

Atf Bilgisi: Ereke, Y. ve Parlayandemir, G. (2020). Toplumsal cinsiyet ekseninde alternatif bir anlatı: Şahsiyet örneği, *İNİF E- Dergi*, 5(1), 110-128.

TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE ALTERNATİF BİR ANLATI: ŞAHSİYET ÖRNEĞİ*

Yasemin EREKE**

Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR***

Araştırma Makalesi****

Başvuru Tarihi: 27.03.2020

Kabul Tarihi: 06.05.2020

Özet

Yazılı anlatılarda kadınların sunumuna dair eleştiriler uzun yıllar önce başlasa da görsel yapımlarda kadının sunumu, feminist dalganın da etkisiyle 1970’li yıllardan itibaren tartışmaya açılmıştır. Görsel anlatılarda yer alan kadın erkek figürleri aynı zamanda toplumsal yapıdaki cinsiyet algısını da temsil etmektedir. Görsel yapımların birçoğunda yer alan cinsiyet merkezli temsillerin, toplumsal hiyerarşiyi yansıtmakla birlikte aynı zamanda hegemonik gücün imajlar üzerindeki etkisini de gösterdiği düşünülmektedir.

Görsel yapımlarda kadın temsiline sorunlu olmasının çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Feminist kuramın temel iddiası, kadının ikincil konumuna dayalı bir uzantı olarak yer alan sorunlu temsillerin, var olan sınıflandırılmış düzeni meşrulaştırmakta ve devamlılığını sağlamakta olduğudur.

Toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın kökenine inen araştırmacılar, psikanalitik kuramlardan yola çıkıp ideoloji ve hegemonya kavramlarına uzanmış, zaman zaman bilinçdışını konu almış, zaman zaman da egemen düşünce sisteminin kendi gibi olmayanları nasıl alt statülerde konumlandığı ve *azınlıklaştırdığı* vurgulamışlardır. Kadına şiddet ve cinsel istismarın temsili de bahsedilen azınlıklaştırma konusu içinde değerlendirilebilmektedir. Çalışmada, görsel yapımlarda kadının, kadına şiddetin ve cinsel istismarın nasıl ele alındığına dair örnekler sunulurken, bu örnekler *Şahsiyet* draması için sınırlanmıştır.

Gelişen teknolojinin bir getirisi olarak hayatımıza giren internet televizyonu, izleyici odaklı bir deneyim vaat etmektedir. Şu ana kadar ana akım yayıncılığa kıyasla denetim sistemlerinden ve reklam verenlerden bağımsız hareket edebilme imkanına daha fazla sahip olduğu düşünülen internet televizyonculuğu, yenilikçi bir medya olarak kendini konumlandırmaktadır. Araştırma konusu olan *Şahsiyet* de yayın mecrasıyla uyum içerisinde yenilikçi bir olay örgüsüne sahip, cinsiyet temsilleri üzerine alışılmışın dışında söylemleri olan bir yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada görsel yapımlarda stereotipleştirilen cinsiyet temsillerinin yanı sıra, *Şahsiyet*’in *alternatif söylemin* hangi noktalarda taşıyıcısı olduğu, hangi noktalarda da ana akım yapımlarla kesiştiği, söylem analizi yöntemiyle irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Medya Temsilleri, Drama, Şahsiyet

ŞAHSİYET AS AN ALTERNATIVE NARRATIVE IN THE CONTEXT OF GENDER

Abstract

Although the early criticism of the presentation of women in print publications began many years ago, the presentation of women in visual productions has been debated since the 1970s with the effect of the feminist wave. Female and male representations in visual narratives contain clues to gender perception. In many visual productions, gender representations reflect social hierarchy and test hegemonic power over images.

There are several reasons why female representation is problematic in visual productions. The main claim of feminist theory is that problematic representations, which are based on the secondary position of the woman, legitimize the existing classified order and ensure its continuity.

The researchers trying to find the roots of gender-based discrimination have reached out to the concepts of ideology and hegemony based on psychoanalytic theories, occasionally addressed the unconscious, and

* Bu çalışma 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı’nda tamamlanan Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Alternatif Bir Anlatı: Şahsiyet Örneği adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

** İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, E-mail: yasemin.ee@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1607-4835

*** İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, E-mail: gizem.parlayandemir@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6652-2125

**** Yazar / yazarlar, makalede araştırma ve yayın etiğine uyulduğuna ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildiğine yönelik beyanda bulunmuştur.

sometimes emphasized how the dominant thought system has positioned and *minorised* those who are not like them. The representation of violence against women and sexual abuse is also functional for the aforementioned minorisation. While presenting opinions about how woman, violence against woman, and sexual abuse are reflected in visual productions in this research, these views are tested for *Şahsiyet* TV drama.

Internet television, which comes into our lives as an outcome of the emerging technologies, promises an audience-oriented experience. Internet television, which until now has been considered to be more capable of acting independently of control systems and advertisers than mainstream broadcasting, introduces itself as an innovative media. As the main subject of the research, *Şahsiyet* TV drama also draws attention as a production with an innovative plot of events in harmony with the media and with unusual discourses on gender representations. In this article, In addition to the gender representations stereotyped in visual productions, at what points *Şahsiyet* is the bearer of *alternative discourse* and at what points it intersects with mainstream productions is examined by discourse analysis method.

Keywords: Gender, Media Representations, TV Series, *Sahsiyet* (Persona)

Giriş

Medya temsillerinde kadın imajlarının problemlili bir şekilde sunulduğu, kadınların beden ve ruhen eksik hissettirilebilecek şekilde konumlandırıldığı pek çok tartışmada vurgulanmaktadır. Ana akım medyada yer alan kadın imajı incelendiğinde bedenine ve kusurlarına takıntılı olan, pek de parlak zekalı olmayan ve genellikle zayıf bir karakter ile karşılaşılmaktadır. 2011 yapımı Jennifer Siebel Newsom tarafından yönetilen *Miss Representation* belgeselinde, yansıtılan bu imajın arkasında aslında kadını aptallaştırılmak ve güçsüzleştirmek isteyen ve daha çok bedeniyle uğraşan, dolayısıyla ruhen ve zihnen kendini besleyemeyen bir varlık haline getirme anlayışının yer aldığı tartışılmaktadır. Bundan hareketle çeşitli medya içeriklerinde bu söylemi besleyen ve karşı çıkan örneklerle rastlanabileceği düşünülmektedir.

Toplumsal yapıda her zaman var olan ataerkil anlayış, medya içeriklerinde sıklıkla karşılaşılmakta ve özellikle dramalar aracılığıyla daha da pekiştirilmektedir. “Kahramanlar Hep Erkek”tir¹. Kahramanlara bakıldığında cesareti ve gücü sayesinde hiyerarşik anlamda üst konumlara yükselen, yeri geldiğinde şiddet uygulamaktan kaçınmayan, savaşçı ve oldukça güçlü imajlarla karşılaşılmaktadır. Bu erkek tipi Antik Yunan mitlerinden bu yana her türlü anlatıda kendisini göstermektedir. Söz konusu özelliklerin bir erkek kahramanda yer alması meşru olarak görülür ve bu kişiler onurlandırılmaktadır. Benzer niteliklere sahip kadın kahramanlara bakıldığında onurlandırılmaktan ziyade cezalandırıldıkları görülmektedir. Toplumsal cinsiyet algısına sinmiş kadın, edilgen, sessiz, yumuşak ve sabırlıdır düşüncesi, anlatı türlerinde de sürekli tekrarlanan bir örüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel yapımlarda, erkeklerin aktif ve çok daha güçlü olduğu, kadınların şiddete maruz kaldıkları sayısız örnek bulunmaktadır (Gerbner, 2014: 382-384).

Şahsiyet dramasının² görsel anlatılara dair klişeleri yıkan bir yapımlar olarak ön plana çıktığı düşünülmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyet kavramına ve cinsiyet temsillerine dair dikkat çekici örneklerle sahip olduğundan, toplumsal cinsiyet açısından alternatif bir anlatı ortaya koyup koymadığı sınırlanmış istenmiştir. Makalenin sınırlılıkları gereği söylem analizi, temsillere dair araştırma sorularını içeren bir tablo ile özetlenmiştir.

¹ İfade Duygu Asena'nın Kahramanlar Hep Erkek kitabına atıftır.

² Mutlu (2008: 155-156) dizi ve seriyal formatlarının keskin çizgilerle ayıramamakla beraber, aralarında çeşitli farklar olduğunu vurgulamaktadır. Mutlu, dizilerin anlatı yapısının her bölümünde ayrı bir olay anlatmak üzerine kurulu olduğunu, bir bölümde yaşanan olayların aynı bölüm sonunda sonuca bağlandığını, fakat seriyallerde her bölümde kapanmayan, sonraki bölümlere kadar devam eden olay örgüsünün hakim olduğundan bahsetmektedir. Dizi, her yeni bölümüne yepyeni bir başlangıç yapabilen bir türken, seriyal tek tek bölümlerde kesintisiz bir hikayeyi konu almakta, bölüm sonunda bir sonraki bölüme kanca atmaktadır. Çalışmada bu nedenle bölüm bölüm devam eden görsel yapımları tanımlarken dizi ve seriyal türlerini kapsayıcı bir üst çatı olan drama sözcüğü tercih edilmiştir. *Şahsiyet* de her bölümün kendi içinde bir teması olması dahilinde dizi özellikleri taşımakla beraber olay örgüsü ve karakterlerin gelişimi gereği seriyale daha yakın bir tür olarak konumlandırılabilirdiğinden drama sözcüğü ile anılacaktır.

1. Toplumsal Cinsiyet ve Görsel Anlatılarda Cinsiyet Temsilleri

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek olmanın biyolojik sınırlarının ötesinde, kültürel olarak yeniden kodlanmasıdır. Bhasin (2015: 11) kadınların ikincil konumunun doğa ile ilgisinin hayli az olduğundan, cinsiyetler arası statülerin kültürel ve toplumsal bir süreç sonucu ortaya çıktığından bahsetmektedir. Ona göre bu hiyerarşik düzen, dünyanın her yerinde cinsiyetten öte, toplumsal cinsiyet (gender) tarafından belirlenmektedir.

