

POPÜLER KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK YERLİ DİZİLER: MÜCADELENİN GÖRÜNÜR HALE GETİRİLDİĞİ BİR İÇERİK OLARAK İSTANBULLU GELİN DİZİSİ

Tuğba Kızıışimşek*

ÖZET

Bir popüler kültür ürünü olan yerli televizyon dizileri, içerisinde egemen anlamları barındırmasının yanı sıra zaman zaman da bu anlamlarla mücadeleye girip direnen anlamları da bulundurabilmektedir. Bu mücadele yerli televizyon dizilerinin bazılarında da okunabilmektedir. 2017 yılında yayınlanmaya başlayan “İstanbul Gelin” dizisi de içerisinde hem mevcut sisteme denk düşen anlamlar hem de bu anlamlarla mücadeleye giren anlamlarıyla dikkat çeken bir dizi olmuştur.

Çalışmanın temel amacı; “İstanbul Gelin” isimli televizyon dizisi aracılığıyla bir popüler kültür okuması yapmak ve bu dizide sunulan içeriklerin bir direniş ve mücadele alanı olarak okunup okunamayacağını sorgulamaktır. Bu temel amaç doğrultusunda “İstanbul Gelin” dizisinin birinci sezonu yani ilk 16 bölümü izlenmiş ve dizi nitel içerik analizine tabi tutularak çözümlenmiştir.

“İstanbul Gelin” dizisinde Süreyya başkarakterinin gerçekleştirdiği mücadele, “Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Oluşan Çatlaklar ve Bu Çatlaklardan Sızan Süreyya”, “Ailenin Kutsallığı ve Aile Özlemine Rağmen “Özgür” Süreyya” ve “Güç, Otorite, Egemenlik Ekseninde Mücadele Eden Süreyya” temaları altında incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda egemen anlamlarda yer yer kırılmaların olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Popüler Kültür, Mücadele, Direniş, Yerli dizi

*Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyal Medya Çalışmaları Doktora Öğrencisi

TV SERIES AS A PRODUCT OF POPULAR CULTURE: THE "İSTANBULLU GELİN" SERIES AS AN EXAMPLE OF CONTENT IN WHICH THE STRUGGLE BECOMES VISIBLE

ABSTRACT

As a product of popular culture, the domestic TV series not only incorporate the hegemonic meanings but also involve sometimes the meanings that struggle and resist against those meanings. As is in all of the telecasted television programs, the struggle that is contained in the domestic TV series can also be observed. The TV series called as "İstanbul Gelin (*lit. The Bride from Istanbul*)", which was telecasted first in 2017, has been a series that is famous for its meanings that are suitable for the existing system and the meanings that contradict to those meanings.

The main objective of the study is to make a popular culture reading through the TV series titled "İstanbul Gelin" and to question whether the meanings presented in this series can be read as a domain of struggle. In line with this main objective, the first season of the "İstanbul Gelin", in other words 16 episodes, were watched and the series was analyzed through content analysis method. The struggle of the main character, Süreyya, in the "İstanbul Gelin" series, was examined under the themes "The Cracks on the Axis of Social Gender and Süreyya Leaking out From These Cracks", "Sanctity of the Family and Free Süreyya Despite the Family Yearnings", and "The Struggle of Süreyya in the Axis of Power, Authority, and Sovereignty". As the conclusion of the study it was determined that there were partial fractions in the hegemonic meanings.

Key Words: Popular Culture, Struggle, Resistance, TV Series

GİRİŞ

Televizyon, gündelik ve sosyal yaşam pratiklerini, alışkanlıkları ve kültürü değiştirip dönüştüren bir araç olarak, toplumsal hayatın tam ortasında kendine özgü dinamikleriyle konumlanmış ve gerek haber alma

gerekse eğlenme alışkanlıklarımızda ciddi değişiklikler yaşanmasına sebep olmuştur. Televizyon, toplumsal iktidar ilişkilerinin ve kendini 'ortak anlamlandırma' ya da 'ortak duyu' gibi adlar altında doğallaştırmak niyetinde olan bir anlam mücadelesinin, en keskin biçimde gerçekleştiği kültürel yeniden üretim uzamıdır (Çelenk, 2005: 16). Bir eğlence metni olarak televizyon ve televizyonun program türlerinden biri olan yerli diziler, son yıllarda sayılarında daha da artış yaşanmasıyla birlikte hayatımızdaki yerini sağlamlaştırmaktadırlar. Televizyonda yayınlanan bütün program türleri gibi yerli diziler de izleyicilerin bazı okumalar yapmasına imkan vermektedirler. Bu okumalar içerisinde her ne kadar egemen söylemler göze çarpıyor olsa dahi mücadele ve direnişin sergilendiği okumalar yapmaya elverişli içerikler de üretilebilmektedir.

Medya, farklı toplumsal kesimlerin ve bu kesimlerin söylemlerinin temsil edildiği bir alandır. Popüler kültür içerikleri çoğu zaman mevcut sisteme denk düşen egemen dünya görüşünü yansıtacak şekilde kodlanırlar ancak bu içeriklerde zaman zaman direnen unsurlar da yer alır. Araştırmaya da konu olan ve son on yılda artış gösteren yerli diziler de birer popüler kültür ürünüdür. Bu araştırmanın amacı İstanbullu Gelin dizisindeki egemen ideolojiyle denk düşen anlamlarla mücadeleye girip direnen anlamları ortaya koymaya çalışmaktır.

Bu çalışmada yayın hayatına başladığı günden bu yana izlenme oranları yüksek yerli televizyon dizilerden biri olan “İstanbullu Gelin” dizisi üzerinden bir popüler kültür okuması gerçekleştirilecektir. Bir popüler kültür ürünü olan bu dizide sunulan içeriklerin bir direniş ve mücadele alanı olarak okunup okunamayacağı sorgulanacaktır. Çalışmada dizinin başkahramanı olan Süreyya ve onun dizideki diğer karakterlerle olan ilişkileri üzerinden bir inceleme gerçekleştirilecektir.

1.Kavramsal Çerçeve

Her toplumsal ortamın kendine özgü bir kültürü vardır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren beliren kitle toplumunun kültürü ise 'Kitle Kültürü' kavramsallaştırmasıyla tanımlanır. “Kitle kültürü” kavramsallaştırması çeşitli çevrelerce benimsenmiş eleştirel yaklaşımın

simgelerinden biri haline gelmiştir. Le Bon 'Kitle' kelimesini, (kalabalık, yığın) basit ve sıradan anlamıyla milletleri, meslekleri, cinsiyetleri ve kendilerini bir araya toplayan tesadüf her ne olursa olsun, rastgele bir bireyler topluluğunu ifade eder (Le Bon, 2005: 23). Günlük yaşamda da yine Le Bon'un ifade ettiği gibi kitle sözcüğü olumsuzluğu ifade eden bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitle toplumunun nitelikleri, kapitalist iş bölümünün gelişmesi, büyük çaplı fabrika örgütlenmesi ve meta üretimi, nüfusun kentlerde yoğunlaşması, kentlerin büyümesi, karar alma sürecinin merkezileşmesi, daha karmaşık ve evrensel iletişim sistemleri ve oy hakkının işçi sınıfını da içine alacak biçimde genişletilmesine dayanan kitlesel hareketlerin büyümesidir (Swingewood, 1996: 17). Böylece kitleler, endüstri devrimi ile kitlesel üretime geçilip nüfusun kentlerde yoğunlaşmasıyla birlikte görünür hale gelmeye başlamışlardır. Sosyolojik açıdan kitle toplumu, yukarıdan idare edilen, güçlü bağımsız toplumsal grup ve kurumların bulunmadığı bir toplum olarak tanımlanmaktadır (Swingewood, 1996: 30). Tüm bu gelişmeler neticesinde ortaya çıkan kitle toplumu beraberinde bu kitlelerin kültürü olan kitle kültürünü doğurmuş, kitle iletişim araçları vasıtasıyla topluma yayılan içeriklerin kitle kültürünü oluşturmuştur. Seçkin kültürün karşısında artık kitle kültürü vardı. Ancak bu konumlandırmadan kitle kültürünün halk kültürü olduğu sonucuna varılmıyordu. Halk kültürü sistemin dayattığı bir kültür olmaktan ziyade halkın içinden, onun pratiklerinden doğan bir kültürdü. İletişim alanında popüler kültürü birbirinden farklı değerlendiren iki farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, popüler kültürü 'kitle kültürü' ile aynı okuyan yani popüler kültürü kitle kültürüyle bir tutan ve "Kültür Endüstrisi" kavramı ile açıklayan, Frankfurt Okulu düşünürleri Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'a aittir. Adorno ve Horkheimer, kitlelerin kolayca yönlendirilebilir olduklarını söyleyerek bu kültürü olumsuz yönde eleştirir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin bu kültüre olumsuz bakmalarının altında yatan sebep, iktidarların bu kültür

