden biri olarak görülmüştür. Medya metinleri bu yeniden üretim sürecinde önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır. Eleştirel olarak sunulan birçok eser de bu yeniden üretim sürecinden muaf değildir. Medyanın bir başka önemli rolü de kimlik inşasındaki yeridir (Bauman, 2017: 116). Medyada inşa edilen kadın kimliği, eril standartlara dayanmaktadır. Bu eril standartlar fiziksel güç ve denetime, heteroseksüelliğe, mesleki başarıya ve ataerkil aile rollerine ilişkindir. Böylece kadınlar, fiziksel nitelikler ve cinsellik üzerinde durur ve diğer kadınlara erkeklerin baktığı gibi bakmaya teşvik edilir (Crane, 2003: 33-34). Çalışmada, bu kavramsal çerçeveden hareketle bugünün medya metinlerinde inşa edilmeye çalışılan kadın kimliğinin, aile ideolojisinin yeniden üretimine olan etkisi üzerinde durulmuştur.

Çalışmada Alev Alev dizisinde kadınların görünürlüğünün feminizm türlerinden hangisine kapıldığı sorgulanmıştır. Bu soruya verilecek yanıt, patriyarkal ilişkilerin mevcudiyetini anlamak için doğrudan önem taşımaktadır. Eleştirel söylem analizinin uygulandığı çalışmada, teorik çerçeve olarak “patriyarka, annelik, kadınlık, süper annelik, birinci ve ikinci dalga feminizmler, televizyonun ticari karakteri” kavramları belirlenmiştir. Bu kavramların belirlenmesindeki gerekçe aile ideolojisinin belirleyenlerinin patriyarka ve annelik/kadınlık olmasıdır. Feminizmlere ilişkin tartışmanın gerekçesi ise bu kavramlara yönelik yaklaşımın belirlenmesidir. Bu noktada radikal feminizmin kimlik inşasındaki rolüne yakın bir pozisyonda durulmuştur.

Bu minvalde giriş bölümünde sorulan sorulara,

1. Alev Alev dizisindeki kadın karakterlerin önemli çoğunluğunun gücünün erkek karakterlerle kurdukları ilişkilerle yakından ilgili oldukları,

2. Erkek şiddetine yönelik söylemin retorik olarak kullandığı; şiddetin yapısal kökenlerine inilmediği yani patriyarkaya karşı bir bilinç geliştirilmediği,

3. Dizinin içeriğinin ana akımdan -ana karakterlerin kadın olması dışında- farklılaşmadığı, televizyonun ticari karakteriyle birlikte düşünüldüğünde son dönem yükselişe geçen kadın hareketinin taleplerinin sistem içine çekilmesiyle ilişkili olduğu,

4. Dizinin ideolojik metninin bağımsız ve tek başına güçlü kadın karakterlerden oldukça uzak olmasıyla paralel olarak, annelik kimliğini öne çıkardığı görülmüştür.

Annelik ideolojisi ise, patriyarkal sistemin temelindeki ailenin ve aile ideolojisinin devamında; bunun yanı sıra aile ideolojisinin yeniden üretiminde oldukça etkilidir. Dolayısıyla Alev Alev dizisindeki kadın karakterlerin görünürlüğünün birinci dalga feminizmin talepleriyle daha yakından ilişkili olduğu, radikal feminizmin annelikten bağımsız bir kadın kimliğinin inşasından uzaklaştığı görülmüştür. Dizide inşa edilen kadın kimliği, “seks objesi, erkeğe bağımlı, destekçi eş ve anne rolleriyle” (Arsan, Ünalın & Türkoğlu, 2009: 387) özdeşleşen genel geçer kadın kimliğinden farksızdır.

Dizide, “kimlik” tartışmalarının yanında mekân ve karakterler arasında kurulan ilişki de eşitsizliğe dayanmaktadır. İyi/kötü ve fakir/zengin ikilikleri arasında bir korelasyon kurulmaktadır. Yeniden üretilen yalnızca aile ideolojisi değildir; dizideki karakterler geleneksel Türk sinemasındaki karakterlere benzetilmektedir. “Kötü patron” gibi bu karakterler böylelikle “modernize” edilmektedir. Dizide şiddetin gösterilme biçimi de şiddetin normal bir sorun çözme yolu olduğu yönündedir. Şiddetin bu şekilde normalleştirilmesi iki önemli sonuca yol açar: (1) Beyaz, orta sınıf ve “erkek” olanların dışın-