Toplumsal cinsiyet çalışmaları uzun süre boyunca feminizmin yönlendirmeleriyle şekillenmiştir. Kadın hareketi, ataerkil düzeni ve kadının bu düzendeki konumunu tartışmış, eleştirel bir pencereden kadının ezilmişliğini vurgulamıştır. Millett'a (1987: 46-47) göre kadınlar üzerindeki yaygın erkek egemenliği, erkeklere doğuştan verilen bir hak olarak görülmektedir. Bu anlayış zamanla kurumsal bir yapıya bürünmüş ve kadınlar üzerinde bir *iç sömürü* düzeni yaratmıştır. Millett'in ele aldığı *cinsel politika* kavramı üzerine Bhasin (2015: 26) de politika kavramının siyasi bir anlamdan ziyade, tüm toplumsal ilişkilerde mevcut olan güç oyunlarını vurguladığından bahseder. Bireylere diğer bireyler, karar mekanizmaları ve kaynaklara dair farklı denetim, güç ve otorite sağlanmasının sonucu olarak, aile içinde, çalışma alanlarında ve toplumsal hayatta, cinsiyetler arasında açık ya da üstü örtülü güç gösterileri ve politika yapıldığına değinmektedir.

Bhasin (2015: 21-22) tüm bu algının temsillere işlediğine de dikkat çekmektedir: "Günümüzde medya ve hatta eğitim kurumları bile, erkeği karar mekanizmalarında ve daha güçlü, kadını ise doymak bilmez bir tüketici, bağımlı ve kıskanç göstererek ataerkil ideolojiyi yaygınlaştırmaktadır". Bunun yanı sıra medyada kadınların nesneleştirilmelerinin şiddeti teşvik ettiğini de belirtmektedir.

Connell (2005: 77-120) feminist kuramın, ataerkil düzenin ve erkek egemen sistemin, hiyerarşide kadınları alt konumlara ittiğini belirtmekle beraber, eleştirel erkeklik çalışmalarının da ataerkil sistemde zarar görenlerin ve hiyerarşik olarak konumlandırılanların sadece kadınlar olmadığını vurgulamak istediğini ifade etmektedir. Bu noktadan hareketle Gramsci tarafından ileri sürülen hegemonya kavramı ile hiyerarşiye dair diğer teorileri harmanlayarak *hegemonik erkeklik* kavramını ve toplumsal cinsiyet teorilerini ortaya atmıştır. Öztürk'e (2018: 138) göre hegemonik erkeklik kavramı, erkek egemen yapıda ilişkisel, kültürel ve sınıfsal bir yapılanma üzerine kurulmuştur. Bu kavram kendisini batılı toplumlarda şiddet, saldırganlık, bağımsızlık, denetim ve iktidar şeklinde göstermektedir. Bu yönüyle kadınlar üzerinde olduğu kadar, erkekler üzerinde de kurumsallaşan bir iktidar söz konusudur.

Connell (2005: 77-81) hegemonik erkekliğin, hiyerarşik düzende altında yer alan erkeklikleri de kategorize etmiştir. Bu erkeklikler, eşcinsel veya farklı yönelimlere sahip *madun erkeklikler*, hegemonik ol(a)mayıp, hegemonik erkeklik imajının sürdürülmesine yardım eden ve ataerkil düzenden yararlanan *işbirlikçi erkeklikler*, sınıfsal ve ırka dayalı sebeplerden ötürü toplumun alt kesiminde yer alan *marjinal erkeklikler*dir. Connell (2012: 270) hegemonik erkekliğin bir erkeklik inşası olduğunu Sylvester Stallone, Humprey Bogart, John Wayne vb. hayal ürünü film karakterlerinin erkeklik modellerinin yaratılması konusunda medyaya ve kitle yayıncılığına önem atfetmektedir.

Tüm bu görüşlerin ışığında, toplumsal cinsiyet algısına dair görsel anlatılarda yer alan kadın ve erkek temsillerinin çeşitli ipuçları içerdiğinden bahsetmek mümkün olmaktadır. Görsel yapımların birçoğunda cinsiyet temsillerinin, toplumdaki hiyerarşik yapıyı yansıtmakta ve hegemonik gücün imajlar üzerinde sınamakta olduğu görülmektedir. Kadının medya öğelerinde temsiline dair problemler çalışmada *psikanalitik* ve *ideolojik* olmak üzere iki farklı bakış açısıyla ele alınmaktadır.

1.1. Psikanalitik Bakış Açısı

Özellikle feminist kuramca, ataerkilliğin toplumun her alanına hakim olduğu gibi, sanatsal yaratımlara da yansıdığı vurgulanmaktadır. Laura Mulvey, Julia Kristeva, Anneke Smelik gibi düşünürler de ataerkil örüntüyle uyum sağlayan görsel yapımlarda bilinçli tasarımların varlığını kabul etmekle beraber, bilinçdışı yansımalar da olduğunu belirtmektedir. Psikanalitik kuram da cinsiyet temsillerinin bilinçdışı kökenlerine dair pek çok ipucu vermektedir. Sinemada psikanalitik kuram çalışmalarının başlangıç noktası Freud'un ve Lacan'ın öncülü olduğu psikanalitik geleneğe ait "ayna evresi", "katharsis" ve "fallik dönem" kavramlarıdır.

Ayna Evresi: Ayna Evresi kavramı Lacan tarafından ortaya atılmıştır. Bu evre bebeğin gelişiminde altıncı aydan on sekizinci aya kadarki süreci kapsamaktadır (Lacan, 2005: 1-2). Doğduğu andan itibaren "kendisini annesinin bir parçası olarak gören bebek, aynadaki yansımaları görmesi sonrasında, kendini bu aynadaki yansıma ile özdeşim kurarak oluşturur." (Şahin'den Akt.: Tuzgöl, 2018: 44-45). Bu dönemde "bebek, öteki ile birlikte var olmak, onda kaybolmak ister. Bebek için en asli ve bu bağlamda en önemli öteki annesidir ve çocuk annesiyle birleşmek, onun varlığında kaybolmak ister." (Çoban, 2005: 292). Lacan'ın ayna evresi kuramından etkilenen Metz ise sinemayı bir ayna olarak farz eder ve çocuğun ayna karşısında kendi bireyliğini keşfetmesi süreciyle, izleyicinin aynada (sinema perdesinde) kendini görmesi ve algılaması arasında paralellik kurmaktadır (Metz, 1983: 45).

Katharsis: İlk olarak Aristo'nun *Poetika*'sında geçen bu kavram, izleyici üzerinde Yunan trajedilerinin özdeşleme etkisini anlatmak için kullanılmıştır. Aristo (1987: 22) katharsis kavramına değinirken "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" demektedir. Freud, psikiyatrik araştırmalarında hipnoz yardımıyla hastalarının bilinçdışına ittikleri duygularını boşaltmalarını sağlamakta, böylelikle hastalarının olumsuz duygulardan kurtulduğunu ifade etmektedir. Breuer ile geliştirdikleri bu tedavi biçimine katartik yöntem adını vermişlerdir (Freud, 1993: 44). Katharsise sinema kuramlarında, ana karakter ile sağlanan özdeşleşme aracılığıyla ulaşıldığı varsayılmaktadır.

Fallik Dönem: Belirli bir süre sonra anne bedeninden uzaklaşmaya başlayan çocuk, anne yerine koyduğu nesnelere yetinmeye başlamaktadır. *Fallus* kavramı çocuğun nesneleştirilmeye başladığı bu dönemde anne boşluğunu dolduran kavram olarak ifade edilmektedir. Freud'a göre fallus yani penis, babaya dair bir imgedir. Çocuğun anneye sahip olan baba ile kendisini özdeşleştirdiği bu dönemi de *fallik dönemle* bağdaştırmaktadır. Lacan'a göre ise fallus, anneden kopmanın yarattığı boşluğu dolduran, erkek cinsel organının çok daha ötesinde bir kavramlar bütünüdür (Kristeva, 2003: 264-279). Çocuk, ayna evresine girmesiyle birlikte babanın ona kastrasyon tehdidinde bulunduğunu ve annesine duyduğu cinsel arzudan vazgeçmesini, bunu yapmaması durumunda penisini kaybedeceğini, bu bağlamda eksik kalabileceğini duyumsar. Laura Mulvey, psikanalitik kuramdan hareket alan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesinde *erkek tarafından derinlerde yaşanan hadım edilme duygusunun* ancak iki yöntemle bastırılabilirliğini ifade etmektedir. Hadım edilme korkusunu ortadan kaldıracak olan bu yöntemler; kadının fiziki güzelliğinin ön plana çıkartılıp fetişleştirilerek yok sayılması ya da *suçlu nesne* olarak kabul edilen kadın imajının cezalandırılması ve değersizleştirilmesidir (Mulvey, 1997: 38-46).

Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesinde, cinsiyete dayalı temsillerin erkek bakış açısına uygun hale getirildiğinden ve bu şekilde sunulduğundan bahsetmektedir. Ayrıca izleyici deneyiminin de başroldeki erkek kahramanla özdeşleşecek şekilde planlandığını belirtmektedir. Mulvey, bu durumu *eril bakış (eril nazar)* olarak kavramsallaştırır. Smelik (2008: 96) eril nazar kavramını yorumlarken hem görsel hem de işitsel öğelere değinir. Erkek

karakterin bakış açısı olarak yorumlanmaya açık, eril gözleştirmenin “dişil bedeninin güzelliğinden keyif alacağı ve eril kudretle özdeşleşeceği bir toplumsal cinsiyet temelini üzerine inşa edilmiş, eril seyirci için haz alabileceği bir konum yarattığını” belirtir. Bunun yanı sıra hikaye anlatıcısının erkek olması da eril nazarın bir parçasıdır. Smelik, Mulvey’nin ve diğer feminist teorisyenlerin, eril nazarın içerdiği şiddete işaret ettiğini, eril bakışın genellikle tecavüz ve cinayetle sonuçlandığını da vurgular.

Gillian Rose (2007: 115-116) bu makaleye yönelik eleştirilerinde, Mulvey’nin kuramını sinemanın ataerkil bir yapı olduğu ön kabulüyle oluşturduğunu, erkek karakterlerin yanı sıra kadın karakterlerin de baş kahraman ve aktif bir rolde olabileceğini gözden kaçırdığını söylemektedir. Rose, Mulvey’yi, erkek izleyicinin sadece kadın karakteri izlemekten zevk alacağı yönünde bir varsayımda bulunması ve hemcinslerin de bu şekilde bir görsel haz yaşayabileceğinin hesaba katılmamış olması bakımından heteroseksüel bir bakış benimsediği konusunda da eleştirmektedir.