endüstrilerini kullanarak kitleleri kolayca “güdüp” istedikleri gibi yönlendirebilecekleri sonucuna ulaşmaları yatmaktadır. Adorno ve Horkheimer'e göre kültür endüstrisi kitleleri adeta birer köle olarak görmekte onları diledikleri gibi yönlendirip yönetmektedirler. Atomize olmuş bireylerden oluşan kitlelerin, “içsel olarak aptal, dengesiz ve kolay etkilenebilir” olduğunu var sayan kitle toplumu kuramına yaslandığı için kitle kültürü tüketicisinin kültürel davranışlarının topyekun edilgin olduğunu varsaymaktadır (Corner 1980'den aktaran Özbek, 2013: 164).

Horkheimer'e göre günümüzde halk hala kendi bireysel kararlarıyla hareket ettiğini sanır. Aslında, davranışları sosyal mekanizmalar tarafından biçimlendirilir. Gelecekleri bağımsız bireylerin rekabetiyle saptanmaz, onun yerine yönetici klikler ve ekonomik sistem arasındaki ulusal ve uluslararası çatışmalar belirlenir. Artık hiç kimse kendine özgü fikirlere sahip değildir. Kamuoyu denen şey egemen özel ve kamu bürokrasilerinin bir ürünüdür. İnsanlar arası dayanışmayı yerleşmiş toplumda değil, gangsterler arasında bulmak çok daha olasıdır (Erdoğan ve Alemdar, 2002: 408). Adorno da Horkheimer gibi 'Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek' isimli çalışmasında, “Tüketici, kültür endüstrisinin bizi inandırmak istediğinin tersine kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir” diyerek tüketicinin pasifliğine vurgu yapar (Adorno, 1975).

Dolayısıyla atomize edilmiş ve “alikleştirilmiş” birey burada pasif bir konuma itilmiş durumdadır. Bu okula göre dilin “yorumlayıcı (hermeneutic) dairesi” içinde insanlar bağımlı kültürün tutsağıdır. Kültür endüstrisi kitlelerin bilincini o denli kolonileştirdiği için kitleler artık direnmeyi bile düşünemez hale gelmiştir. Bu yapıda, sermayenin savunucuları sahiplenme yoluyla popüler kültür örgütlerini denetlemekle kalmazlar, aynı zamanda popüler düş kurma üzerinde de egemenlik uygularlar (Erdoğan ve Alemdar, 2002: 410).

Kültür endüstrisi insanların, zevklerine, duygularına, arzularına ve bilinçdışı dünyalarına yönelik ürünler üreterek bunları bireylerin

kullanımına sunar. Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır (Adorno ve Horkheimer, 2014: 162). Kültür endüstrisi her şeyi kendi ürettiği şartlara uygun hale getirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla kültür gerçek anlamda bir 'endüstri'leşmeye yani standartlaşmaya uğrayarak tek tipleşmeyi beraberinde getirmektedir.

1950'li yıllardan itibaren bireyin öne çıkarılması ve liberal görüşlerin yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte kitle toplumu ve kitle kültürü kavramları etkisini yitirmeye başladı. John Fiske gibi liberal çoğulcu düşünürlerin çabalarıyla “kitle kültürü” kavramı yerini “popüler kültür” kavramına bırakmıştır.

Popüler kültürü olumlu yaklaşımla değerlendiren diğer görüş ise İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun Morley, Hobson, Hall, Fiske gibi düşünürlerine aittir. Frankfurt Okulu'nun aksine bu düşünürler halkın bilincinden bahsederek halkı 'güdümlü - yönetilen' kitleden ayırırlar. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu popüler kültürü “halka ait olan” tanımlamasıyla olumlayan bir konuma taşırken halkın tüketim durumunda pasif olmadığı ve tercih yapma olanağının bulunduğu vurgulanır. Birey artık üretilip gönderilen mesajları sorgulayacak konumdadır.

İngiliz Kültürel Çalışmaları 1970'lerin başından itibaren metin çözümlemesine yönelik çalışmalar üretmişlerdir. David Morley'in 1986 tarihli “Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure” (Aile Televizyonu: Kültürel İktidar ve Ev İçi Boş Zaman) adlı çalışması izlerkitle çalışmalarının öncüllerindedir. İzlerkitle üzerine yapılmış çalışmalar televizyon karşısındaki bireyin durumunu sorgulayan onların televizyondan nasıl etkilendiklerini ortaya koyan çalışmalardır. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu düşünürlerinden Stuart Hall bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Hall, “Encoding-Decoding” (1973) isimli çalışmasında medya metinlerinin okuyucu tarafından sorgulayıcı bir şekilde verileni tam olarak almadığını belirtir ve izleyicinin medya metinlerinin egemen söylemler içerisinde söylenmiş dahi olsalar bile

farklı okumalara açık olduğuna vurgu yapar. İzleyici çalışmaları bağlamında yaptığı bu kavramsallaştırmada Hall, izleyiciyi aktif ve anlam oluşturabilme yetisine sahip bir özne olarak kabul etmektedir. Bir izleyicinin bir söylem tarafından sunulan temel ve yan anlamsal tonlamaları, iletiyi küresel olarak muhalif yöntemlerle kod açımlayarak tamamen anlaması olasıdır (Hall, 2003: 309).

Hall, izleyiciyi metinle ilişkisi bakımından üç ayrı grupta konumlandırır: *Egemen, karşıt ve tartışmacı*. Bir grup izleyici metni egemen kodlarla açılar. Bu tür izleyiciler, kitle iletişim araçları hangi mesajı veriyorsa, herhangi bir karşı çıkış veya sorgulama eğilimi göstermeksizin onu alır ve kullanırlar. İzleyiciler güncel olaylara ilişkin bir programı tam ve doğrudan alımladıklarında, daha sonradan iletiyi gönderge kodlarıyla açımirlarsa izleyicinin egemen kod içinde okuma yaptığı söylenebilir (Hall, 2003: 323). Burada alışkın olunmayan, örtülü metinler sunmak yerine onlara alışkın oldukları kodlarla örülü metinler sunmak alımlama ve onaylanmanın çok daha hızlı ve kolay gerçekleşmesini sağlar. Diğer bir grup ise medya metinlerini tartışmalı bir tavırla okur. Burada izleyicinin eleştirel ve sorgulayıcı tavrı devrededir. Her verileni almaktan ziyade önce tartıp, sonra duruma göre ya alıp kullanmak ya da reddetmeye eğilimlidirler. Hall üçüncü kategori olarak da muhalif izleyiciye dikkat çeker. Bu tip izleyici kitle iletişim araçlarına genellikle kapalıdır. Toplumda var olan tüm egemen değerleri kendi algısından uzak tutmaya çalışır. Burada “anlamlandırma politikası” -söylemdeki mücadele- işin içine katılır (Hall, 2003: 326).