da kalan herkes hakkında olumsuz inançların teşvik edilmesi, (2) “Yumuşak” şiddetin hoş görülebi-
leceği. Alev Alev dizisi gerek fiziksel şiddeti gerek mobbing ve mansplaining gibi “yumuşak” şiddeti
göstermesiyle bu normalleştirilmeye yol açmaktadır (Trend, 2008: 42, 133, 136). Böylelikle Alev
Alev dizisi ana akım içinde alternatif bir söylem yaratmaya çabalasa da bu çabasında başarısızlığa
uğramıştır; patriyarkal söylemin alternatif çabaların içine sızdığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Agarwal, A., Zheng, J., Kamath, S., Balasubramanian, S., & Dey, S. A. (2015). Key female charac-
ters in film have more to talk about besides men: Automating the bechdel test. In Proceedings of
the 2015 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguis-
tics: Human Language Technologies (pp. 830-840).

Akpınar, İ. E. (2018). Küreselleşme, politik mekan ve iktidar: Alternatif bir jeopolitik değerlendirme.
Yüksek Lisans Tezi. Namık Kemal Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akter, T. (2006). Medya ve İktidar İlişkileri: Dilin Klişeleştirdiği Cinsiyet Kimlikleri. Uluslararası Kadın
Araştırmaları Konferansı, Doğu [https://www.academia.edu/1772085/Medya_ve_ik-
tidar_ili%C5%9Fkileri_Dilin_kli%C5%9Flele%C5%9Ftirdi%C4%9Fi_cinsiyet_kimlikleri](https://www.academia.edu/1772085/Medya_ve_ik-
tidar_ili%C5%9Fkileri_Dilin_kli%C5%9Flele%C5%9Ftirdi%C4%9Fi_cinsiyet_kimlikleri) (Erişim
Tarihi: 14.02.2022).

Althusser, L. (2002). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Çev. Yusuf Alp & Mahmut Özışık). 5.
Baskı. İletişim: İstanbul.

Arsan, E., Ünal, E. & Türkoğlu, S. (2009). Cinsiyetçilik ve Medya: "Güzin Abla" Köşesinde Yenid-
en Üretilen Ataerkil Cins Kimlikleri. Cogito Uç Aylık Düşünce Dergisi. Sayı 58 / Bahar. Yapı Kredi
Kültür Sanat: İstanbul.

Atılğan, G. (2017). İdeoloji. (Haz. Gökhan Atılğan & E. Atilla Aytekin) Siyaset Bilimi Kavramlar, İde-
olojiler, Disiplinler Arası İlişkiler içinde. 6. Baskı. Yordam: İstanbul.

Ay Yapım (t.y.). Alev Alev. <https://www.ayyapim.com/tr-tr/alev-alev> (Erişim Tarihi: 19.05.21).

Aydın, G., & Aslaner, D. A. (2015). Stereotip Kadın Rollerinin Televizyon Reklamlarında Sunumu.
Global Media Journal: Turkish Edition, 6(11).

Aygün, C. S. (2007). Kişilerarası iletişimde sapkın şiddet: Manevi taciz (Mobbing). Kriz Dergisi,
15(2), 1-14.

Badinter, E. (2011). Kadınlık mı? Annelik mi? (Çev. Ayşen Ekmekci). İletişim: İstanbul.

Baltacı, A. (2018). Nitel Araştırmalarda Örneklem Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine
Kavramsal Bir İnceleme. BEÜ SBE Derg., 7(1), 231-274.

Bauman, Z. (2017). Kimlik. (Çev. Mesut Hazır). Heretik: Ankara.

Berber, N. (t.y.). İsyân, Direniş, Kazanım Türkiye’de Kadın Hareketi.
<https://tr.boell.org/tr/isyân-direnis-kazanim-turkiyede-kadin-hareketi> (Erişim Tarihi: 20.05.21).

Berger, A. A. (1993). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri. (Çev. Murat Barkan, Nazlı Bayram,
Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak ve A. Haluk Yüksel). Anadolu Üniversitesi
Basımevi: Eskişehir.

Bostancı, M. & Akmeraner, Y. (2016). Neoliberal Politikaların Tahribata Uğrattığı İletişim Arenasını
Doğru Analiz Edebilmenin Yolu: Eleştirel Medya Okuryazarlığı. (Ed. Meltem Bostancı) Eleştirel
Medya Çalışmaları içinde. Anahtar Kitaplar: İstanbul.

Bowlby, S., Gregory, S., & McKie, L. (1997). "Doinghome": Patriarchy, caring, andspace. In Women's Studies International Forum (Vol. 20, No. 3, pp. 343-350). Pergamon.

Burç, P. E. (2015). Popüler Kültür ve Annelik: Anneliğin Farklı Görünümleri. Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi.