1.2. İdeolojik Bakış Açısı

Feminist düşünürler, medyanın cinsiyetleri sunma tarzı ile erkek egemen toplum anlayışının desteklediğini ve bu durumun kalıcı hale geldiğini iddia etmektedir. Topluma dayatılan bu kalıplaşmış anlayışta erkekler etkin ve güçlü, kadınlar ise ve cazibeli edilgen olarak sunulmaktadır. Egemen medya, izleyicilere kendilerini “*gerçekliğin yansıması*” ve “*dünyaya açılan pencere*” olarak tanıtmakta ve enformasyonu yeniden sunmaktadır. Ancak bu süreç sanılanın aksine oldukça seçici ve karmaşıktır (Nelmes, 2012).

“Temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, dolayısıyla mutlaka politik saiklerle oluşturulur. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır” (Gouma-Peterson ve Mathews (2008: 37).

Burton’a (2008: 160-168) göre ise medyanın önemli bir bölümü, topluma egemen olan bakış açısına dayalı hakim ideolojiyi yansıtmaktadır. Kadınlara özgü dergilerde genç erkeklerle ilgilenme, hoşça vakit geçirme ve iyi giyinmenin ön plana çıkartıldığı bir hayat biçimine yönelik iletiler yer almaktadır. Burton, Amerikan yapımı Dallas (1978-1991) ile Britanya yapımı Howard’s Way (1985-1990) dramaları üzerine çalışırken, beyaz erkeklerin hiyerarşide üst konumlara tırmanma ve hükmetme kavgası verdiğini, ayrıca erkeklerin, maddi güçlerini, hediyeler alarak kadınlara sahip olmaktan yana kullandıklarını bulgular. Bunun yanı sıra dramalardaki kadın figürlerin ise güçlerini, sevgilerini kullanarak ya da esirgeyerek sınıdıklarını belirtmektedir. Cinsiyetlere dair bu temsillerin aynı zamanda güç hiyerarşilerini göz önüne serdiğini, oluşturulan stereotiplerin izleyicilerin dünyaya bakış açısını şekillendirebilecek kadar güçlü olduğunun da altını çizmektedir.

Williams (1991: 3-4) ise, özellikle melodram türünde kadınların geleneksel ataerkil roller beklentisi içinde eş, anne, terkedilmiş sevgili, histerik ya da ölümcül hastalığa sahip bireyler olarak sunulduğundan bahseder. Pornografi türünde zevkin, korku türünde ise vahşetin ve acının kadın bedeni aracılığıyla somutlaştırıldığına değinmektedir.

Gerbner ve arkadaşları tarafından yapılan uzun soluklu araştırmalarda televizyon yapımları üzerinden, medya anlatılarındaki cinsiyet temsillerinin ideolojik boyutu incelenmiştir. ABD Ulusal Komisyon tarafından şiddetin sebepleri ve önlenmesi konusunda araştırmalar yapılması istenen Gerbner, Gross, Signorielli ve Morgan “*Cultivation Theory*” adında bir kuram geliştirmişlerdir. Bu kuram ile ortaya atılan en temel tez; izleyicinin televizyona aşırı maruz kalması durumunda gerçek dünya ile ilgili kavrayışı da o ölçüde farklılaşmakta olduğudur. Dilimize *ekme kuramı*, *yetiştirme kuramı*, *kültürleme kuramı* olarak uyarlanan Cultivation Theory, izleyiciyi kültürleyebilme, yani uzun vadede televizyon

yayınlarının seyirciye, standart rollerle ilgili inanç sistemi, ideoloji ve belirli kabulleri empoze etme potansiyeli göz önünde bulundurularak isimlendirilmiştir. Gerbner'a göre (2014:336) televizyon tarafından amaçlanan, spesifik bir tutum ya da yargı yaratmayı hedeflemekten öte, hayata dair gerçeklikler ile ilgili bir takım temel varsayımları ve sonuçlara ulaşmayı sağlayabilecek yargılama kıstaslarını izleyicinin zihnine ekmektir.

George Gerbner ve arkadaşları tarafından ele alınan Türkçeye ana akımlaştırma olarak çevrilebilecek mainstreaming kavramı Özer tarafından “*Yaygın Görüş Haline Getirme*” şeklinde adlandırılmıştır (Özer, 2005: 79). Gerbner (2014: 294-295) ana akımlaştırma hakkında izleyicilerin kendilerini ılımlı/orta yolu seçen olarak konumlandırmasının televizyon izleme süreleri ile doğru orantılı olduğunu söylemektedir. Homojen görüşleri benimsemeye yatkınlaşan izleyiciler, cinsiyet temsilleri ile cinsiyetlerin stereotipleştirilmesi konusunda da yaygın görüşe ayak uydurur.

Gerbner ve Gross tarafından *Şiddet Profili* üzerine yapılan araştırmalardan elde edilen bulgular; televizyonun kendisine özgü dünyasında erkeklerin her türlü rolü canlandırdığını, ana karakterlerin dörtte üçünün erkek olduğunu, buna karşın kadın karakterlerin daha çok ailevi sorunlar ve romantik ilişkiler ekseninde döndüğünü işaret etmektedir (Gerbner, 2014: 350). Genç ve yaşlı olmak üzere çeşitli yaş gruplarından erkekler, çeşitli yaş gruplarından kadınlara kıyasla mesleki olarak daha büyük başarı oranına sahiptir. Kadın karakterlerin eş olarak temsili erkek karakterlerin eş olarak temsiline iki kat fazladır. Kadın karakterler erkeklere kıyasla daha genç yaş grupları halinde temsil edilirler. Yaşlı insanlar %3 gibi hayli düşük oranda temsille ekranlarda görülmektedirler. (Çığ, 2006: 42). Bu anlatılarda erkekler iktidarın sahibi olarak sunulmakta ve kahraman, başarılı, olgun erkek imajı sıkça vurgulanmaktadır.

Gerbner ve Signorielli'nin (1979: 25-33) televizyondaki kadın ve azınlık temsillerini inceledikleri araştırmaları neticesinde, kadın karakterlerin otuz yaşın altında genç bireyler şeklinde temsil edildiklerini ve erkek karakterlerle kıyaslandığında hayli hızlı biçimde yaşlandıklarını belirlemiştir. Kadınlar daha çok romantik rollerde yer alırken, kısıtlı ayrıcalıklara sahip kimseler olarak ve aile hayatı içerisinde resmedilerek temsil edilmektedirler. Böylelikle ataerkil toplumsal yapılardaki “kadının yeri evi”dir düşüncesi tekrar üretilmektedir.

Gerbner ve Signorielli (1979: 19) altın saatler (Prime Time) içinde yaptıkları araştırmalarında mesleki temsilleri de incelenmiştir. Buna göre erkeklerin daha çok profesyonel kişileri temsil ettikleri, kadınların ve azınlıkların ise genellikle erkeklerin yardımcısı rolünde gözüktükleri belirlenmiştir. Örneğin Amerika'da araştırmanın gerçekleştirildiği dönemde cinsiyetlere göre öğretmen mesleğinin dağılımı aslında %36 erkek, %64 kadın şeklindeyken, altın saatlerdeki yayınlarda öğretmen mesleğinde cinsiyetlerin dağılımı %41 kadın, %59 erkek şeklinde gözlemlenmiştir.

2. Dramalarda Şiddet ve Kadına Yönelik Şiddet

Televizyon yapımlarında şiddet temsillerinin izleyicinin beklenti ve beğenisinin hayli ötesinde olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda kadına yönelik şiddet görsel yapımlarda daha çok ataerkil anlayışla uyum içerisinde değerlendirilmekte ve çarpıcı sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Şiddetin varlığı ile ilgili açıklamalar görsel yapımlarda daha çok *katharsis* kavramı bağlamında yapılmaktadır. Katharsis görüş, psikanalitik bakış açısı ile ele alındığından, izleyicinin şiddet içerikli görüntüyü algılayıp, bir öfke sağaltım yolu olarak fayda sağlaması etrafında şekillenmektedir.

Medya içeriklerinde şiddet araştırmalarının temeli, bireyin hangi sebeple şiddete ihtiyaç duyabileceği ve şiddetin temsiline bireyler üzerinde ne ölçüde etkili olduğu sorularına dayanmaktadır. Trend'e (2007: 52) göre insanlar karşılanmamış ihtiyaçlar, travma veya korku gibi sebeplerle şiddete başvurmak istemektedir.

Televizyon programlarında gösterilen şiddet unsurlarından izleyicilerin ne ölçüde etkilendiğine yönelik yapılan araştırmalar tartışmalı sonuçlar barındırmaktadır. Bu alana yönelik ilk zamanlarda yapılan araştırmalar, şiddet içerikli temsillerin izleyicinin içerisinde bulunan öfke unsurlarını ortaya çıkardığı sonucunu yansıtırken, yakın dönemlerde yapılan araştırmalar ise bu etkinin kültürel geçmişe, cinsiyete ve yaşa göre farklılık gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Trend'e (2007: 52) göre televizyondaki şiddete yönelik araştırmalardaki en büyük hata toplumdaki her kesiminin aynı şekilde şiddete tepki göstereceğinin düşünülmesidir.

Kültürleme kuramında Gerbner, televizyondaki şiddetin salt bir şiddet eylemi olmasının yanı sıra “gücün sembolü ve kurban edilmenin karmaşık bir senaryosu” olarak da yorumlanabileceği üstünde durmaktadır. Gerbner'a göre şiddet bir güç gösterimidir ve dramatik bir şekilde kimin hangi yöntemle ve kimden kurtulabileceğini, hızlandırılmış haliyle seyirciye sunmaktadır. Şiddet, bireyin toplumsal hiyerarşideki yerini göstermekle birlikte, aynı zamanda azınlığın riskini ve çoğunluğun da gücünü tanımlamaktadır (Çığ, 2006: 49-50). Gerbner ve arkadaşlarının yapmış oldukları şiddete yönelik araştırmalarda, bu hiyerarşik yapıya kurban olma ve kurban etme dinamikleri örnek olarak verilmektedir. Egemen beyaz erkekler böylesi bir durumda güvenlik açısından en iyi durumda olanlardır. Bu erkekler temsillerde kurban değil, kurban eden konumundadırlar. Bu durumun aksi olarak vahşi çatışmalarda kurban olanlar, genç erkekler ile azınlık ırkın genç ve yaşlı kadınlarıdır. Çığ (2006: 43) dramada yaşlı bir kadın temsili bulunuyorsa, dramanın herhangi bir aşamasında bir şiddet eylemine kurban gitme olasılığının yüksek olduğunu söylemektedir.