John Fiske, popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür, ama egemenlik altına alma güçlerinin iktidarını kabul ederken, daha çok bu güçlere direnmek, onlardan sıyrılmak ve onlarla baş etmek için kullanılan popüler taktikler üzerine yoğunlaşır. Her yerde bulunan gizli egemen ideoloji pratikleri üzerinde durmak yerine, ideolojinin ve kendisini ve değerlerini böyle sert ve ısrarlı biçimde korumasına neden olan gündelik direnişleri ve mücadeleden kaçmaları anlamaya çalışır. Bu yaklaşım

popüler kültürü gizli güç olarak, çoğunlukla da fiilen ilerlemeci olarak görür. Özünde iyimserdir çünkü halkın dinçliğinde ve canlılığında toplumsal değişimin yanı sıra bu değişimi yönetecek güdülenimin izlerini bulur (Fiske, 2012: 33).

Fiske'ye göre popüler kültür tüketim değildir, kültürdür. Kültür, endüstrileştirilmiş de olsa öyle adamakıllı betimlenemez. Popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin arasında ortak kesimde halk tarafından oluşturulur. Popüler kültürü üreten kültür endüstrisi değil halktır. Onlara sistem tarafından dayatılmaz. Yukarıdan değil, halkın içinden doğar (Fiske, 2012: 36-38). Bu bağlamda denilebilir ki Fiske, popüler olanı her zaman için bir direniş biçimi olarak okumaktadır. Bu bağlamda popüler kültür kavramı liberal çoğulcu görüşün önerdiği toplumsal yapıyla da tam bir uyum göstermektedir. Farklı dillerin, dinsel ve etnik kimliklerin bir arada olması gereğini öneren liberal çoğulcu görüş ve toplumdaki bu heterojen yapıya karşılık gelen popüler kültürdür (Güngör, 2011: 312).

Bu çalışmada genelde medya özelde ise yerli televizyon dizileri mücadelenin yaşandığı popüler kültür alanları olarak ele alınmakta ve İngiliz Kültürel İncelemeler geleneği bakış açısıyla değerlendirilmektedir.

2.Yöntem

İlk olarak 3 Mart 2017'de ekrana gelen İstanbullu Gelin dizisinin ilk sezonu 16 bölümden oluşmaktadır. Çalışma kapsamında dizinin ilk sezonu olan 16 bölüm izlenerek özetlenmiştir. Çözümleme sürecine dahil edilen bölümler, çalışmanın amaçları doğrultusunda yargısal örnekleme seçilmiş olup, nitel içerik analiziyle çözümlenmiştir. “İstanbullu Gelin” dizisi hala yayınlanmakta olan bir dizidir.

Nitel içerik analizinde amaç, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamak ve verilerin içerisinde saklı olabilecek düşünce, fikir ve niyetleri açığa çıkarmaktır. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayacağı bir biçimde

düzenlemek ve yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 227). Bu amaç doğrultusunda, Süreyya'nın dizideki ilişkileri belirli temalar altında sınıflandırılmış ve açıklanmıştır. Süreyya'nın popüler kültür ürünlerinin bir direniş alanı oluşturduğuna yönelik yaklaşımını destekleyen bir karakter olduğu varsayımından hareketle “İstanbul Gelin” dizisinde Süreyya başkarakterinin tüm toplumsal yargıların içinde kendine yarattığı alanda gerçekleştirdiği direniş ve mücadele oluşturulan üç alt tema başlığı ile incelenecektir.

Dizinin Özeti

Dizide annesi ve babasını küçük yaşta kaybetmiş ve tek akrabası olan teyzesi ile büyümüş, genç yaşta hayatın bütün yükünü taşımak zorunda kalmış, güzel ve gururlu bir genç kız olan Süreyya'nın; bir anda karşısına çıkan zengin ve yakışıklı iş adamı Faruk'a âşık olup, Bursa'ya gelin gitmesi ile başlayan bir aşk öyküsü anlatılmaktadır. Büyük şehirde neredeyse tek başına yetişmiş, özgürlüğüne düşkün Süreyya ile modern görüntüsüne karşın ailesi ve geleneklerine sıkı bir biçimde bağlı olan Faruk arasındaki aşk, ilk günden itibaren birçok sınavdan geçmek zorunda kalmıştır. Süreyya, konakta yaşayan herkesin tek hâkimi olmak isteyen kayınvalidesi Esmâ hanım, hayattaki tek amacının Süreyya'yı alt ederek statüsünü elde etmek isteyen eltisi İpek, aynı zamanda kocasının her biri birbirinden sorunlu kardeşleri Fikret, Osman ve Murat'la ilgili sorunlarla da boğuşmaktadır. Faruk ise hiç beklenmedik bir anda karşısına çıkan bir düşmanla mücadele etmek zorunda kalacaktır. Hiç bilmedikleri bir üvey kardeş dizinin ilerleyen bölümlerinde beklenmedik bir biçimde konaktaki yaşamı farklı yönler doğru çekecektir. Dizi ilerledikçe ve olaylar geliştikçe neredeyse dört yüz yıldır bütün ihtişamıyla ayakta duran konakta temelden sarsıntılar yaşanmakta, bütün bir aile de bundan nasibini almaktadır. Dizi adından da anlaşılacağı üzere, Süreyya ve onun çevresindekileri ile olan ilişkiyi ve bu çerçevede geçen kurguyu ele almaktadır.

3. Bulgular ve Tartışma

İstanbul Gelin dizisinde Süreyya başkarakterinin tüm toplumsal yargıların içinde kendine yarattığı alanda gerçekleştirdiği mücadele üç alt tema başlığı ile incelenecektir. Bu temalar şu şekilde sıralanmıştır: “Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Oluşan Çatlaklar ve Bu Çatlaklardan Sızan Süreyya”, “Ailenin Kutsallığı ve Aile Özlemine Rağmen “Özgür” Süreyya” ve “Güç, Otorite, Egemenlik Ekseninde Mücadele Eden Süreyya”.

3.1. Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Oluşan Çatlaklar ve Bu Çatlaklardan Sızan Süreyya

Toplumsal yapı içerisinde kadın ve erkek kimliğinin konumlandırılışı ciddi farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar biyolojik referanslardan ziyade toplumsal cinsiyet kavramıyla yani cinsiyetin toplumsal temelde ayrışmasıyla ilişkilidir. Ortaçağ toplumlarında üretim kişisel tüketime yönelikti. Kişiler kendi yiyecekleri ve içeceklerini kendileri üretirlerdi. Kendi gereksinimleri dışında meta üretmeye başladıklarında kadın ve erkeğin toplumsal yaşamdaki rolleri de değişmeye başladı. Özellikle gündelik yaşamda tarım alanında yaşanan gelişmelerle birlikte fiziksel güce duyulan ihtiyacın artması erkeğin toplumsal yaşamda daha fazla ön planda olmasını sağlarken kadını da otomatik olarak ikinci plana düşürmüştür. Bu gelişme ile birlikte erkek doğaya egemen olma araçlarını üstlenmiş ve dolayısıyla kadın üretimden kopmuş, aynı zamanda aile yapılanmasındaki değişim de bu kopuşu desteklemiştir (Mitchell: 2006: 41). Engels'e göre de toplumun en yalın öğeleri, üretim amacıyla toplumsallaşmanın en yalın ve ilk biçimi olarak bir aile kuran erkek ile kadındır (Engels, 2002: 166).