Butler, T. (2019). Heteronormativite: tanımı, toplumsal örnekleri ve neden LGBT+ topluluğuna zararlı olduğu üzerine. (Çev. Yiğit E. Korkmaz). <https://kaosgl.org/haber/heteronormativite-tanimi-toplumsal-ornekleri-ve-neden-lgbt-topluluguna-zararli-oldugu-uzerine> (Erişim Tarihi: 13.04.22).

Butler, A. W. (2011). Film Çalışmaları. (Çev. Ali Toprak). Kalkedon: İstanbul.

Büker Alyanak, Z. (2018). Etnografi ve Çevrimiçi Etnografi. (Der. Mutlu Binark) Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri içinde. Üçüncü Baskı. Ayrıntı: İstanbul.

Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. Mass communication & society, 4(3), 245-264.

Crane, D. (2003). Moda ve Gündemleri Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik. (Çev. Özge Çelik). Ayrıntı: İstanbul.

Cvetkovich, A. (2021). Depresyon: Toplumsal Bir His (Çev. Zeynep Ertan). Sel: İstanbul.

Çakır, S., & Akgökçe, N. (1996). Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem: Kadın Araştırmalarında Yöntem. Sel: İstanbul.

Çelenk, S. (2010). Kadınların medyada temsili ve etik sorunlar. Televizyon haberciliğinde etik, 229-236.

Çoban, M. (2009). Egemen söylemin yeniden üretilmesinde haber çerçeveleme: KANAL D ve STV örneği. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

Çomu, T. & Halaiqa, İ. (2018). Web İçeriklerinin Metin Temelli Çözümlemesi. (Der. Mutlu Binark) Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri içinde. Üçüncü Baskı. Ayrıntı: İstanbul.

Dursun, Ç. (2012). İdeoloji Yaklaşımları Çerçevesinde Dil, Söylem ve Siyaset. <https://www.teorive-politika.net/index.php/arsiv/item/81-ideoloji-yaklasimlari-cercevesinde-dil-soylem-ve-siyaset> (Erişim Tarihi: 18.05.21).

Ekinci, B. T. (2014). ARGO Filmi Bağlamında Hollywood Sinemasında Söylem Ve Yeni Oryantalizm. Atatürk İletişim Dergisi, (6), 51-66.

Fogel, J. M. (2012). A Modern Family: The Performance of" Family" andFamilialism in ContemporaryTelevision Series (Doktora tezi).

Franco, J. (1998). Kadınların İçerilmesi. (Çev. Nurdan Gürbilek). (Haz. Tania Modleski) Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar içinde. Metis Yayınları: İstanbul.

Güneş, F. (2017). Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 27(2), 245-256.

Heath, J., & Potter, A. (2012). İsyen pazarlanıyor: kültür niçin parazitlenemez? (Çev. Tamer Tosun) Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2010). Sosyolojik Açılımlar. (Çev. M. Sezai Durgun, Adnan Gümüş). Bilgesu: Ankara.

Ilgaz Büyükbaykal, A. C. (2007). Medyada kadın olgusu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2007(28), 19-30.

İnceoğlu, İ., & Akçalı, E. (2018). Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması.TÜSİAD Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Projesi. TÜSİAD-T/2018,03 – 591.

İnceoğlu, Y. & Erbaysal Filibeli, T. (2016). Barış Söylemi Versus Nefret Söylemi: Cumhuriyet Gazetesi'nin Charlie Hebdo Seçkisi ve Sonrası. (Ed. Meltem Bostancı) Eleştirel Medya Çalışmaları

çinde. Anahtar Kitaplar: İstanbul.

Karadaş, A. G. N. (2013). Televizyon Dizilerinde Gücün Temsili. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 2(2).

Karaman, E. D., & Doğan, N. (2018). Annelik Rolü Üzerine: Kadının “Annelik” Kimliği Üzerinden Tahakküm Altına Alınması. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 6(2), 1475-1496.

Karatekin, D. (2021). Medyadan gündelik hayata annelik söylemlerinin dolaşımı: Kadın dizisi ve anneliğin yeniden üretimi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Kılıç, E. (2019). Evcimenlik Kültüründen Çalışan Anneye: Annelik İdeolojileri Üzerine Bir Değerlendirme. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(1), 17-36.

Kidd, A. G. (2017). Mansplaining: the systematic sociocultural silencer. UNG 22nd Annual Research Conference.

Laclau, E. (1998). İdeoloji ve Politika. (Çev. Hüseyin Sarıca). 2. Baskı. Belge Yayınları: İstanbul.

Mason, P. (2019). Apaydınlık Gelecek İnsanın Köktenci Bir Savunusu (Çev. Şükrü Alpagut). Yordam: İstanbul.

Michell, J. (2021). Kadınlık Durumu. (Çev. Gülseli İnal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli, Feraye Tınç, Şule Torun, Yaprak Zihnioglu). Dipnot Yayınları: Ankara.

Molaci, M. (2018). Derrida'nın Cinsiyet Farklılığı Düşüncesi: Gelecek Olan Bir Erteleme Politikası. Kilikya Felsefe Dergisi, (2), 67-80.

Oğan-Balkız, N. (2013). Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kurgusu ve Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesine İlişkin Hukuk Normlarının Türetilme Öncüllerine Etkileri – Ailenin Korunması ve Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun Üzerine Bir Değerlendirme. Anayasa Hukuku Dergisi 2. Cilt 3. Sayı.

Özgün, Y. (2017). Feminizm. (Haz. Gökhan Atılğan & E. Atilla Aytekin) Siyaset Bilimi Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler içinde. 6. Baskı. Yordam: İstanbul.

Polat, A. (2012). Çalışan Kadınlar ve “Süper-Annelik” Kavramı. III. Kadın Hekimlik Ve Kadın Sağlığı Kongresi Kadını Görmeyen Aile Ve Sağlık Politikaları Kongre Kitabı.

Polat, H. (2019). Medyada Kadın ve Temsil Biçimi: Tv Dizileri Üzerinden Bir Tartışma. Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 9(2), 77-96.

Rehmann, J. (2017). İdeoloji Kuramları Yabancılaşma ve Boyun Eğme Güçleri. (Çev. Şükrü Alpagut). Yordam: İstanbul.

Sekmen, M., & Yurdigül, A. (2021). Kadın Kimlik Mekân: SexAndThe City 2 Filminde Süper Kadın Kimliği. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10(1), 422-436.

Sever, M. (2015). Kadınlık, annelik, gönüllü çocuksuzluk: Elisabeth Badinter’den Kadınlık mı Annelik mi? Tina Miller’dan Annelik Duygusu: Mitler ve Deneyimler ve Corinne Maier’den No Kid üzerinden bir karşılaştırmalı okuma çalışması. Fe Dergi, 7(2), 71-86.

Şevindi, K. (2016). Sosyo-Kültürel Bağlamıyla Yeşilçam’daki Kötü Adam Temsilleri: Köy Ağaları Örneği. Medeniyet Sanat Dergisi, 2(1).

Spivak, G. C. (2020). Madun Konuşabilir mi? (Çev. Emre Koyuncu). Dipnot: Ankara.

Stevenson, N. (2015). Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi. (Çev. Göze Orhon ve Barış Engin Aksoy). 2. Baskı. Utopya Yayınları: Ankara.

Sunil, D. (2020). The Superwoman Trope - An Analysis on Excessive Masculine Woman Superheroes in Movies, Anime, and TV Shows.

Şen, A. F. (2016). Eleştirel Medya Çalışmalarında Kültürel Çalışmalar Perspektifi: Medya, İdeoloji

- ve Temsil. (Ed. Meltem Bostancı) Eleştirel Medya Çalışmaları içinde. Anahtar Kitaplar: İstanbul.
- Timurturkan, M. (2019). Anelik, Söylem ve İktidar: Eleştirel Bir Tartışma. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2(47), 64-78.
- Trend, D. (2008). Medyada Şiddet Efsanesi - Eleştirel Bir Giriş. (Çev. Gül Bostancı). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Tutal Cheviron, N. (2013). Televizyon ve İçimizdeki Şiddet. Kırmızı Yayınları: İstanbul.
- Varghese, N., & Kumar, N. (2020). Feminism in advertising: irony or revolution? A critical review of femvertising. Feminist Media Studies, 1-19.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Tolga Karaçelik'in Kelebekler Filminde Güçlü Kadın İmgesi Bağlamında Kadının Temsili. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi (Sosyal ve Eğitim Bilimleri) (UBAK), Balıkesir- Bandırma, Türkiye, 11- 14 Temmuz 2019, cilt.2, ss.629-652.
- Williams, R. (2003). Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim. (Çev. Ahmet Ulvi Türkbaş). Dost: Ankara.
- Williamson, J. (1998). Kadın Bir Adadır. (Çev. Nurdan Gürbilek). (Haz. Tania Modleski) Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar içinde. Metis Yayınları: İstanbul.
- Yağlı, S. (2015). Bir anlatı mecrası olarak yeni medyanın söyleminde trans bireyler. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(1), 267-284.
- Yaylagül, L. (2006). Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Dipnot Yayınları: Ankara.