Ünlü ve diğerlerine (2009: 96) göre kurmacalarda yer alan şiddetin nesnesi doğrudan kadınlardır. Televizyon dramalarındaki görsel ve sözlü iletiler, hem erkek ve kadına yönelik toplumsal değerleri pekiştirmekte hem de bu dramaların büyük bir çoğunluğu toplumdaki yaygın kadın ve erkek rolleri hakkında tarifler oluşturmaktadır.

Smelik, De Lauretis'in “sadece hikaye için sadizm gerekmez, sadizmin de hikayeye ihtiyacı vardır” cümlesine atıf yaparak şiddetin sadizm üzerinden yorumlanabileceğini belirtmektedir. Smelik (2008: 13) anlatının içerdiği arzu ile kadına yönelik şiddetin birbiriyle iç içe olduğunu ve sinemadaki anlatı yöntemlerinin kadına uygulanan şiddetin toplumsal boyutlarını hem göz önüne serdiğini hem de onları güçlendirip desteklediğini söylemekte, aynı zamanda da temsilin *güç* olarak okunabileceğinin altını çizmektedir.

Çam (2009: 82) ise dikkatleri kadına dair şiddet içerikli temsillerde kurmacadaki tepkilere çekmiştir. Kadına saldırı acımasız, zalim ve genel anlamda kötü birinden geliyor ise bu saldırı kadının yakın çevresi ve şiddet mağduru diğer kadınlar tarafından belirgin bir biçimde tepki ile karşılanmaktadır. Şayet tehdit ya da saldırı anlayışlı ve genel anlamda iyi birinden geliyor ise ilgili kişilerce bu kısa sürede unutulup anlayış gösterilmekte ya da bir saldırı olarak değerlendirmemektedir.

Ünlü ve arkadaşları (2009: 99-102) tarafından yapılan araştırmada 2007-2008 yıllarında ekranlarda yer bulan çok izleyicili dramalarda kadına yönelik şiddet konu alınmıştır. Ele alınan dramalarda %3,1 cinsel şiddet, %5,2 sosyal şiddet, %12,5 fiziksel şiddet, %36,5 psikolojik şiddet ve %40,6 oranında da sözel şiddet örüntüsü tespit edilmiştir. Araştırma neticesinde kadınlara şiddete en fazla başvuranların kocaları olduğu, bunları kardeşlerinin ve kayınvalidelerinin takip ettiği belirtilmektedir. Bu çalışma 2007-2008 yıllarını içermekle birlikte, bu tarihlerden sonraki dönemlerde Türk televizyonlarındaki dramalarda cinsel şiddet/tecavüz olaylarının bir senaryo unsuru olarak daha sık kullanılmaya başladığı görülmektedir. Bu tür içeriklerdeki artış televizyon yazarları tarafından “*trend*” olarak yorumlanmıştır (Kaya Güler, 2012; Tezkan, 2011; Aytuğ, 2010).

2.1. Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet

Gerbner ve arkadaşları 1979 tarihli ‘Şiddet Profili, No:10 isimli çalışmalarında şiddet mağdurlarının daha çok kadınlar ile azınlıklar olduğunu ortaya çıkarmışlar ve dramalarda kullanılan şiddetin daha çok bir güç gösterisi olduğunu vurgulamışlardır. Gerbner’e (2014: 361) göre şiddet gösteren her erkek fail için oranlar, 1.32 kadın, 1.19 erkek şeklindedir. Ayrıca sınıflandırılmamış olmakla birlikte bu şiddet gösterimlerine cinsel şiddet de dahil edilmiştir.

Godenzi (1992: 24) tecavüz konusunda medya ve politikacılar aracılığıyla kamuoyuna genellikle tecavüze uğrayan kişinin sosyo ekonomik olarak alt sınıftan, hafifmeşrep veya sarhoş olması gibi hususların özellikle yansıtıldığını, böylelikle kadına yönelik şiddetin marjinalleştirilerek sadece sapkınlar tarafından benimsenen bir davranış olarak kabul gördüğünü vurgular. Cinsel şiddet haberlerinde özellikle kullanılan bu şablonun mağdura yönelik bu saldırıyı haklı çıkarmayı amaçladığını belirtmektedir. Scully (2004: 46-47) ise tecavüz suçunun özellikle 1970’lerden itibaren medyada görünür olmaya başladığını ve konuya ilginin arttığını belirtmektedir. Bu sayede tecavüze yönelik araştırmaların arttığını ancak sıra dışı örneklerin de hikayeleştirilmeye başladığını, bu nedenle de tecavüzle ilgili çeşitli mitlerinin ve yanlış inançların pekiştirildiğini de iddia etmektedir.

Farklı disiplinlerde tecavüze yönelik araştırmalarının konu alınması ile birlikte, medya organlarındaki cinsel şiddet görüntüleri ve bu görüntülerin olası etkilerine yönelik araştırmalar da çeşitlenmiştir. Briere vd. (1985: 400-402) tarafından yapılan araştırmada erkek deneklere pornografik materyale sahip içerikler ya da cinsel şiddet görüntüleri izletilmiştir. Araştırma neticesinde bu tür yayınları izleyen erkeklerin “bir kadın açık giyinmişse bela arıyordur”, “kadınlar aslında bilinçaltında tecavüze uğramayı ister” “bir kadın ilk buluşmada erkeğin evine gidiyorsa niyeti cinsel birlikteliktir” gibi tecavüze dair mitlerin kabulüne olan yatkınlıklarının arttığı belirlenmiştir. Malamuth ve Briere’in (1986: 81) üstlendiği bir başka araştırmada ise bu görüntülere maruz kalan deneklerin mağdurun olası duygularına hissizleşip empati kuramamalarının yanı sıra, tecavüz kavramını da normal bir durum olarak algılamaya yatkın oldukları gözlemlenmiştir.

Cinsel şiddet/tecavüz anlatısının kökeni mitolojik hikayelere dayanmaktadır. Modern medya organlarındaki başlangıcının ise 1970’lerde haber medyasında yapılan tecavüze yönelik yayınların olduğu varsayılmaktadır (Scully, 2004: 46). Cinsel şiddete yönelik ilk temsiller, teknoloji ile doğru orantılı olarak önce sinemada daha sonra ise dramalarda görülmüştür. “Cinsel Zorbalık” isimli kitabında Brownmiller (1984: 391-396), tecavüz konusunun sinemada ve edebi metinlerde nasıl işlendiğini ele almaktadır. Yazar bu eserinde tecavüz failinin nasıl kahramanlaştırıldığının yanı sıra bu kahramanlaştırmanın erkek seyircileri cinsel anlamda ne kadar heyecanlandırdığından söz etmektedir. Bu düşüncesini ise Akira Kurosawa’nın *Rashomon* (1950), Stanley Kubrick’in *A Clockwork Orange* (1971) ve Alfred Hitchcock’un *Frenzy* (1972) adlı filmlerinden yola çıkarak örneklemektedir.

The Man Who Loved Cat Dancing isimli filmin senaryo yazarı Eleanor Perry bir demecinde, söz konusu filmin senaryosundaki tecavüz sahnesinin başarısız bir girişim olması yönünde kaleme alındığını, fakat filmin yapımcı ve yönetmenin ‘filmlerde yer alan tecavüz sahneleri erkekleri heyecanlandırıyor ve ilgilerini çekiyor’ gerekçesiyle bu sahneyi tecavüz sahnesi olarak tamamladıklarına değinir. Brownmiller, yapımcı ve yönetmenin bu yaklaşımına dayanarak cinsel yönden çekicilik sağlaması adına, bir dönemki Hollywood filmlerine tecavüz sahnelerinin özellikle yerleştirildiğini iddia etmektedir (1984: 396-397).

Brownmiller’in Hollywood’da tecavüz olgusunu değerlendirdiği gibi Agah Özgüç (2006: 102-113) de Yeşilçam da karşılaşılan tecavüz vakalarını derlemiştir. Özgüç’e göre

Yeşilçam filmlerindeki ilk tecavüz örnekleri gerçek hayattaki vakalardan uyarlanmıştır. Bu tarzdaki örneklerin ilkleri Ömer Lütfi Akad'ın 1953 tarihli *Altı Ölü Var* ile Bilge Olgaç'ın 1965 yapımı *Tehlikeli Adam* filmleridir. Özellikle konusu kırsal kesimlerde geçen filmlerde tecavüz teması ön plana çıkmaktadır. Buna örnek olarak da Metin Erksan'ın *Acı Hayat* ve *Susuz Yaz* isimli filmlerini vermektedir. Özgüç, yakın dönemden örnekler arasında ise Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*, Yavuz Özkan'ın *İki Kadın* ve Ömer Kavur'un *Göl* isimli filmlerini vermektedir. Yakın dönem filmleri arasında yer alan ve bir Kartal Tibet filmi olan *İffet* filmi barındırdığı tecavüz sahnesi ile kült filmler arasına girmiştir. Özgüç de Brownmiller gibi filmlerdeki cinsel şiddet sahnelerinin daha fazla izleyicinin ilgisini toplamak adına eklendiğini vurgulamaktadır. Özgüç aynı çalışmada “iyi kızların tecavüze uğramayacağı” yönünde şekillenen Yeşilçam algısından da bahsetmektedir (Özgüç, 2006: 112).

Tecavüz örneklerine dünya sinemasında rastlanmakla birlikte yerli televizyon dramalarında benzer sahneler sansür sistemi ve kamusal yayın yapan TRT'nin yayın politikaları nedeniyle uzun süre yayınlanmamıştır. Dramaların sayısı özellikle özel televizyon kanallarının kurulması ile birlikte artmıştır. Bu kanallar (1994 yılında RTÜK kurulana kadar) daha az denetime tabi olduklarından farklı konulara yönelebilmişlerdir. Tecavüz hadisesi yerli drama senaryolarında 2008-2013 yılları arasında dikkat çekici bir trend yakalamıştır. RTÜK'ün caydırıcı düzenlemeleri sayesinde gittikçe azalan bu trend 2018-2019 yapımlarında tekrar ortaya çıkmaya başlamıştır. *Şahsiyet* dramasının toplumsal cinsiyete dair söylemlerinin bir alternatif sunup sunmadığını sınamak adına ana akım dramaları kısaca değerlendirilecektir.

Boralıoğlu'na göre televizyonda yayınlanan dramaların bazı bölümlerinin fazla reyting almasının sebebi bu bölümlerde yer alan tecavüz sahneleridir (Boralıoğlu'ndan Akt.: Tamer, 2007). Bu görüşlerle tutarlı olarak en az bir ya da birden fazla tecavüz vakası içeren *Aşk-ı Memnu* (2008), *Bir Bulut Olsam* (2009), *Ezel* (2009), *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* (2010), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (2010), *İffet* (2011), *Ay Tutulması* (2011), *Susunlar* (2012) gibi yapımlar dönemine göre fazla reyting alan dramalar olmuşlardır.