Türkiye'de televizyonda kadın imgesi üzerine yapılan araştırmaların çoğunda, kadın karakterlerin genellikle erkek karakterlere göre bağımlılığı yüksek, edilgin, itaatkar, güçsüz, kolay vazgeçen, kolay ikna edilen, fedakar ve özne konumu ellerinden alınmış kişiler olarak temsil edildiği bulgulanmıştır (Çelenk ve Timisi, 2000; Büker ve Kıran

2000; Özsoy, 2015). Nitekim TÜSİAD tarafından 2018 Mart ayında yapılan “*Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*” başlıklı araştırmanın sonuçları da bu bulguları destekler niteliktedir. Araştırmanın sonuçlarına göre, incelenen dizilerde toplumsal cinsiyet ve kalıplaşmış yargıların yeniden üretildiği bir temsiliyet ve rol dağılımı olduğu bulgulanmıştır. Bu bağlamda kadınların çoğu *eş* veya *anne* olarak ev işlerinden sorumlu rollerde yer alırken, erkekler karar verme mekanizmalarında, iktidar sahibi, ekonomik bağımsızlıkları olan bireyler olarak temsil edilmiştir. Kadınlar duygusal ve kibar rollerde karşımıza çıkarken, *kabalık, rekabetçilik, dışadönüklük* erkeklere has özellikler olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlık atfedilen hakaret ve iltifatların çoğunun kadınlara, erkeklik atfedilenlerin ise erkeklere yapıldığı tespit edilmiştir. Erkeklere yöneltilen kadınlık özelliklerinin hemen hepsinin aşağılayıcı nitelikte olduğu, ancak kadınlara yöneltilen erkeklik özelliklerinin ise iltifat niteliği taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda dizilerde maskülen imajın daha makbul olduğu ortaya çıkmaktadır.

Araştırma kapsamında olan “İstanbul Gelin” dizisinde de kadın ve erkek özneler arasında kurulan anlamlar arasında ciddi bir mücadele yaşanmaktadır. Dizinin baş erkek karakteri Faruk, modern bir çizgi çizmesine rağmen geleneklerine bağlı, muhafazakar sınırları olan biridir. Ailesinin sahibi olduğu şirkette annesinden sonraki en yetkili kişidir. 10 yıllık bir ilişkisi olmuş fakat evlilik ile sonuçlanmamıştır. Hem işinde hem de ailesinde oturaklı ve olgunluğuyla dikkat çekmektedir. Basında ise özel hayatıyla anılmaktadır. Faruk, gece hayatında magazin programlarının sevilen isimlerinden biridir. Süreyya ise, geleneksel bir aile kızı imajı sergilememektedir. Konservatuar mezunu, geçimini mesleğini icra ederek sağlamaya çalışan, özgür ruhlu ve modern bir genç kızdır. Annesi ve babasını küçük yaşta kaybedince teyzesiyle birlikte yaşamaya, yaşam mücadelesini birlikte vermeye başlarlar. Bir tesadüf sonrasında ilk karşılaşma Süreyya'nın sahne aldığı mekanda olmuştur. Mütevazı bir yaşam süren Süreyya, magazin haberlerinden izlediği ve okuduğu

kadarıyla çizdiği imajdan dolayı Faruk ile bir araya gelmek istemez. Ancak gelişen olaylar bir şekilde Süreyya ile Faruk'u yakınlaştırır hatta Faruk ve Süreyya birbirlerine o kadar çok aşık olurlar ki yıldırım nikahıyla evlenirler.

Yıldırım nikahıyla evlenen Süreyya ve Faruk dizinin üçüncü bölümünde bir mekanda bekârlığa veda partisi yaparlar. Bekârlığa veda partisine hoş bakacak kadar modern bir çizgi çizen Faruk, gittikleri yerde Süreyya'nın içki içmesinden ve sahneye çıkıp şarkı söylemesinden oldukça rahatsız olmuştur. Süreyya'yı elinden tutup sahneden indirir ve kolundan çekerek dışarı çıkarır. Süreyya'nın “Sen nasıl bana böyle davranıyorsun. Kolumdan sürükleyip gel deyince gelecek git deyince gidecek köle miyim ben?” sorusuna Faruk, “Karımsın” diye cevap verir. Faruk, Süreyya'nın kadın kimliğini ve her şeyden önce bir insan olarak var olduğunu unutmuş onu bir nesne gibi görüp öyle davranmaktadır. Çok aşık olup evlendiği kadını evlendikten sonra her şeyiyle sınırlandırmaya çalışmaktadır. Süreyya Faruk'a verdiği cevapla bu durumu şu sözlerle dile getirir: “Bu benim işim. Ben şarkıcıyım. Sen beni nerede gördün ilk, sahnede şarkı söylerken. Kimim ben? Süreyya. Ne değişti ya, ne değişti?” Modern karı-koca ailesi, açık ya da gizli kadının evrensel köleliği üzerine kurulmuştur; günümüzde, aile içinde, erkek, burjuvadır, kadın proletarya rolünü oynar (Engels, 2002: 185). Birbirleriyle evli olmalarına rağmen Faruk'un Süreyya'dan sahiplenilecek bir eşya, korunacak, kollanacak bir şeymiş gibi bahsetmesi dikkat çekmektedir. Burada dikkat çeken nokta evlilik birlikteliğinin erkeğin kadın üzerinde çeşitli haklara sahip olması anlamına geldiği, bu haklardan birinin de erkeğin hoşuna gitmeyecek bir olay anında kadına istediği gibi müdahale edebileceği alt mesajının verilmesidir. Süreyya ise bu mesajı anlayarak geçmişe vurgu yapar. Evlilik öncesinde şarkıcılık yaptığını evlilik birlikteliği sonrasında geçmişin yok olmadığını ve sahnede görerek aşık olduğu kadının aynı kadın olduğunu vurgular.

Faruk: Kimdi o adam? Sahneden inerken elini tuttuğun adam kimdi?

Süreyya: Ne bileyim kimdi. Sahneden inerken düşünüyordum elimi tuttu, yardım etti, jest yaptı ne var bunda?

Faruk: Ya demek jest yaptı? Ben bilirim o jestleri.

Süreyya: Ya öyle mi? Sen iyi bilirsin o jestleri. Kim bilir kimlere ne jestler yaptın.

Faruk: Konuyu saptırma.

Süreyya: Konu sensin saptırmıyorum. Manyak gibi kıskanıyorsun.

Faruk: (Bağırarak) Kıskanıyorum tabii ki. Sen benim karımsın kafana göre iş yapamazsın. Benim hoşlanmadığım şeyleri yapamazsın. Ben senin kocanım. Kıskanırım.

Süreyya: Arabayı durdur. İneceğim. Ben senin kadar az tanıdığım biriyle hiçbir yere gitmem.

Faruk, Süreyya'nın toplumun dayattığı rolü bir ceket gibi giymesini beklemektedir ve bu beklentisinin yerine gelmemesine de oldukça sinirlenmiştir. Faruk, erkeklerin nasıl davrandığı kadınların ne anladığı konusuna erkeklik rolü vasıtasıyla bir açıklama getirir. Bu konuşmada Süreyya'ya biçilen rol oldukça açıktır. “Kadın kocası ne derse, ne isterse onu yapar, hoşlanmadığı şeylerden kaçınır” ve “Erkek adam yapar” dayatmasını hazmetmeyen Süreyya, Faruk'a tepkisini koyarak arabadan iner.

Süreyya ile Faruk arasında benzer tartışmalar diğer bölümlerde de yaşanır. Dördüncü bölümde Süreyya ile Faruk çok ciddi bir biçimde kavga ettikten sonra Süreyya eve dönmez ve arkadaşı Dilara ile meyhaneye gider. Süreyya Faruk'un telefonlarına cevap vermeyince Dilara bir boşluktan yararlanıp Faruk'u buldukları yere çağırır. Faruk, Süreyya'yı görünce hemen kolundan tutup götürmek ister.

Faruk: Başına bir şey geldi sandım. Neden Telefonları açmıyorsun? Gecenin bir vakti evde zannettiğim karım bir meyhanede içiyor.

Süreyya: Sakıncası mı var? Arkadaşımla içiyorum ben. Bitince geleceğim.

Faruk: Beni delirtmek mi istiyorsun sen?

Süreyya: Yok, hayır. Bırak kolumu gelmiyorum ben. Sen git. Bana böyle davranamazsın. Sen git dedim.

Süreyya'nın gece dışarı çıkması, gidilen mekanın meyhane olması ve bir kadının gecenin bir yarısı kız arkadaşı ile o mekanda içki içmesinin doğru olmadığı vurgulanmıştır. Bu dayatmalardan nasibini alan Süreyya, kendisine biçilen kadınlık rolünün gereğini yerine getirmez ve Faruk ile konağa geri dönmez. Ancak Süreyya'dan geleneksel olarak beklenen geri dönmesi ve kocasının dizinin dibinden ayrılmamasıdır. Süreyya, evliliğin iradeye bağlı sözleşmeli niteliği ile aşkın tam da irade dışı gücüyle tanınan bu tutkunun denetlenemez çelişkileri arasında kalmaktadır (Mitchell, 2006: 60). Süreyya o gece arkadaşıyla kalmış konağa gitmemiştir. Dizide erkek egemenliğinin bir diğer baskı gücü olarak konumlandırılan kayınvalide Esmâ Hanım, bu olayı daha da büyüterek Faruk'tan habersiz bir boşanma protokolü hazırlatıp Süreyya'ya imzalatır. Süreyya imzaladığı protokolle Faruk'un yanına gider. Faruk bu olay karşısında şok olmuştur ancak Süreyya'ya bu kozu annesine kendisinin verdiğini ifade ederek meyhaneye gitmesinden dolayı annesinin bir rahatsızlık duyduğunu söyler.

Süreyya: Faruk, ben meyhaneye giderim. Ne var bunda?

Faruk: Ben sana annemi anlatmadım mı? Annem anlamaz bunu. Onun nezdinde orası sadece erkeklerin gittiği bir yer. Ona göre, bir kadın yanında kocası yoksa dışarı çıkmaz. Tek başına meyhaneye gidip oturmaz.

Faruk burada ifade ettiği gibi egemen ataerkil görüşü annesi üzerinden yeniden üretmektedir. Bir kadının yanında kocası yokken meyhaneye gitmesi boşanma sebebi olabilmektedir. Annesi bu kadar ileriye gitmişken böyle bir kozu annesine Süreyya'nın verdiğini ifade ederek aslında Süreyya'nın yaptığını kendisinin de pek uygun bulmadığı mesajını vermektedir.

Kadın ve erkeğin toplumsal yaşam içerisindeki rolü medyayla yeniden üretilmektedir. Yapılan bir araştırmaya göre çocuklar zaman

içerisinde toplumsal cinsiyet farklılıklarını kabullenip onaylar hale gelmiştir. Araştırmanın sonuçlarına göre yaşları daha küçük olan çocuklar kendi cinsiyetlerini karşı cinse göre daha üstün bulmaktadır. Ancak yaşlar büyüdükçe kız çocuklarının kendi cinsiyet rollerine, erkeklere göre daha kuşkulu yaklaşmakta olduğu saptanmıştır. Bu kuşkunun kaynağının ise kadınların kendilerini erkekler için var olan cinsel varlıklar olarak tanımlamaya başladıkları cinsel toplumsallaşma sürecinin yol açtığı söylenebilir (Nare, 1996, 201-202).

Dizinin 7. bölümünde Süreyya'nın hamile olduğu öğrenilir ve konakta büyük bir sevinç yaşanır. Ancak bir sorun vardır. Süreyya çalışmak istemektedir. Faruk ona bir müzik okulu açmaya söz vermiş ancak Süreyya'nın hamile olduğu öğrenildikten sonra doğumdan sonra çalışmasına karar verilmiştir. Süreyya'nın okulu tutup tutmadığı kayınvalidesi tarafından Faruk'a sorulunca gergin bir ortam oluşur. Süreyya yalnızca baktıklarını fakat tutmadıklarını ifade eder. Süreyya ile baş başa kaldıklarında Faruk tekrar konuyu açar. Faruk Süreyya'ya çocuk doğduktan sonra çalışmaması gerektiğini sert bir dille yineler. Süreyya, daha da sert bir biçimde “Sen benim hayatıma kafana göre nokta koyamazsın. Ben bu konakta süs bebesi olmak için okumadım, çalışmadım ömrüm boyunca. Ayrıca çalışan kadın istemiyorsan annenin beğendiklerinden baksaydın kendine. Kusura bakma ama ben ne senden ne de annenden izin falan almayacağım çalışmak için.” Nitekim Süreyya dediği gibi yapar ve okul açılınca okulda çalışmaya başlar. Egemen ideoloji gereği, kadınlara geleneksel olarak biçilmiş rollerin aksine Süreyya, “kadının yerinin kocasının yanı olmadığını” desteklercesine yıllarca emek verdiği işi yapmak için çalışır. Mitchell'in de dediği gibi, kadınların erkeklerin dünyasındaki yeri ezilen bir azınlığın konumuyla kıyaslanabilmesinin yanı sıra kadınlar aynı zamanda çalışarak erkek dünyası dışında da var olurlar ve olmalıdırlar (2006: 2). Dolayısıyla dizide de kadın temsili için kutsanan özelliklerle erkek temsiller için kutsanan özellikler birbirinden farklılık göstermektedir.

TÜSİAD'ın yaptığı araştırmanın sonuçlarına göre de dizilerde kadınların daha fazla iç mekanlarda görüntülendikleri, bunların çoğunun özel mekan olduğu ve karakterlerin burada keyfi olarak (leisure) buldukları tespit edilmiştir. Buna karşılık erkekler daha fazla hareket özgürlüğüne sahip karakterler olarak gözlemlenmiştir. Bu sonuç da bir diğer veri olan sahne içlerindeki rolleri destekleyici niteliktedir. Yapılan çalışma kadınların profesyonel olarak çalışmayan karakterler kalıplarına sıkıştırıldıklarını, erkeklerin ise ekonomik olarak daha özgür, söz sahibi olduklarını ve çeşitli işlerde temsiliyet bulabildiklerini göstermiştir (İnceoğlu ve Akçalı, 2018: 47).

İncelenen dizide de Süreyya, direnen bir unsur olarak kendi belirttiği konularda söz sahibi oluyormuş gibi görünse de aslında Faruk'un izni dahilinde söz sahibi olabilmektedir ya da oluyormuş gibi görünmektedir. Süreyya çalışmayı çok istemektedir ancak Faruk'un izni olmadan bu mümkün olmamaktadır. Faruk daha sonra izin verdiğinde bir okul açabilmiş kendi okulunda çalışmaya başlamıştır. Ancak dizinin incelemeye dahil edilen kısımlarında Süreyya iş yeri olan okulda değil daha çok ev ortamındaki sahnelerde yer almıştır. Faruk'un ise Süreyya ile kıyaslandığında hareket alanı daha geniş ve kullandığı mekanlar daha fazla değişkenlik göstermektedir.

3.2. Ailenin Kutsallığı ve Aile Özlemine Rağmen

“Özgür” Süreyya

Aile kavramı konusunda birçok farklı tanımlama mevcuttur. Araştırmacılar tam olarak ailenin ne olduğu, ne olması gerektiği ve içinde barındırdığı dinamikler ile ilgili olarak ortak bir görüşte birleşememişlerdir. Geleneksel tanımlamaların çoğunda ailenin toplumun temel birimi olduğu ve ailenin yokluğu durumunda toplumun işlevsizleşeceği belirtilmektedir. Aile içselleştirilmiş yaş ve cinsiyet hiyerarşisinin psikolojik bir örüntüsünü ortaya koyarken aynı zamanda daha geniş toplumsal kurumların da bir parçası olmaktadır. (Poster, 1989: 191) Aileler, kurumu egemen yapı gereği değişen derecelerde olmak üzere birey üzerinden baskı kurarlar. Mevcut egemen sistemde aile,

birliğinin sürekli olarak sağlanması istenen bir kurumdur. Poster'a göre temel kanı, elin eldivene uyması gibi ailenin de egemen olana uyduğunu var sayma eğilimindedir (Poster, 1989: 194).