Aşk-ı Memnu dramasında aldatan eş Bihter kocasının tecavüzüne uğrar. *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dramasında Cemile karakteri boşandığı eşi tarafından cinsel şiddet görür. *Fatmagül'ün Suçu Ne?* dramasında savunmasız bir köylü kızı olan Fatmagül, dört kişinin tecavüzüne uğrar, fakat drama boyunca gece vakti sokakta olması ön plana çıkarılır. Dramalarda yer alan bu motifler hem televizyon yazarlarının makalelerine konu olmuştur hem de çeşitli platformlarda izleyiciler tarafından yorumlanmıştır.

Televizyon yazarları tarafından *tecavüzün trend olduğu dönem* şeklinde yorumlanan 2008-2013 yıllarının ardından, Radyo Televizyon Üst Kurulu' nun televizyon kanallarına uyguladığı cezalar, dramalarda tecavüz sahnelerinin yoğunluğunu ve miktarını azaltsa da bu tür sahneler halen ekranlarda yer almaktadır. 2018 yılında ekranlara gelen *Sen Anlat Karadeniz* ve *Gülperi* dramaları da içerikleriyle gerek kadına yönelik şiddet gerekse cinsel şiddete dair öğeler içermektedir.

Osman Sınav ve Emre Karabuşak tarafından yönetilen *Sen Anlat Karadeniz* draması, izleyiciler ve televizyon yazarlarınca şiddet dozunun yüksek olması sebebiyle eleştirilmiştir. Olay örgüsünde kadın karakter Nefes Vedat karakteri ile istemeyerek evlenmiş, yıllarca şiddete ve tacize maruz kalmıştır. Drama içerisinde Nefes karakterinin parmakları kırılmış, bir diğer kadın karakter zincire vurulmuş, kemerle dövülmüş, cinsel şiddet mağduru olduğu ima edilmiştir. Aynı zamanda çocuğa şiddet görüntüleri de dramayı gündeme taşımıştır. Dramanın yönetmeni Osman Sınav “Şiddet sert bir şeydir. Onu hafifletmek, mazur göstermektir. Yapanlar, önce kendilerine iki tokat atsınlar. Ölenler (kadın cinayetleri) varken, neyi hafifletebiliriz?” şeklinde bir demeç vermiştir (Sınav'dan Akt.: Arslan, 2018). Yönetmenin açıklamasının izleyicilere tatmin edici gelmemesi sonucunda yoğun izleyici tepkisinin

ardından, söz konusu yapım, şiddeti meşrulaştırması gerekçesiyle RTÜK'ü harekete geçirmiştir. Dramayı yayınlayan Atv'ye şiddet görüntüleri sebebiyle para cezası verilmiştir. *Sen Anlat Karadeniz*'in ikinci sezonun ardından, 4 Eylül 2019 tarihinde üçüncü sezonuna başlayan dramada şiddet faili ana karakterin hayatına son verilmiş, şiddet yoğunluğunun azaltıldığı gözlemlenmiştir. Üçüncü sezonunda önceki sezonlara kıyasla daha düşük reyting alan drama, 13 Kasım 2019 tarihinde final bölümünün yayınlanmasıyla ekranlara veda etmiştir (Kamuajans, 2019). Şiddet dozunun izlenirlikte payı olduğu fikrini destekleyebilecek bu örnek ilgi çekmektedir.

Bahsedilen dramalar incelendiğinde Çam'ın (2009) şiddet failinin izleyicilerce *iyi biri* olarak konumlandırıldığı örneklerde, şiddetin neredeyse önemsenmediği ve ilerleyen zamanlarda unutulduğu, fakat fail *kötü ve zalim* olarak konumlandırılırsa tepki verildiği yönündeki ön görüşüyle uyum içerisinde gözükmektedir. Bihter'e karşılık Adnan'ın işlediği suçun yok sayılması ama mağdur Cemile'ye karşı eski kocası Ali Kaptan'ın yoğun tepki alması, Nefes'e yaptıkları yüzünden Vedat'ın izleyicilerin nefret ettiği bir karakter haline gelmesi bu duruma işaret etmektedir.

Bir diğer yandan Godenzi'nin (1992: 27-29) ele aldığı tecavüz mitlerinden, kurbanın giyim kuşamı, insanlara yaklaşımı, hayat görüşü öne sürülerek *cinsel şiddeti tahrik ediyor/ hak ediyor* görüşünün izleyici inançlarını pekiştirdiği düşünülmektedir. İzleyici yorumlarında "Bihter'in kocasını aldattığı için bunu hak ettiği", "Fatmagül'ün geç saatlerde sokakta olduğu için tecavüze uğrayabileceğini ön görebilmesi gerektiği" şeklinde geri bildirimler buna dikkat çekmektedir.

Söz konusu dramalardaki örnekler, Ünlü ve arkadaşlarının yaptığı araştırma (Ünlü vd., 2009) ile benzerlik göstermektedir. Dramalarda tecavüz faileri ağırlıklı olarak eşler/eski eşler olarak gözükmektedir. Kadının *namusu ve aidiyeti* üzerine kurgulanan televizyon dramaları Sancar'ın yorumlarını akla getirmektedir: "Etil egemenliği üreten cinsellik, kadın bedeninin satın alınabilir/el konabilir olmasının yanı sıra, geri kalan kadınların cinsel yaşamlarına yönelen cinsel denetimle de şekilleniyor. Bekaret beklentisi ve namus adına erkeklerin kadınlara karşı baskı, tehdit ve şiddet uygulaması yaygındır (Sancar, 2009: 198).

3. İnternet Televizyonu ve Alternatif Temsiller

Elektrik ve elektronik buluşlarla gelişen teknoloji sayesinde medya da dönüşmektedir. Kullanımı 1960'lara dayanmakta olan *yeni medya* terimi uygulamalı iletişim teknolojilerinin genişleyen ve çeşitlenen kümesini karşılamaktadır. *Yeni medya* teknolojileri ile birlikte kitle medyası, kitle iletişim için tek şart değildir; yeni medya kitle iletişimine olanak sağlamaktadır. (Mc Quail, 2010: 39). Teknolojideki hızlı gelişimle birlikte bu yeni iletişim biçimleri sürekli değişen, gelişen ve toplumsal dinamikleri etkileyen bir yapıya bürünmüştür. Televizyon açısından değerlendirildiğinde yüksek bütçeli dramalar, kendi yayın saatine bağlı olmaksızın televizyon yerine internet üzerinden izlenebilmektedir. Ana akım kanallar için üretilen yapımların televizyonların internet sitelerinde ya da alternatif sitelerde izlenmesinin yanı sıra, internet tabanlı yeni medya üstünden yayın yapan internet televizyonlarından da bahsetmek mümkündür.

İnternet televizyonu olarak da adlandırılan, izleyicinin istediği an istediği içeriği seçebildiği, dünya genelinde aktif olarak kullanılan Netflix, Mubi, Hulu gibi online dijital platformlar, yerleşmelerinin yanı sıra diğer dijital platformlara da yer açmaktadır. Netflix'in Türkiye'de ciddi anlamda bir ticari başarı sağlaması üzerine yerli internet televizyonları da izleyicilerle buluşmaya başlamıştır. Bu çerçevede internet üzerinden yayın hayatına başlayan Blu Tv ve Puhu Tv, televizyon ve sinemalardaki görsel içerikleri izleyicilerine sunmanın yanı sıra zamanla kendi içeriklerini de üretmeye başlamışlardır. Dijital platform olan internet televizyonları Netflix örneğinde olduğu gibi küresel, Puhu Tv ve Blu Tv örneklerinde olduğu

gibi yerel olarak sınıflandırılabilir. Öte yandan abonelik sistemi ile yayın yapan Blu Tv'nin aksine Puhu Tv Türkiye'deki kitle medyası gibi sponsorluk ve reklam geliri sayesinde yayın yapması ve böylece ücretsiz olması ile kendi üretimi olan içeriklerinin internet erişimi olan her izleyiciye ulaşmasını sağlamaktadır (Yüncüoğlu, 2019: 35-37).

Ana akım medya tarafından yeniden üretilen basmakalıp bakış açılarına karşılık, yeni medyanın olanaklarının, alternatif bir söyleme fırsat tanıyıp tanımayacağı iletişim çalışmaları açısından güncel bir araştırma alanı düşünülebilir. Bu çalışmanın da ana konusu olan *Şahsiyet* isimli drama Puhu TV'ye özel üretilmiş bir yerli yapımdır.

4. Şahsiyet

Araştırmanın konusu, bir online yayın platformu olan Puhu Tv'de 17 Mart 2018 de yayına girmiş *Şahsiyet* isimli dramadır. Son bölümü 8 Haziran 2018 de izleyicilerle buluşmuş yapımın Yönetmeni Onur Saylak, senaristi ise roman yazarı Hakan Günday'dır. Yapımcılığı Ay Yapım tarafından üstlenilen dramada başroller Haluk Bilginer, Cansu Dere'dir. Müjde Ar, Şebnem Bozoklu, Metin Akdülger, Necip Memili, Hüseyin Avni Danyal, Fırat Topkukur ve İbrahim Selim gibi oyuncuların da rol aldığı dramanın çekimleri İstanbul ile beraber Bursa, Gölyazı' da yapılmıştır (dramada Kambura olarak anılmaktadır).

Şahsiyet, drama ve suç türlerinin birleşimi olan yapımdır. Baş kahraman Agah Beyoğlu adliyeden emekli bir memurdur. Drama, ona konulan Alzheimer teşhisi ile başlamaktadır. Agah Bey zamanla hastalığının etkisi ile her şeyi unutacağını kaygısıyla yüzleşir ve bu durumu bir fırsata dönüştürmenin yolunu aramaktadır. "Nasıl olsa unutacağım" düşüncesi ile yıllar önce açılmış ama adil bir sonuç alınamamış bir davayı adalete kavuşturmak için bir planlama yapar, Agah Bey zamanında çözüme kavuşmayan bu suç örgüsünü bir *kişisel mesele* haline getirmektedir.