Mevcut sisteme denk düşen anlamların yeniden üretildiği bir araç olan medya da ailenin birlik ve beraberliğinin sağlanması gerekliliğini sürekli olarak yeniden üretip yüceltmektedir. Tam da bu noktada dizi özelinde bakıldığında ailenin varlığı sürekli yüceltilmekte, ilişkiler arasında, konuşmalarda ve verilen mesajlarda başat rol üstlenmektedir. Bunun en önemli göstergelerinden biri de ailenin soyadıdır. Dizide Bursa'nın tanınmış ailelerinden olan Boran ailesi ve Boran ailesinin 400 yıllık geçmişi tüm aile bireyleri tarafından sıklıkla yinelenmektedir. Toplumsal temelde de aile kavramı hep kutsallık söylemiyle vurgulandığı için dizide de yansıması değerler ve bu kutsallığa atfedilen çağrışımlarla ifade edilmektedir. Örneğin Boran soyadının ne ifade ettiği, “bir Boran olmanın ağırlığı”, “Boran kanı taşımanın ayrıcalığı”, “400 yıllık mazisiyle kutsanan Boran onuru ve haysiyeti”, “Boran soyadı taşıyorsun”, “400 yıllık Boran itibarı” gibi kurulan cümlelerle meşrulaştırılıp iyice kanıksanması sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu geleneksel aile kutsaması “Özgür Süreyya”nın aile içinde yaşanan kırılmalardan kendisine yeni yollar yaratıp buradan sızmaya çalışacağı bir başka alandır.

Süreyya, anne ve babasını küçük yaşta kaybetmiş bir genç kız olarak aile düzeni ve aile ortamına hasret büyümüştür. Annesi ve babası sağ iken meyhane işleten Süreyya, sürekli mutlu bir çocukluk yaşadığı zamanlara dönüşler yaşar. Her ne kadar aile özlemi çekse de bu 400 yıllık mazi ve Boran soyadı kendisine çok ağır gelmiştir. Çünkü aile ortamında bir türlü kendisi gibi olmasına fırsat verilmemektedir. Çok aşık olarak evlendiği Faruk bile çoğu konuşmasında, Süreyya'nın henüz bir 'Boran' olmanın farkına varamadığını, hala bu soyada uygun bir şekilde davranmadığını ifade etmektedir. Hatta ailenin en mazbut, en olgun ve tutarlı oğlu Osman dahi dizinin üçüncü bölümünde Süreyya'ya, “Süreyya biz büyük bir aileyiz. Sen o zaman Süreyya idin şimdi ise Boran ailesinin

gelini” diyerek Süreyya'ya nerede olduğunu hatırlatma gereği duymuştur. Süreyya ise Boran soyadı ve 400 yıllık maziye çok umursamaz. Teyzesi Faruk ile Süreyya'nın kavga ettiğini öğrenerek, “Böyle adamların itibarı ve ailesi her şeyden önce gelir. Karısından da evliliğinden de. İnşallah Faruk onlardan biri değildir.” Süreyya ise şu şekilde karşılık verir: “Ya soyadı Boran olmasa ne olacaktı ha? Ben adamı seviyorum, adamı.”

Kayınvalide Esmâ Sultan eşi Fevzi Boran'ın kabri başında onunla konuşur, “Ezdirmeyeceğim Fevzi Bey, Boran soyadını bu İstanbullu geline ezdirmeyeceğim”. Süreyya'nın ise kendisinin Boran soyadı ile bir kavgası olmamasına rağmen bu denli baskı aracı olarak kullanılmasına oldukça tepkilidir.

Soyadın çok önemli olmadığını önemli olanın duygu ve hissedilen olduğunu sürekli yineleyen Süreyya'ya rağmen Faruk, dizinin beşinci bölümünde yaptıkları bir tartışmada Süreyya'nın hala Boran soyadının ne anlama geldiğini anlamamakla suçlar. Süreyya ise buna, “Anlamıyorum ve anlamayacağım. Ne oluyor Boran olunca ya ne oluyor? Ben değişmedim aynı Süreyya'yım” diye cevap verir. Faruk ise, “Kafana estiği zaman her şeyi yapamazsın demek oluyor. Bir adım atmadan önce aileyi düşünmek zorundasın demek oluyor. Aile olmak böyle bir şey işte. Bazen kendinden önce aileyi düşünürsün, istemesen de bazı fedakarlıklar yapmak zorunda kalırsın” diye yanıt vererek yaşanan bazı şeylere sadece soyadının Boran olması dolayısıyla mecbur olabileceğini ve bunlara katlanması gerektiğini söyler. Farklı ülkelerdeki aileler üzerinde yapılan sosyolojik araştırmalarda, gençleri yaşlılara ve kadınları erkeklere tabi kılan ataerkil örüntü, bu örüntüyü destekleyen erkek egemen otorite ideolojileriyle birlikte yeniden üretilir (Connell, 1998: 170).

Dizinin 9. bölümünde Süreyya ve Faruk'un bebekleri için dört çocuğunu büyüttüğü beşiği hazırlatan Esmâ Sultan, o beşiğin de kutsallığına inanmaktadır. Akşam yemeğinde konu ile ilgili bir konuşma yapan Esmâ Sultan, “Ben o beşiğe baktığım zaman Boran olmanın güzelliğini ve tabii ki zorluklarını görüyorum.” Esmâ Sultan burada beşik imgesini kullanarak yine asil soylarına atıfta bulunmaktadır. Bir ailenin dört

çocuğunu da büyüten beşik ailenin kutsallığına gönderme yapan bir metafordur.

Süreyya, dizinin 16. bölümünde bebeğini kaybeder. Bir anne olarak daha ilk öğrendiği günden bu yana bebeğine sıkı sıkı sarılmış ve bir aile olabilecek olmanın mutluluğunu sonuna kadar yaşamıştır. Hatta bebeklerinin engelli doğabileceği ihtimalini bile göğüsleyerek bebeği her ne olursa olsun doğurmaya karar vermiştir. Çünkü aile olmak onun nezdinde de önemli bir yere sahiptir. Ancak dizinin 16. bölümünde Süreyya, Faruk'un kendisine yalan söylediğini öğrenerek, bir aile özlemi çekmesine ve ailenin kutsallığına kendisinin de inanmasına rağmen bu aile ortamını terk ederek teyzesi dahil kimseye haber vermeden yurt dışına gider. Geleneksel Türk aile yapısında kadınlara biçilmiş roller gereği kadının aldatılrsa dahi o evde kalması beklenir. Burada fiili bir aldatma gibi bir durum bile söz konusu olmadığı halde evini terk edip gider. Süreyya kendi direniş hareketini kendi yargıları ve toplumsal kalıp yargıları sarsmak pahasına ortaya koymuştur. İnsan özneleriyle ilgilenildiğinde egemenliğin olduğu yerde direnmenin de olduğu varsayılabilir (Poster, 1989: 195).

Süreyya çözümlenmeye dahil edilen bölümler boyunca, kadın kimliği ile var olmaya çalışan, egemen olanın dayatmalarına ve sınır ihlallerine karşı duruşlar sergilemektedir. Ancak çözümlenmenin içerisine dahil edilmeyen dizinin ikinci sezonunda Süreyya her ne kadar gitmiş olsa da egemen yapıya yeniden eklenen bir anlam olarak yuvasına dönecektir.

3.3. Güç, Otorite, Egemenlik ekseninde Mücadele

Eden Süreyya

Toplumda olduğu gibi aile içinde de gücü elinde bulunduran bireyler bulunur. Güçlü olan iktidarı ele geçirir ve yaşadığı toplumu veya aile gibi grubu yönetme hakkına sahip olur. Güç, eşit bir biçimde paylaşılmadığında, ailede hiyerarşik bir yapı oluşabilmektedir. Aile içinde oluşan bu hiyerarşik yapı beraberinde bazı çatışma alanlarını da getirebilmektedir (Sayın, 1991: 540).

Boran ailesinin de ataerkil ve güç temsili, ailenin hanımı Esmâ Boran'dır. Ona herkes Esmâ Sultan diye hitap eder. Esmâ Sultan, soyadı, ailesi ve soyu konusunda çok titizlenen, dogmatik bir kişidir. Ailenin tek kız çocuğu olması dolayısıyla bütün miras ve soyadın tek varisi olan Esmâ Sultan, biriyle evlenip onun soyadını almak istemez ve kendisiyle evlenmesi durumunda 'Boran' soyadını eşinin alması şartını koşar ve soyadını eşine verir. Esmâ Sultan ailede, gücü, iktidarı ve egemen olanı temsil eder. Ailenin iktidar yapısına ilişkin araştırmalar, bir bütün olarak düşünüldüğünde karar almada etki gücü olarak “iktidar” tanımı karşısında uzlaşım sal bir yaklaşım benimsemişlerdir (Connell, 1998: 170). Dizide her ne kadar kararlar en büyük erkek evlat Faruk'tan çıkıyormuş gibi görünse de asıl iktidar Esmâ Sultan'dır.

Esmâ Sultan ile Süreyya arasında çözümlenmeye dâhil edilen bölümler süresince bir mücadele yaşanır. Kendisine anne demek isteyen Süreyya'nın anne demesine izin vermez. Süreyya'ya hitap ederken kendisinin gelini olmadığını vurgulamak için 'Gelin hanım', başkalarına Süreyya'dan bahsederken de Bursa'da tanınmış bir ailenin kızından ziyade İstanbul'un, bilinmeyen bir yeri ve bilip tanımadığı bir ailenin kızı olduğu için 'İstanbullu Gelin' diye hitap eder. Çünkü Süreyya'nın Faruk'un karısı olmak dışında bir de Esmâ Sultan'ın gelini olması gerekmektedir. Daha Süreyya'nın eve gelin olarak geldiği ilk gün, onu -her ne kadar oğlunun karısı olmuş olsa da- asla kendi gelini olamayacağını ve konakta çok uzun süre kalamayacağını söyleyerek tehdit eder. Süreyya'yı o kadar yok sayar ki odasına girerken bile kapıyı çalma nezaketinde bulunmaz.

Esmâ Sultan: Bu oda bu konağın kalbidir. Kurulduğundan beri konağın tüm hanımları burada kaldı. Sevgi de burada büyüdü ailenin kökleri de. Anlığı burada tattılar. Konağın hanımlığı bana kalınca buraya yerleştim. Bütün oğullarım burada doğdu. Ebe Faruk'u kucağıma verdiğinde parmağımı öyle bir tuttu ki kıyamete kadar hiç bırakmayacak sandım. Oğullarım hep canımdan ötede tutarak büyüttüm. Ailemize yakışır kurullarla hayatı öğrettim. Düştüler ellerinden tuttum. Sendelediler destek oldum. Niye?

Soyumuz sürsün istedim. Gelinimiz olacak kızı seçip kendi ellerimle teslim etmeyi bekledim. Ta ki bugüne kadar. Faruk'la evlendin, karısı oldun. Ama sanma ki benim gelinimsin, sanma ki bu konağın hanımısın. Yaşadığın müddetçe tadını çıkar. Ama günü geldiğinde umutlarla girdiğin bu odadan kapkaranlık bir istikballe çıkacaksın.

Süreyya: Esmâ Hanım, sizi hayal kırıklığına uğrattığının farkındayım. Üzgünüm. Kızgınsınız anlıyorum. Ama evet biz Faruk'la evlendik. Ve ben hiç pişman değilim. Belki bir gün seversiniz beni hatta gelininiz olarak kabul edersiniz. Ama etmezseniz bilmeniz gereken bir şey var: Ben Faruk'un karısıyım ve bu da bana yeter.

Esmâ Sultan, sadece bir anne olmanın çok ötesindedir. Çocukları ve yakın çevresi ile ilgili kararları -bu evlilik ve boşanma kararı dahi olsa- kendisinin vermesi gerektiğine inanır. Evine gelin olarak gelecek kişiyi oğlunun değil kendisinin gelini olacağı için kendisinin seçmesi gerektiğine inanır. Bir durum tanımını dayatma, olayların anlaşılmasına ve meselelerin tartışılmasına esas olacak terimleri oluşturma, idealler formüle etme yani kısaca hegemonya hakkı iddia etme yeteneği de bu iktidarın temel parçasıdır (Connell: 1998: 151).

Esmâ Sultan, ailedeki yapıyı konu Süreyya olunca bir şekilde sürekli kendi lehine kullanır. Anne olmanın, evin büyüğü olmanın verdiği cesaret ve güce dayanarak Faruk'tan habersiz bir boşanma protokolü hazırlatıp Süreyya'ya avukatı aracılığıyla imzalatır. Faruk'un bunu öğrenmesiyle Süreyya'nın sadece kendisinin karısı olmadığını, tüm aile bireylerinin soyadını taşıdığını ve hareketlerine dikkat etmesi gerektiğini söyler.

Faruk: Kız buraya geldiğinden beri burnundan getiriyorsun. Neden peki? Sen bu gelini kendin seçmedin de ondan.

Esmâ Sultan: Ölürüm de seçmem. Ne sana ne bana layık.

Bu konuşmada Esmâ Sultan, ataerkil aile yapısını gereklerine uygun olarak, oğlunun eş seçiminde kendisinin de söz sahibi olduğunu bir

kere daha vurgulamaktadır. Yani sadece Süreyya'ya değil, oğluna da bir yaşam alanı bırakmamakta, onun evliliğinden boşanmasına kadar bütün hayati meselelerinde kendisini birincil yetkili kişi olarak görmektedir.

Hamile kaldığını öğrenen Süreyya ve kayınbiraderleri kapı önünde davullu zurnalı kutlama yapar. Esmâ Sultan bunu doğru bulmaz ve Süreyya'ya çıkışır.

Süreyya: Esmâ Hanım yeter, ben sizi fazlasıyla dinledim. Ağzımdan çıkan her heceye fazlasıyla dikkat ettim ama siz fark etmediniz. Ben size anne demek istedim, siz lüzum görmediniz. Bu son yaptığınızı hazmedemiyorum. Siz beni bir yalanla Faruk'tan ayırmaya çalıştınız. Farkında değil misiniz? Siz bizi ayırmaya çalıştınız ve biz ondan sonra aile olduk. Ve evet ne kadar güzel söylediniz. Karnımda Boran kanı taşıyorum. İster sevin ister sevmeyin, ister kabul edin ister etmeyin ama sizden sonra Boran ailesi bana emanet. Ben sizinle anlaşmanın bir yolunu aradım. Bundan sonra karar sizin. Savaşmak mı istiyorsunuz? Keşke istemeseniz. Ama istiyorsanız savaşacağım. Ben çocuğunun gözü önünde aşağılanan ezilen bir anne olmayacağım.

Süreyya'nın evden çıkarken nereye gittiğine, nereden geldiğine, hamileliğinde çalışıp çalışmayacağına, hatta çalışıp çalışmayacağına kadar her hareketine karışır. Torununun odasını annesinin değil kendisinin dekore etmesi gerektiğini düşünüp bunun kendisinin hakkı olduğunu savunur. Hatta Süreyya'nın o odayı dekore etmek için herhangi bir birikiminin olmadığını, bu işin belli bir kültür ve zevk sahibi olunması gerektiğini söyler. Süreyya'nın zevkini alelade bularak onu küçümser.