Dramanın belli başlı karakterleri ve temel nitelikleri şu şekilde özetlenebilir:

- Agah: Filmin ana karakteri, seri katildir.
- Nevra: Cinayetleri çözmekle yükümlü bir kadın polistir.
- Firuz: Nevra ile aynı vakaya bakan polis memurudur.
- Sefa: Nevra ile aynı vakaya bakan polis memurudur.
- Tolga: Nevra, Firuz ve Sefa'dan oluşan ekibin amirdir.
- Mebrure: Agah'ın vefat etmiş eşidir.
- Zuhâl: Agah'ın kızıdır.
- Deva: Agah'ın torunu, Zuhâl'in oğludur.
- Süveyda: Deva'nın kız arkadaşıdır.
- Nesrin: Nevra'nın annesidir.
- Selim: Nesrin'in eşi, Nevra'nın üvey babasıdır
- Cemil: Erk sahibi bir iş adamıdır.
- Naz: Agah'ın trans kadın olan eski dostudur.
- Nükhet: Agah'ın flörtüdür.
- Ateş: Nevra'nın flörtüdür.
- Feza: Agah'ın öldürdüğü Mehmet Yurtgil'in Alzheimer hastası eşidir.

Agah Bey'e göre insanoğlu unuttuğu şeylerden sorumlu değildir ancak unutmadığı şeyler varsa bunların ağır yükü onu ciddi derecede yıpratır. Ama unutmadıklarının ağır yükü onu hızla yıpratır. Agah Bey'e doktoru hastalığı nedeniyle hayatına sosyalleşmek, örgü örmek, farklı bir dil öğrenmek gibi yeni bir şeyler katmasını şiddetle tavsiye eder. Agah Bey bu tavsiyeleri dikkate alır, doktorun verdiği motivasyonla kendisine yeni bir kimlik oluşturur. Artık kendini bir seri katil olarak konumlandıracaktır.

Yaşamının neredeyse tamamını adalet kurumu çalışanı olarak geçiren Agah Bey, gençliğinde aile ilişkilerinde dominant, güç sahibi ve mesleğinde gözde biri iken kafasındaki adalet planını birkaç kez gerçekleştirmeye çalışmış ancak başarılı olamamıştır. O bu yönüyle hegemonik erkeğin bir temsili olarak varsayılabilir, fakat hayalindeki kahraman olmayı başaramamıştır. Bu noktada dikkatleri çeken husus, emekli olan Agah Beyoğlu'nun kayıplar yaşamış, maddi manevi güç kaybetmiş ve Alzheimer'ın pençesine düşmüş iken gençliğinde hayal ettiği kendi adaletini sağlamayı göze alabilmesidir.

Agah Beyoğlu'nun kendi adaletini sağlama noktasındaki temel misyonu, daha önce yaşanmış ancak çözülememiş gizemli bir olayın faillerini öldürerek cezalandırmak, böylelikle kadın polis memuru Nevra'ya konuyla ilgili unutulmuş ve rafa kaldırılan her şeyi yeniden hatırlatmaktır. Nevra ise sevdiği işi yapmakla birlikte, daha çok erkeklerle özdeşleşen ve kadınlara yakıştırılmayan bu görevin bedelini ataerkil ön yargılarla mücadele etmek zorunda kalarak ödemiştir. Erkeklerin egemenliğindeki bir meslekte cinsiyetinden bağımsız hak ettiği saygınlığa kavuşmak ve onay almak için çok çaba sarf etmektedir.

4.1. Yöntem

Araştırma için yöntem olarak sosyal bilimler araştırmalarında sıklıkla tercih edilen *söylem analizi* yöntemi tercih edilmiştir. Van Dijk (1993: 110-111) söylem analizinin sadece metinlerle sınırlı olmadığını, konuşmanın ve metnin yapılarının yanı sıra, onların bilişsel, sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamlarını da içerdiğini belirtir. Bu sebeple *Toplumsal Cinsiyet ve Görsel Anlatılarda Cinsiyet Temsilleri* bölümünde sosyo-kültürel yapı ve toplumsal yapı da ele alınarak değerlendirmeler yapılmıştır. Teorik altyapının vurguladığı noktalar üzerinde durularak araştırma soruları oluşturulmuştur. Buna göre drama olay örgüsünde toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilebilecek veriler sınıflandırılmıştır ve araştırma soruları ile uyumlu veya uyumsuz olduğu noktalar sınanmaktadır. Sözen (1999: 102) söylemin bir meta eylem olduğunu, söylem analizinin de analizin analizi olarak varsayılabilmesi için, meta-analiz olarak kabul edilebileceğini belirtir. Bu bilgiler ışığında araştırma yöntemi meta analiz olarak yorumlanmaya da açıktır.

Toplumsal cinsiyete dair dikkat çekici değinilerde bulunan dramının yaklaşımı çeşitli sorular ışığında aydınlatılmak istenmiştir, bulgular makalenin sınırlılıkları gereği tablolaştırılarak aktarılmaktadır.³

³ Tablo oluşturulurken "The Cinema of Onur Ünlü or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Violence" (Parlayandemir, 2016) bildirisinde kullanılan yöntemden yararlanılmıştır.

Araştırma Soruları (* İşaretiler için, açıklamalara yer verilmiştir)	Evet	Hayır
Dramada ana karakter erkek mi?	X	
Dramada ana karakter kadın mı?	X	
Ana kadın karakter yaygın kadın stereotipini karşılıyor mu?		X
Ana erkek karakter yaygın erkek stereotipini karşılıyor mu?		X
Yan kadın karakterler yaygın kadın stereotipini karşılıyor mu?	X* (I)	
Yan erkek karakterler yaygın kadın stereotipini karşılıyor mu?	X* (II)	
Dramada kadına yönelik şiddet var mı?	X	
Dramada erkeğe yönelik şiddet var mı?	X	
Dramada LGBTİ bireye yönelik şiddet var mı?	X* (III)	
Dramada çocuğa yönelik şiddet var mı?	X	
Dramada kadın şiddet faili var mı?	X* (IV)	
Dramada erkek şiddet faili var mı?	X	
Dramada LGBTİ şiddet faili var mı?	X* (V)	
Dramada kadın kurban var mı?	X* (VI)	
Dramada erkek kurban var mı?	X	
Dramada LGBTİ kurban var mı?	X* (VII)	
Dramada eril bakış var mı?		X
Drama ataerkilliği yeniden üretiyor mu?	X* (VIII)	
Dramada kadın karakterler cinsel obje haline getiriliyor mu?		X
Dramada kadına yönelik olumsuz söylem var mı?	X* (IX)	
Dramada tecavüz mitleri yeniden üretiliyor mu?		X

Tablo 1. Şahsiyet Söylem Analizine Dair Araştırma Soruları

(I) Ana kadın karakter ve erkek karakterin de yaygın cinsiyet stereotiplerini karşılamamasına rağmen, kadın ve erkek bazı yan karakterlerin yaygın stereotipleri karşıladığı görülmektedir. Drama genelinde Feza ve Mebrure karakterleri, Gerbner'ın bulgularıyla paralel nitelikte, sadece bir erkeğin eşi olarak ve ailevi konularla ilişkilendirilmiş şekilde yer almıştır. Zuhale karakteri drama örgüsü boyunca kendi kararlarını verebilen özgür bir kadın görünümü çizmekle beraber, ayrılmayı planladığı eşinin çağrısına kulak tıkamamış, ona geri dönmeye karar vererek, bir anne ve eş olarak stereotip bir görünüm çizmiştir. Nesrin karakteri de dramada anne rolünde olmasına rağmen *fedakar anne* klişesini tekrar etmez. Bunun yanı sıra, çok kez evlenmesini ve erkeklere sığınma eğilimini *dul bir kadın olmanın zorluklarından* bahsederek açıklar. Süveyda, Nühket karakterleri ise cinsiyet stereotipleri ile uyumlu görülmemektedir.

(II) Erkeklerle dair temsillerde de Tolga, Firuz, Cemil, yaygın stereotiplere uygunken, Ateş ve Deva karakterleri istisnalar oluşturmaktadır. Tolga, Cemil, Firuz hegemonik erkekliğin ekseninde dolaşan karakterler olarak göze çarpmaktadır. Bu karakterler zaman zaman diğer karakterlere zaman zaman da birbirlerine karşı üstünlük sağlamaya çalışma eğilimindedirler. Cemil, sermaye ve güç sahibi bir karakter olarak, Tolga sistemin ona atadığı

gücü astları üzerinde (bazen orantısız şekilde) denemesi ile Firuz karakteri ise *kadın düşmanı yalnız adam* klişesini karşılmasıyla steroiplerle uyum içerisindedir. Ateş ve Deva karakterleri ana akım drama temsillerinde sık karşılaşılmayan *pro feminist* olarak tanımlanabilecek karakterlerdir. Ateş, Nevra'nın uzmanlık alanına saygı duymakta ve onun liderliğini kabul etmektedir. Deva ise kadınlara ve trans bireylere özenli davranışlarıyla steroipleri karşılamamaktadır.

(III) Dramada LGBTİ bireye cinsel kimliğinden bağımsız olarak intikam listesinde yer aldığı için şiddet uygulanmıştır.

(IV) Dramada sunulan çok sayıda şiddet vakasından çok azının faili kadındır. Olay örgüsüne en sık şiddet uygulayan kadın karakter Nevra'dır. Nevra polis olması sebebiyle suçlu olarak nitelendirdiklerine zaman zaman silah çekmekte ve fiziksel şiddet uygulamaktadır. Bir bölümde ise Nevra rüyasında boğaya ateş etmektedir. Bu sahne Nevra'nın iş arkadaşı Firuz'a karşı içinde sıkışıp kalmış öfkesinin rüya vasıtasıyla dışa vurumu olarak konumlandırılır. Dramanın sonlarına yaklaşıldığında ise Nevra karakteri seri katile ve temel şiddet failine dönüşür. Bir diğer şiddet uygulayıcı kadın karakter Nevra'nın annesi Nesrin'dir. Nesrin eşine psikolojik şiddet uygular. Eşini tehdit eden adama silah çeker ve gözdağı vermek için fiziksel şiddet uygular. Öte yandan Nesrin'in uyguladığı şiddet sahnelerinden biri Nesrin karakterini canlandıran Müjde Ar'ın başrolünde olduğu 1982 tarihli *İffet* filmine gönderme olarak okunabilir. Böylece bu sahne alternatifin ana akımdan aldığı bir rövanş olarak da nitelendirilebilir. Bir diğer karakter Süveyda ise intikam almak istediği kişiyi silahla yaralamıştır.

(V) Dramadaki LGBTİ birey meşru müdafaa gerekliliği sonucunda şiddet faili olmuştur.

(VI) Dramada erkek kurban vakasına sıkça rastlanılırken, kadın kurban sayısı görece azdır. Dramanın teması, sistemli tecavüze uğrayan bir kız çocuğunun intikamını almak üzere tasarlanan bir intikam planıdır. Olay örgüsüne en önemli şiddet mağduru tecavüze uğrayan Reyhan'dır. Reyhan'ın sistemli tecavüz döngüsünde yer alan 27 fail (dramada hepsi sunulmamakla beraber, bir bölümünde fail sayısına dair ipucu verilmiştir) de kurban edilecek erkeklerdir. Reyhan'ın yanı sıra dramada gösterilmese de Nükhet'in şiddet mağduru olduğundan bahsedilmektedir. Ayrıca Nevra'nın yalan söylediğine inandığı Yeliz karakterinin mahremiyet sınırlarına girerek yaptığı konuşma bir psikolojik şiddet vakası olarak yorumlanmaya açıktır.

(VII) Dramada LGBTİ birey cinsel kimliğinden bağımsız olarak intikam listesinde yer aldığı için kurban edilmiştir.

(VIII) Dramanın genelinde ataerkil düzen ve eril tahakküm sorgulansa da zaman zaman eril şiddetin kadın failer tarafından uygulanması ve adaletin şiddetle sağlanması ataerkilliğin yeniden üretimi konusunda soru işaretleri uyandırmaktadır.

(IX) Drama içeriğinde kadına yönelik olumsuz söylemler bulunmasıyla beraber, bu söylemler onaylanmaz, yer yer parodileştirilir yer yer söylemde bulunanlar, fiziksel ya da sözlü şiddet uygulanarak bastırılır.

Şahsiyet'te iki ana karakter vardır ve biri kadın diğeri erkektir. Her ne kadar hikaye Agah'ın üzerine kurulu da olsa diğer ana karakter Nevra'nın da olay örgüsündeki ağırlığı fazladır. Gerbner ve arkadaşlarının ana akım dramalarda bulguladığı *kadın karakterlerin neredeyse sadece romantik ve ailevi konularda var olageldiği* klişesinin aksi bir portre ortaya çıkmaktadır. Zira, şiddet araştırmalarında ortaya çıkan şiddet faillerinin güçlü-genç-erkek olduğu, kurbanın (genç veya yaşlı) kadın olduğu verisi de *Şahsiyet*'te karşılık bulmamıştır. Drama boyunca şiddet mağdurlarının çoğunluğunun erkek, azınlığının kadın olduğu

gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra kadın karakterler Nevra, Nesrin, Süveyda şiddet uygulayıcıları konumunda gözükmektedir.

İstisnai örneklere dair detay vermek gerektiğinde, klasik drama yapısında cinayet masası polisliği genellikle bir erkek mesleği olarak kabul görmeye birlikte bu dramada bir kadın cinayet masasından sorumludur. Nevra toplumsal yapıda, kadın olmanın verdiği bütün olumsuzlukları yaşamasına karşın, diğer karakterler içerisinde parlayıp ön plana çıkmıştır. Toplumdaki yaygın problemlerden biri olan alkolizm sorunu medya temsillerinde daha çok erkekler için geçerli bir problem olarak görülmeye birlikte, bu dramada bir kadının da alkolizm sorunu ile mücadele edebiliyor olabileceği yansıtılmaktadır.

Alzheimer hastalığının kendisine tanıdığı özgürlük alanı ile ana karakter olan Agah, kalıplarının dışına çıkma cesareti bulmuş ve bir seri katil olabileceğine kanaat getirmiştir. Bunun yanı sıra daha ileri safhada Alzheimer'lı bir hastanın koruyuculuğunu üstlenmek, dikmiş dikmek, yün örmek, gümüş parlatmak, bitki bakımı yapmak, gibi dramatik açıdan *kadını* olarak varsayılacak eylemlerde bulunmaktadır.

Kadın erkek ilişkilerinde ilk adım genellikle erkek tarafından gelmekle birlikte *Şahsiyet*'te ilk adım Nükhet'ten gelmiş ve Agah'ı birlikte tatile gitmeye davet etmiştir. Yalnızca metaforik anlamda değil, fiziki anlamda da cinsiyet değiştiren Nazif, kadın bedenine sahip bir Naz'a dönüşmüştür. Yabancı veya yerli dramalarda pek karşılaşılmayan bir figür haline gelen Nevra, zamanla bir kadın seri katile dönüşmektedir.

Yazılı ve görsel metinler farklı okumalara açık olması sebebiyle, farklı bireylerce tam zıt yönde de yorumlanabilmeye açıktır. Söz konusu bulgular nasıl bir cinsiyet rolü değiş tokuşuna işaret olarak gösterilebilirse, kadın ve erkek rollerini parodileştiren öğeler olarak da görülebilir. *Şahsiyet*'in tüm alternatif yaklaşımının yanı sıra toplumsal cinsiyet sunumlarına dair olumsuz örnekler içerdiği de gözlemlenmektedir. Nesrin'in eril bakış açısı, Nevra'nın üstesinden gelemediği durumlarda şiddete başvurması, Yeliz'in kendisiyle ilgili hassas bir konudan bahsederken Nevra'nın Yeliz'in yalan söylediğini iddia ederek ona psikolojik şiddet uygulaması, Süveyda'nın Afşin'i kendisine hakaret ettiği gerekçesiyle tabancayla vurması, eril şiddetin kadınlar üzerinden yeniden üretildiği yönünde yorumlanabilmektedir. Diğer yandan Sefa ve Firuz'un ikili diyaloglarında kadın düşmanlığı izleri taşıyan söylemler, dramanın çeşitli yerlerinde sık olmamakla birlikte tekrarlanmakta ve kadın imajını olumsuzlamaktadır. Cinsiyet temsilleriyle ilgili değinilmesi gereken bir diğer konu LGBTİ birey Naz'ın varlığı ve temsildir. Naz önce Agah'a dostça yaklaşmış, sonra onunla flört etmeye çalışmış, hayati tehdit hissettiği anda da bir şiddet faili konumuna geçmiştir. Problemleri olarak tespit edilebilecek bir nokta, Naz'ın şiddet faili/mağduriyeti esnasında *erkek kimliğini* benimsemesidir. Bu sunum LGBTİ bireyi parodileştirmektedir. Ataerkilliğin yeniden üretilmesi hususunda bu örnekler göze çarpmaktadır.

Cinsel şiddetin sunumu konusunda ise *Şahsiyet*, diğer yerli dramalardan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Metin içerisinde değinilen *Aşk-ı Memnu*, *Öyle Bir Geçer Zaman Ki*, *Sen Anlat Karadeniz* gibi dramalarda cinsel şiddet estetize edilmekte, hatta failer zaman zaman sempatik denebilecek bir şekilde sunulmaktadır. Bunun yanı sıra Ünlü ve arkadaşlarının yaptığı araştırmada ana akım dramalarda şiddet/cinsel şiddet failerinin çoğunlukla cezalandırılmadığı ya da başka bir olumsuzlukla karşılaşmadığı ortaya çıkarılmıştır. Oysa *Şahsiyet*'te hem şiddet uygulayıcıları hem de olanları bilmesine rağmen sessiz kalmayı tercih edenler cezalandırılmış, drama Gerbner'in bahsettiği “yanına kar kalma” durumu ile sonuçlanmamıştır. “Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet” bölümünde değinildiği üzere, ana akım dramalarda vurgulanmakta olan “kurban tecavüzü hak etmiştir”, “iyi kızlar tecavüze uğramaz”, “kadınlar içten içe tecavüzü arzular”, “kadın giyinişi ve davranışı sebebiyle tecavüze uğramıştır” gibi tecavüz mitlerini yeniden üreten ilkel anlayış, *Şahsiyet*'te kendine yer bulamamış, hatta

kurbanın çaresizliği ve faillerin acımasızlığı üzerinden eleştirilmiştir. Cinsel şiddetin sunumunda hem tecavüz mitlerini yeniden üreten hem de olağanlaştıran ana akım medya örneklerine kıyasla *Şahsiyet* cinsel şiddetin sunumu esnasında görsel olarak klişelerden ve ajitasyondan uzak durmuştur. Bu durum *Şahsiyet*'in Türk drama geleneğinde farklı bir yerinin olduğunu düşündürmektedir.

Şahsiyet'in alternatif bir söylem getirdiği alanlara bakılacak olursa, temelde *Şahsiyet*, toplumsal cinsiyete dayalı stereotiplerden kaçınmaktadır. Cinsel şiddetin sunumu konusunda getirdiği duyarlı bakış açısı, cinsel şiddet mağduru ve faillerinin konumlandırılması da bu anlatının alternatif yönleri olarak göze çarpmaktadır. *Şahsiyet*, ana akım yapımlardan günümüzde kadının konumu ve kadın olmaya dair mağduriyetleri toplumsal çarpıklıklar ve adaletsizlikler çerçevesinde ele almaktadır. Tüm bunların ötesinde, neredeyse tüm dramatik anlatılara işleyen, *kadının cinsel olarak objeleştirilmesine* tüm drama boyunca bir kez bile rastlanmamıştır. Feminist film teorilerinin hedeflediği görsellik gerek ana kadın karakterin sunumunda, gerekse tecavüz vakasında sağlanmıştır. Bunun yanı sıra, *Şahsiyet*'in eril şiddeti kadınlar üzerinden tekrar üretmesiyle ve şiddetle adaleti yüceltmesi ile geleneksel drama dinamikleriyle örtüşüğünü belirtmek gerekmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, *Şahsiyet* dramasının toplumsal cinsiyete dair alternatif bir söylem üretip üretmediği sınınamak hedeflenmiştir. Dramadaki cinsiyet temsilleri konusunda bakış açısı oluşturabilmek adına, görsel anlatılarda cinsiyet temsilleri irdelenmiştir. İzleyicinin kadına dair bakış açısını irdelleyen feminist film kuramları, ağırlıklı olarak psikanalitik kuramdan yararlanmaktadır. Görsel anlatılarda kadını olumsuzlayan alt metnin gerekçesini *hadım edilme kompleksine* bağlı kadının *suçlu nesne* olarak addedilmesi ve onu cezalandırmasına bağlayan teorilerin yanı sıra, erkeğin etken, kadının edilgen olduğuna dair yargıların, görsel metinlerde bilinçdışı olarak yer aldığına da değinilmektedir. Ana akım yapımlarda tespit edilen bu problem de *Şahsiyet* özelinde sınınamakta ve “kadının cezalandırılması”na yönelik bir bulguya rastlanmamaktadır.

Çalışmada toplumsal cinsiyet konusunda dikkat çekilmek istenen bir diğer nokta *İdeolojik Bakış Açısı* olmuştur. Temsillerin kültürdeki hakim ideolojiyi pekiştirdiği görüşünü işleyen bu bölümde, kadınların edilgen ve mağdur olarak sunumunun, ataerkilliğe hizmet ettiği ve ataerkilliği tekrar ürettiği iddiası ortaya konmaktadır. Bu aşamada ağırlıklı olarak Gerbner ve arkadaşlarının yaptığı temsil ve şiddet araştırmalarından yola çıkılmaktadır. Gerbner'in ana akım medya üzerinde yaptığı araştırmalar *Şahsiyet*'in drama örgüsü ve cinsiyet stereotipleri konusunda ana akım medya örnekleriyle kıyaslanmasına yardımcı olmuştur. İlintili olarak işlenen bir diğer konu *Dramalarda Şiddet ve Kadına Yönelik Şiddettir*. Kadına yönelik şiddetin ideolojisi, ataerkillik, feminizm ve medya temsilleri açılarından derlenmiştir. Bunu takiben konu alınan *Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet* olgusu, tecavüz mitlerinin görsel anlatılara köklenmesini ve toplumsal algıyı nasıl etkilediğine dair bulgular sunulmaktadır. Özellikle Hollywood ve Yeşilçam anlatılarından bahsedilerek ana akım televizyon dramaları üzerinden örnekler verilmiştir. Örnekler *Şahsiyet* dramasını diğer ana akım anlatılarla kıyaslama imkanı sağlaması açısından fayda sağlamıştır.

Şahsiyet'in formüle edilmiş bir anlatım yapısını takip etmediği gözlemlenmiş, cinsiyet rollerini ise istisnai birkaç örnek haricinde stereotipleştirmedeği bulgulanmıştır. *Şahsiyet* dünyanın en büyük sinema veri tabanı olarak kabul edilen International Movie Database (IMDB) web sitesinde kullanıcıların oylamasıyla en iyi 250 yapımlar listesine 32. Sıradan girmiştir ve 15 Mart 2020 tarihi itibarıyla 25. Sırada yer almaktadır. *Şahsiyet* anlatısı, temsil konusunda tartışılabilir olarak okunabilecek hususlar barındırmakla beraber, tüm izleyicilerin beklendik olay örgüsünden, standart sunumlardan ve dolaylı olarak egemen söylemi yeniden

üreten yapımlardan hoşlandığı yönündeki varsayımı değiştirebilme ihtimali bakımından umut verici bir örnek olarak ön plana çıkmaktadır.

Alternatif söylemlere yer verme potansiyeli bakımından, ana akım medyadan farklı bir çizgide ilerleyen internet televizyonunun geleceği merak uyandırmaktadır. İlerleyen zamanlarda internet televizyonu yapımlarında toplumsal cinsiyete dayalı temsillerin nasıl inşa edilebileceği dikkate değer bir araştırma konusu olacaktır.

Kaynakça

- Aristo (1987). *Poetika* (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bhasin K. (2015). *Toplumsal cinsiyet bize yüklenen roller* (Çev: Kader Ay). İstanbul: Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları.
- Biryıldız, E. (1997). Western'ler, gangster filmleri ve kara filmlerde erkeğin sunumu üzerine bir deneme. *İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi*
- Burton, G. (2008). *Görünenden fazlası* (Çev: Nefin Dinç). İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık.
- Briere, J., Malamuth, N. and Check J. (1985). Sexuality and rape supportive beliefs, *International Journal of Women's Studies*, 8. Montreal: Eden Press Women's Publications.
- Brownmiller, S. (1984). *Cinsel zorbalık: Irza tecavüz olgusunun bir tarihçesi* (Çev: Suğra Öncü). İstanbul: Cep Kitapları.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press.
- Connell, R. (2012). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar, toplum, kişi ve cinsel politika* (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çam, Ş. (2009). Televizyon dizilerinin kadına yönelik şiddet temsillerinde ataerkil rejimin ideolojisi. *Kültür ve İletişim*, 12 (2) Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Çığ, Ü. (2006). George Gerbner. Barış Çoban (Ed) *21. Yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar: Kadife karanlık ayna şövalyeleri*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Çoban, B. (2005). Gerçek, imgesel, simgesel, arzu ve ayna. Nurdoğan Rigel vd. (Ed). *Kadife karanlık: 21 Yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Freud, S. (1993). *Cinsiyet üzerine* (Çev: A. Avni Öneş). İstanbul: Say Yayınları.
- Gerbner G. and Signorielli, N. (1979). *Women and minorities in television drama, 1969-1978*. Pennsylvania: University of Pennsylvania The Annenberg School of Communications.
- Gerbner, G. (2014). *Medyaya karşı* (Çev: Veysel Batmaz, Güneş Ayas ve İsmail Kovacı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Godenzi, A. (1992). *Cinsel şiddet* (Çev: Sultan Kurucan ve Yakup Coşar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gouma-Peterson T. and Mathews, P. (2008). Ahu Antmen (Ed) *Sanat tarihinin feminist eleştirisi, sanat cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kristeva, J. (2003). Fallusun yabancılığı. Bella Habip (Ed) *Kadınlık yeniden*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lacan, J. (2005). *Écrits: a selection*. New York: Taylor and Francis.
- Malamuth M. and Briere, J. (1986). Sexual violence in the media: indirect effects on aggression against women. *Journal of Social Issues*, 42(3), (75-92). New York: NY Plenum.

- McQuail, D. (2010). *McQuail's mass communication theory*. New York: Sage Publications.
- Metz, C. (1983). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the cinema*. London: Macmillan.
- Millett, K. (1987). *Cinsel politika* (Çev: Seçkin Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.
- Mulvey, L. (1997). Görsel haz ve anlatı sineması (Çev. Nilgün Abisel). 25. *Kare*, 21 (38-46). Ankara: Yıldız Yayıncılık.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu anlamak*. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Özer, Ö. (2005). Yetiştirme kuramı: Televizyonla yaşamının ideolojik kültürel sonuçlarına yönelik yapılan araştırma. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1).
- Özgüç, A. (2006). *Türk sinemasında cinselliğin tarihi*. İstanbul: +1 Kitap.
- Öztürk, A. (2018). Risk toplumunda erkeklik ve şiddet: Düşünümselliğin izinde erkeğin dönüşümü. *Toplum ve Bilim*, 145, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlayandemir, G. (2016). The cinema of Onur Ünlü or: 'how I learned to stop worrying and love' the violence. *Cinecri '16 III. International Film Studies and Cinematic Arts Conference on Cinema and Violence*, Dakam Publishing, 56-64.
- Rose, G. (2007). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual Materials*. California: Sage Publications.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik imkansız iktidar: Ailede, piyasada, sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist film kuramı. Zeynep Özarslan (Ed.) *Sinema kuramları II*, İstanbul: Su Yayınları.
- Scully, D. (2014). *Cinsel şiddeti anlamak: Tutuklu tecavüzcü erkekler üzerine bir inceleme* (Çev: Şirin Tekeli, Laleper Aytek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı* (Çev: Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Trend, D. (2007) *Medyada şiddet efsanesi* (Çev: Gül Bostancı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen psikanalitik kuram ve öznenin konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53.
- Ünlü, S., Bayram, N., Uluyağcı, C., Bayçu, S. (2013). Kadına yönelik şiddet: Tv dizilerinde kadına yönelik şiddet üzerine bir araştırma. *Selçuk İletişim* 5 (4). 95-104.
- van Dijk, T. A. (1993). The interdisciplinary study of news as discourse. Klaus Bruhn Jensen and Nicholas W. Jankowski (Ed). *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research*. (pp. 108- 120). London: Routledge.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender. *Film Quarterly*. 44(4), 2-13. California: University of California Press.
- Yüncüoğlu, B. (2019). Dijital platformların pazarlanmasında sosyal medya stratejileri: Netflix Türkiye örneği, *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Arslan, Y. (2018). Sen Anlat Karadeniz'in tepki çeken sahnesi hakkında Osman Sınav'dan açıklama: Şiddeti hafifletmek mazur görmektir. <https://onedio.com/haber/-sen-anlat-karadeniz-in-tepki-ceken-sahnesi-hakkinda-osman-sinav-dan-aciklama-siddeti-hafifletmek-mazur-gormektir-807080>, Erişim Tarihi: 10. 05. 2019.
- Aytuğ, Y. (2010) Tecavüzün dayanılmaz reytingi. https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/aytug/2010/10/21/tecavuzun_dayanilmaz_reytingi, Erişim Tarihi: 10. 05. 2019.
- Diziseti.tv, <https://diziseti.tv/sen-anlat-karadeniz-54-bolum-ne-zaman-yayinlanacak-3-sezon-2019-2020/>, Erişim Tarihi: 29.10.2019.
- Imdb, <https://www.imdb.com/chart/toptv>, Erişim Tarihi: 15. 03. 2020.
- Kaya Güler, S. (2012) Dizilerde Tecavüz. https://www.yeniasir.com.tr/yazarlar/seda_kaya_guler/2012/04/04/dizilerde-tecavuz, Erişim Tarihi: 10. 05. 2019.
- Kamuajans (2019). <http://www.kamuajans.com/diziler/sen-anlat-karadeniz-dizisi-final-yapma-nedeni-ne-sen-anlat-karadeniz-final-bolumunde-neler-oldu-h522430.html>, Erişim Tarihi: 14. 11. 2019.
- Netflix, <https://www.netflix.com/search?q=miss%20rep&jbv=70167128&jbp=0&jbr=0>, Erişim Tarihi: 07. 04. 2019.
- Nelmes, J. (2012). Introduction to film studies. (Çev: Ertan Yılmaz) <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=688>, Erişim Tarihi: 02.12.2018.
- Takvim Gazetesi, <https://www.takvim.com.tr/televizyon/2011/04/21/bu-tecavuz-sahnesi-isyantettirdi>, Erişim Tarihi: 10. 05. 2019.
- Tamer, M. (2007). TV dizilerinde tecavüzle gelen reyting rekoru. <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/meral-tamer/tv-dizilerinde-tecavuzle-gelen-reyting-rekoru-227209>, Erişim Tarihi: 13. 04. 2019.
- Tezkan, M. (2011). Tecavüz dizileri niye çok izleniyor? <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/mehmet-tezkan/tecavuz-dizileri-niye-cok-izleniyor--1437686/>, Erişim Tarihi: 10. 05. 2019.