Süreyya: Benim de bebeğimin odası olacağı için benim de zevklerimin ve ihtiyaçlarımın kale alınacağını düşünüyorum.

Esmâ Sultan: Burası sıradan bir ev değil. Buranın dekorasyonu belli bir bilgi birikimi gerektiriyor. Hele ki ilk torunumun odası misafirlerle dolup taşacak. Alelade zevklere müsaade edemem.

Süreyya: Misafir mi dediniz? Küçücük bebeğin odasına misafir, insan mı girecek?

Dekor mekor neyse izin veririm de buna izin veremem.

Esmâ Sultan: Torunumu nasıl yetiştireceğim konusunda senden izin alacak değilim.

Süreyya: Bakın sizi her konuda alttan alıyorum, alırım da ama bence sınırları zorlamayın. Buna izin veremem. Siz ister sevin ister sevmeyin, ben doğuracağım çocuğu. Dolayısıyla ona ben bakacağım.

Esmâ Sultan, Faruk'un yanına gitmek için evden çıkan Süreyya'yı durdurur:

Esmâ Sultan: Süreyya böyle tek başına nereye gidiyorsun?

Süreyya: Faruk'un yanına.

Esmâ Sultan: Sen böyle tek başına hiçbir yere gidemezsin.

Süreyya: Giderim. Taksiye biner giderim.

Esmâ Sultan otoritesi ve gücü diğer aile bireyleri tarafından da kanıksanmıştır. Zira Faruk, eşine daha çok aşık olmasını Süreyya'nın Esmâ Sultan'ı çok güzel bir şekilde idare etmesine kadar vardırır. Faruk, Süreyya'ya "Esmâ Sultan'ı öyle güzel idare ediyorsun ki her defasında sana daha da aşık oluyorum" diyerek daha da uysal olursa, kayınvalidesiyle daha da iyi geçinir onun yapıp ettiklerine daha az karşı geliş sergilerse daha da aşık olacağını işaretlerini vermektedir. Kadın ile erkek arasında var olan eşitsizliklerin odağı ailedir. Aile otorite, eşitsizlik ve boyun eğmenin sembolü haline gelmiştir (Gittins, 1985: 63).

SONUÇ

Medya sadece egemen anlamların üretildiği bir alan değildir. Bu alanda egemen anlamların üretildiği gibi bu anlamlarla mücadeleye giren anlamlar da üretilebilmektedir. Çalışmada bir popüler kültür ürünü olan yerli dizilerin içerisinde, egemen anlamlarla mücadeleye giren anlamları "İstanbullu Gelin" dizisi özelinde "Süreyya" karakteri üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır. Medya egemen anlamların yeniden üretildiği bir alan olmakla birlikte bu çalışmada yapılan analizler göstermiştir ki

medya içerisinde egemen anlamlarla mücadeleye giren anlamları da içerisinde barındırmaktadır.

Toplumsal cinsiyet temsillerinin Süreyya özelinde incelenmesi neticesinde, kadın erkek kimlikleri arasındaki eşitsizlikler, toplumun ürettiği kalıplaşmış egemen yargılar, ataerkilliği yeniden üreten söylemler ve bunlara benzer yeni anlamlar izlenen bölümlerin hemen hemen hepsinde yeniden üretilmiş, bu konuda yapılmış çalışmaları destekleyecek anlamlara rastlanılmıştır. Ancak bu anlamlarla mücadeleye giren anlamlar da azımsanamayacak kadar çoktur. Süreyya'nın temsilini toplumsal değerler açısından sorgulandığında, topyekun bir değişim veya bir yenilik olarak nitelendirmekten ziyade, egemen temsillere ve değerlere bir sızma, bir direnme olarak görebiliriz. Mevcut sistemin dayatmaları ve toplumsal yargılar bir şekilde izleyiciye diğer karakterler yoluyla iletilmiş olsa da bir mücadele alanının da var olduğu belirlenen temalar kapsamında ortaya çıkarılmıştır.

Dizide genellikle ev kadını olan kadın karakterlere karşı Süreyya, tüm karşı koymalara rağmen çalışan bir kadın olmuştur. Sürekli yinelenen ailenin birlik ve beraberliğinin sağlanması gerekliliğine, her türlü baskıya, erkek egemen otoriteye ve ailenin kutsallığına toplumsal kalıp yargılara rağmen Süreyya ailesini ve eşini bırakıp gidebilmiş kendi direnişini gerçekleştirebilmiştir. Kayınvalidesi Esma Hanım'ın görünürde 'ailenin birlik ve beraberliğini sağlama' amacıyla gerçekleştirdiği baskı, yıldırma ve hileleriyle aile içinde kurduğu otorite ve gücün karşısında dik durabilmiştir. Bu gücün karşısında kendi imkan ve becerileriyle mücadele etmiş bu alanda da oluşturduğu kırıklardan içeriye sızabilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (1975). "Culture Industry Reconsidered" der. Erol Mutlu. Kitle İletişim Kuramları, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Büker, Seçil & Kıran, Ayşe (2000). "Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet: Şiddetin Nesnesi Kadın", (Der. Nur Betül Çelik), Televizyon Kadın ve Şiddet, Ankara: KİV Yayınları, s. 281-316.
- Connell, R. W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. çev., Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çelenk, Sevilay (2005). Televizyon Temsil Kültür, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Çelenk, Sevilay & Timisi, Nilüfer (2000). "Yerli Dramalarda Kadın Temsili ve Şiddet", (Der. Nur Betül Çelik), Televizyon Kadın ve Şiddet, Ankara: KİV Yayınları, s. 23-64.
- Erdoğan, İrfan ve Alemdar, Korkmaz (2002). Öteki Kuram, Ankara: Erk yayınları
- Fiske, John (2012). "Popüler Kültürü Anlamak". Çev. Süleyman İrvan. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Gittins, Diana (1985). Aile Sorgulanıyor. çev., Tuna Erdem. İstanbul: Pencere Yayınları
- Güngör, Nazife (2011). İletişim: Kuramlar-Yaklaşımlar. Ankara: Siyasal Kitabevi
- Hall, Stuart (2003). Kodlama ve Kodaçım, (Hazırlayanlar: Zeynep Özarslan, Barış Çoban), Söylem ve İdeoloji Mitoloji, Din, İdeoloji, İstanbul, Su Yayınları.
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor W. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği, çev., Nihat Ülner ve Elif Öztarhan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Le Bon, Gustave (2005). Kitleler Psikolojisi, Çev., Selehattin Demirkan. İstanbul: Yağmur Yayınevi.
- Marx, Engels, Lenin (2002). Kadın ve Aile. çev., Arif Gelen. Ankara: Sol Yayınları.

Mitchell, Juliet (2006). Kadınlar En Uzun Devrim, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Nare, Sari (1996). "Kahramanlık ve Toplumsal Cinsiyet", Der: Necla Arat. Kadın Gerçeklikleri. İstanbul: Say Yayınları, s.191-204.

İnceoğlu, İrem. Akçalı, Elif (2018). Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması TÜSİAD: İstanbul.

Özbek, Meral (1994). Popüler Kültür Ve Orhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özsoy, Aydan (2015). "Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma", *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (Der. Şahinde Yavuz), İstanbul: Heyamola Yayınları, s. 226-246.

Poster, Mark (1989). Eleştirel Aile Kuramı. çev., Hüseyin Tapınç. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Sayın, Önal (1991). Aile Yazıları: 4; Aile içi İlişkilerin Toplum Ve Birey Boyutunda Çözümlemesi, Ed. Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem, Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.

Swingewood, Alan (1996). "Kitle Kültürü Efsanesi", çev., Aykut Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık