

# Televizyon Dizilerinin Kadına Yönelik Şiddet Temsillerinde Ataerkil Rejimin İdeolojisi

## Özet

Bu çalışma televizyon dizi söyleminin aşk, aile ve cinsiyet tasarımlarından yola çıkarak, kadına yönelik şiddet temsillerine ilişkin başlıca dört meseleyi tartışmaktadır. Bunlardan ilki, dizi söyleminde kadına yönelik şiddet edimlerinin toplumsal bir sorun olarak değil, bireysel bir mesele olarak kavramsallaştırılmasıdır. Bu nedenle şiddet kavram olarak anlatılarda hem erkekler hem de kadınlar tarafından istisnai olarak telaffuz edilmektedir. İkincisi, dizi söyleminde kadına yönelik şiddet edimlerinin zalim-masum veya cani-kurban ikili karşıtlığı aracılığıyla resmedilmesidir. Bu tarz bir ilişki ister istemez aşkın nitelikli bir özneliğin bu karşıtlığı aşmasını talep etmektedir; televizyon dizi söyleminde kurtarıcı rolünü üstlenen erkek kahraman, bu aşkın konumu üstlenmektedir. Üçüncü olarak, kadına yönelik şiddet edimlerine verilen tepkiler, şiddeti uygulayanın bireysel ve niyetel özelliklerine göre farklılaşabilmektedir. Son olarak çalışma, kadına yönelik şiddet temsillerinin karikatürleştiği ve erotikleştiği halleri de ele almaktadır. Sonuçta ise ataerkil rejimin ideolojik nitelik kazanmasında dikkat çekilen bu dört tartışma öbeğinin etkinliğini üzerinde durularak, sorunun rejimin dil yetisi/lisanıyla olan yakın ilişkisine vurgu yapmak hedeflenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Televizyon dizileri, kadına yönelik şiddet, temsil, ideoloji, ataerkil rejim

**Şerife Çam**

*Ankara Üniversitesi  
İletişim Fakültesi*

## *Ideology of Patriarchal Regime in the Representations of Violence against Women of the Television Serials*

### Abstract

This paper dwells on with mainly four issues about representations of violence against women in television serial discourse, following its love, family and sex pictures. As the first one, television serial discourse conceptualizes violence acts against women not as a social problem but as an individual problem. Therefore, violence as a concept is merely spelled by both male and female characters of the narratives. Secondly, television serial discourse pictures violence acts against women through a binary opposition of demon vs. innocent and/or villain vs. victim. This binary opposition demands a transcendent subjectivity that will overcome this antagonism. In television serial discourse, this transcendent position is occupied by the main male character who acts as a kind of savior hero. Thirdly, responses given to violence acts against women can be differentiating according to the individualistic nature of the attacker. Lastly this paper also discusses the caricature and erotic states of the representations of violence against women in the serials. As a result while dwelling upon with these four issues that are the constitutive of the ideological feature of patriarchal regime, this study aims to reveal their close relation with the language of the patriarchal regime.

**Keywords:** television serials, violence against women, representation, ideology, patriarchal regime

## Televizyon Dizilerinin Kadına Yönelik Şiddet Temsillerinde Ataerkil Rejimin İdeolojisi<sup>1</sup>

1

Bu çalışmada incelenen televizyon dizileriyle ilgili çözümlemenin ilk versiyonu, Avrupa Birliği (EU), Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü (KSGM) ve *United Nations Population Fund (UNFPA)* tarafından yürütülen “Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Projesi” çerçevesinde Doç. Dr. Mine Gencil Bek tarafından derlenen *Ataerkillik, Piyasa ve Profesyonel Değerler: Medyada Aile İçi Şiddet Temsilleri ve Üretim Dinamikleri* başlıklı çalışmada yer almaktadır.

2

Televizyon dizileriyle ilgili çözümlemenin yapıldığı Ekim 2007-Şubat 2008 döneminde genel içerikli yayın yapan televizyon kanallarının ana yayın kuşağında (*prime-time*) yayınladıkları dizi sayısı 40’ın üzerindedir. Ancak bu konuda net bir rakam veya liste vermek oldukça güçtür. Çünkü kanallar sıkça yeni bir dizinin yayınına başlayarak yayın akışlarını güçlendirmeye çalışmaktadır. Elbette bu süreçte izleyici ölçümlerinde beklenen

Türkiye’de televizyon dizileri, özellikle 2000’li yılların başlarından itibaren gerek yayınlanan dizi sayısı açısından gerekse bu dizilerin yayın akışında kapladığı süre açısından ulusal düzeyde genel içerikli yayın yapan kanalların yayın akışlarında oldukça geniş bir yer kaplamaktadır<sup>2</sup>. Bu durum dizi üretim endüstrisi, bu endüstride çalışan profesyonellerin sorunları, reklâm verenler ile televizyon kanalları arasındaki ilişkiler, ulusal kanalların yayın politikalarıyla ilgili çözümlemeler kadar dizi söyleminin farklı konu ve sorunlar hakkındaki kurgularının, tasarımlarının ve temsillerinin çözülmesi açısından da önemlidir. Bu noktadan hareketle bu çalışma, dizi söyleminde kadına yönelik şiddet temsillerinin dilsel ve ideolojik açıdan değerlendirilmesini konu almaktadır.

Kadına yönelik şiddetin, “kadının bedensel ve/veya ruhsal bütünlüğüne zarar veren her türlü davranış veya tehdit” biçimindeki geniş kapsamlı ve türleri açısından fiziksel (dayak, tekme, tokat, alıkoyma gibi), ruhsal/psikolojik (hakaret, azarlama, küfür, kadının yakınlarıyla görüşmesine engel olma gibi), cinsel (tecavüz, tecavüz girişimi, cinsel taciz gibi) ve ekonomik (ev dışında çalışmaya engel olma, ev dışında çalışan kadınların kazancını elinden alma, okula göndermeme gibi) şiddet olarak çeşitlenmiş tanımları (Gencil-Bek, yayına hazırlanıyor) düşünüldüğünde, kadına yönelik şiddet temsillerinin televizyon dizilerindeki görünürlüğü ve yoğunluğu daha net anlaşılmaktadır. Bu bakımdan günümüz dizilerinde kadına yönelik şiddet artık yok sayılarak görünmez kılınmamaktadır. Yanı sıra dizi söyleminde kadına yönelik şiddetin sadece öykü-

deki yan kadın karakterlerin değil, esas kadın karakterin de başına gelen bir sorun olarak betimlenmesiyle, sorunun öykü içinde marjinal değil, merkezi bir konumda yer aldığı da gözlenmektedir. Bu olumlu gelişmelere rağmen kadına yönelik şiddet temsilleriyle ilgili çeşitli unsurlar tartışmaya açılabilir.

Yukarıdaki değini doğrultusunda bu çalışma televizyon dizilerindeki aşk, aile ve cinsiyet tasarımlarından yola çıkarak, kadına yönelik şiddet temsilleriyle ilgili olarak temelde dört temel meseleyi tartışmaktadır. Bunlardan ilki kadına yönelik şiddetin, dizi söyleminde görsel kodlar açısından ima düzeyinden ifade düzeyine önemli ölçüde geçmesine rağmen, sözlü kodlar açısından sadece ima edilmesi; birkaç istisnai örnek dışında ifade düzeyine ulaşmamasıdır. Bir başka deyişle kadına yönelik şiddet, dizi söyleminde sözlü olarak doğrudan “şiddet” biçiminde adlandırılmamaktadır. Bu durum, dizi söyleminde kadına yönelik şiddet temsillerinin, katı bir yapısalcı ikili karşıtlık mantığıyla toplumsal bir sorun olarak değil, bireysel bir mesele olarak kavrandığını düşündürmektedir.

İkinci mesele, bu temsillerin temelde zalim-masum veya canikurban karşıtlığı üzerinde yükselmesidir. Buna göre televizyon dizilerinde kadınlar çoğunlukla zalim veya cani diyebileceğimiz bir kimsenin eline düşmüş kurbanlar veya masumlardır. Bu türden keskin bir karşıtlık ilişkisi, ister istemez aşkın bir özneliğin bu karşıtlığı sonlandırmasını talep etmektedir. Dizi söyleminde bu konumu kahraman rolünü üstlenen bir veya birkaç erkek üstlenmektedir.

başarıyı sağlayamayan diziler de kolaylıkla yayından kaldırılmaktadır. Daha önceden yayınlanmış ana-yayın kuşağı dizilerin, gündüz kuşağında ve gece kuşağında tekrar yayınlanmakta olduğu da hesaba katılırsa, yerli dizilerin, genel içerikli yayın yapan ulusal kanalların yayın akışının ne denli büyük bir kısmını kapladığı daha kolay anlaşılacaktır.

Üçüncü mesele ise, şiddet edimlerine verilen tepkilerle ilintilidir. Kadına yönelik şiddet temsillerinde, eğer saldırı veya tehdit genel anlamda iyi ve anlayışlı bir kimseden geliyorsa, bu, saldırı olarak değerlendirilmemekte veya kısa süreliğine saldırı olarak değerlendirilip ardından şiddet edimi hoş görülmekte, unutulmakta veya buna anlayış gösterilmektedir. Saldırı görüntülü ve sözlü olarak ancak genel anlamda kötü, zalim ve acımasız birisi tarafından işlendiğinde şiddet mağduru kadınlarca ve yakın çevresince belirgin bir şekilde tepki görmektedir. Böylesi bir durumda yakın çevre, saldırıya uğrayan kadına çoğunlukla merhamet ve acıma duygusuyla yaklaşmaktadır.

Televizyon dizi söyleminde ataerkil rejimin aynı anda hem güçlendiği hem de belirsizleştiği anlarda ortaya çıkan ideolojik nitelik, son olarak kadına yönelik şiddet edimlerinin karikatürleştirilmesi ve erotikleştirilmesinde de ortaya çıkmaktadır. Bir başka ifadeyle ataerkil rejim, kendisini ideoloji yapan gücü, karikatürü ve erotizmi yapılan kadına yönelik şiddet temsillerinden de elde etmektedir.

Bu dört tartışma öbeği bu çalışmada ataerkil rejime ideolojik nitelik kazandıran unsurlar olarak ele alınmaktadır. Bu sorunlara ilişkin belli bir farkındalık geliştirilmesi sonuç olarak, feminist mücadelenin ve dayanışmanın televizyon dizileri özelinde popüler kültür metinlerinin dönüşümü açısından ataerkil rejimin değişen stratejileri karşısında farklı stratejilerle devam ettirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Çalışmada yapılan inceleme en çok izlenme oranına sahip dört ulusal kanaldan seçilen ikişer dizi örneği üzerinden ilerlemiştir. Toplamda sekiz tane olan bu diziler *Kanal D*'den *Menekşe ile Halil* ve *Bıçak Sırtı*, *ATV*'den *Sıla* ve *Avrupa Yakası*, *Show TV*'den *Eşref Saati* ve *Ezo Gelin* ve *Star TV*'den *İki Aile* ve *Vazgeç Gönüm*'dür. Seçilen sekiz dizi, birinci bölümlerinden 2008 yılı Şubat ayının son haftasında yayınlanan bölümlerinin sonuna kadar izlenmiştir. Bu doğrultuda çalışma, *Menekşe ile Halil*'in ilk 23 bölümünü, *Bıçak Sır-*

*tı*'nın ilk 22 bölümünü, *Sıla*'nın ilk 61 bölümünü, *Avrupa Yakası*'nın ilk 150 bölümünü, *Eşref Saati*'nin ilk 15 bölümünü, *Ezo Gelin*'in ilk 50 bölümünü, *İki Aile*'nin ilk 77 bölümünü ve son olarak *Vazgeç Gönülüm*'ün ilk 24 bölümünü kapsamaktadır. Bu diziler farklı anlatısal türlere ait özellikleri içlerinde barındırmasına karşın *Sıla* ve *Vazgeç Gönülüm*'de melodram ve pembe dizi, *Menekşe ile Halil*, *Bıçak Sırtı* ve *Ezo Gelin*'de drama, *Eşref Saati*, *Avrupa Yakası* ve *İki Aile*'de ise komedi türünün özellikleri daha belirgindir.

Bu sekiz dizi, yayınlandıkları günler itibarıyla izleyici ölçümlerinde ilk on program arasında yer almaları açısından tercih edilmişlerdir. Bu bakımdan çalışma, öyküsünde doğrudan kadına yönelik şiddet sorununu merkeze alan diziler üzerinde odaklanmaktadır. Dolayısıyla buradaki amaç, incelenen dizilerin hangilerinde kadına yönelik şiddet karşısında eleştirel bir tavır geliştirme çabası bulunduğunu veya hangilerinde bulunmadığını saptamak değildir. Bu türden bir çaba televizyon dizilerinin yapım sektörü ve anlatısal yapısı dikkate alındığında çok da anlamlı değildir. Yapım sektörü açısından ele alındığında dizilerin senaristleri, yönetmenleri, oyuncularını, mekân ve dekorları dizi yayında kaldığı süre uzadıkça oldukça farklılaşabilmektedir. Tüm bu değişikliklerden elbette öykü de ciddi biçimde etkilenmekte ve izleyiciler dizinin sonlarına gelindiğinde başlangıcından oldukça farklı öyküleri izleyebilmektedirler. Yanı sıra, dizi metinleri tek bir fikrin ve anlayışın resmedildiği bütünlüklü değil, birbirini değilleyen farklı temsillerin ortaya konduğu çelişkili metinlerdir. Bu iki nokta dikkate alındığında incelenen dizileri kadına yönelik şiddeti eleştiriyor veya bunu meşrulaştırıyor şeklinde sınıflandırmak hem oldukça güçtür hem de verimli bir çözümleme yapmayı engelleyecektir. Bunun yerine bu çalışma dizilerdeki kadına yönelik şiddet temsillerinden kesitler sunarak, bu temsillerin ataerkil rejime ideolojik sıfatını kazandıran unsurlarla nasıl ilişkiye geçtiğini dört başlık altında değerlendirmeye gitmektedir.

## Ana-Yayın Kuşağı Dizilerinde Kadına Yönelik Şiddetin Bireyselliği

Televizyon dizilerinin öykülerinde aile ve ailevi ilişkiler merkezi bir konumu işgal etmektedir. Bu bağlamda karakterlerin anneler, babaları, sevgilileri, çocukları, akrabaları, komşuları ve arkadaşlarıyla kurdukları ilişkiler oldukça ön plandadır. İş ve çalışma yaşamını merkeze alan dizilerde bile karakterlerin ev yaşantıları, aileleri ve yakın çevreleri konuya dâhil edilmektedir. Dizilerin tamamında birden fazla aşk ilişkisi ele alınırken, çiftlerin bir araya gelememeleri veya mutlu bir birliktelik sürememeleri önündeki engeller, daha çok ailelerden ve yakın çevrelerinden kaynaklanan sorunlar bağlamında ele alınmaktadır. Bu kapsamda öykü içinde karakterler arası çatışmayı yaratan unsurlar arasında gelenekler, töre ve aile baskısı önemli bir yer tutmaktadır. Yanı sıra, nefret, kıskançlık, haset ve yanlış anlamalar da çatışma yaratan unsurlar olarak azımsanmayacak oranda yer almaktadır. Yukarıda sıralanan unsurlar dikkate alındığında genel anlamda şiddetin kavramsal olarak televizyon dizi söyleminin kurucu unsuru olduğu ifade edilebilir (Çelenk ve Timisi, 2000: 58; Çelik, 2000: 3).

Hem görsel hem de sözlü olarak şiddet temsillerinin televizyon dizi söylemindeki bu yoğunluğuna rağmen, “şiddet” kavramı olarak, daha çok erkeğe yönelik şiddet temsillerinde telaffuz edilmektedir. Bu doğrultuda en çok hem failin hem de mağdurun erkek olduğu, ciddi yaralanmalarla sonuçlanan kavgalar veya silahlı saldırılar şiddet olarak adlandırılmaktadır. Buna karşın faili ister kadın isterse erkek olsun ama mağdurun kadın olduğu şiddet temsillerinde şiddetin kavramı olarak yer almadığı söylenebilir. Bu durum kadına yönelik şiddet temsilleri ile erkeğe yönelik şiddet temsilleri arasında sözlü kodlar açısından belirgin bir farklılığın bulunduğu işaret etmektedir. Çünkü takip edilen sekiz dizide, birkaç istisnai durum dışında, mağdurun kadın olduğu saldırıların şiddet olarak telaffuz edilmediği veya adlandırılmadığı görülmektedir.

Söylem içinde kadına yönelik şiddetin telaffuz edilememesi, bu sorunun dil yetisi / lisan (ing. *language*, fr. *langage*) içinde bir kav-

ramla karşılanmadığını düşündürmektedir. Yapısalcı dilbilimin öncüsü olan Ferdinand de Saussure dil yetisinin toplumsal boyutu olan dille (fr. *langue*) bireyin bu dili üstlenmesi olarak ifade ettiği söz (*parole*) arasında bir ayrıma gider (10-17; 83-84). Bu ayrım ışığında, kadına yönelik şiddetin dizi söyleminde toplumsallaşmadığı, bireysel/kişisel bir sorun olarak ele alınıp sözün alanına hapsedildiği ifade edilebilir. Bir başka deyişle dizilerde, sözlü kodlar açısından kadına yönelik şiddet, açıkça ifade edilemediği için dile getirilememekte, farklı sözlerle ancak ima edilebilmektedir.

Eşlerin, sevgililerin, ebeveynlerin, kardeşlerin ve akrabaların, kadınların bedensel ve ruhsal açıdan zarar görmesine yol açan, onları baskı altına alan ve onların kendi kurallarına boyun eğmelerini sağlayan türlü davranış ve tehditleri televizyon dizi söyleminde daha çok “zulüm, eziyet, koca dayacağı, gaddarlık, zalimlik, bak şu eşek herifin yaptığına, hayvanlık, sapıklık, delilik, töre, namus, kader, çekilmesi gereken çile”<sup>3</sup> gibi olabildiğince çeşitlenmiş sözlerle ima edilmektedir. Kadına yönelik şiddeti ima eden bu söz çeşitliliği içinde neredeyse sadece “şiddet” kavramı söylenememektedir.

Söylem içinde kavramın söylenememesi, açıkça dile getirilememesi veya adlandırılmaması ilk etapta şiddet üzerine konuşan karakterlerin bir tür “söz yitimi”<sup>4</sup> yaşadığını düşündürülebilir. Çocukların ve hastaların söz yitimi konusundaki çalışmasında Roman Jacobson söz yitiminin sondan başa doğru bir rota izlediğini belirterek, söz yitimi yaşayanların en son öğrendikleri sözleri ilk önce, ilk önce öğrendikleri sözleri ise en son unuttuklarını belirtir (Jacobson'dan aktaran Benveniste, 1995: 17)<sup>5</sup>. Ancak dizi söylemi düşünüldüğünde kadına yönelik şiddet, yitirilen söz değildir; hem erkeklerin hem de özellikle kadınların henüz öğrenmediği sözdür. Bir başka deyişle kadına yönelik şiddet henüz kavram haline gelmemiş, ataerkil rejimin dil yetisi/lisanı içinde henüz bir karşılığı olmayan, şiddeti uygulayanın zalimliği, cahilliği gibi veya şiddete maruz kalan kadının çaresizliği, talihsizliği gibi bireysel/kişisel niteliklerle ilişkilendirilerek ima edilen sözdür. Bu sorunlu duruma rağmen, televizyon dizilerinin söylemi kadına yönelik şiddet kav-

### 3

Yukarıda tırnak içinde aktarılan sözler, izlenen dizilerdeki karakterlerin şiddet edimine tepki verirken veya bu edim hakkında konuşurken kullandıkları ifadelerden derlenmiştir.

### 4

Söz yitimi: 1. Ses çıkarma yeteneği kaybolmadığı hâlde istenilen sözü bulup söyleyememe hastalığı, afazi 2. Konuşma güçlüğü (TDK, 2008).

### 5

Ferdinand de Saussure de, tıpta Broca afazisi olarak bilinen söz yitimiyle ilgili olarak iki sonuca ulaşır. Bunlardan ilki, konuşmadaki bozuklukların yazma yetisindeki bozukluklarla iç içe geçmiş olmasıdır. İkincisi ise tüm söz ve yazı yitimindeki esas sorunun, sesleri çıkarabilme veya göstergeleri çizme yetisindeki bozulmadan ziyade, “belli bir araçla düzenli bir anlatım türünün göstergelerini canlandırabilme yetisindeki” bozulma olmasıdır (13).

ramını bütünüyle dışlamamakta veya yok saymamaktadır. Aşağıda kadına yönelik şiddetin doğrudan telaffuz edildiği örneklere değinilmektedir.

Bu konudaki ilk örneğe *Avrupa Yakası* dizisinde rastlanmıştır. Aynı adı taşıyan kadın dergisinde çalışan Aslı Sütçüoğlu ve ailesi ile bu derginin diğer çalışanlarının yaşamlarını konu alan dizinin belli bölümlerindeki kadına yönelik şiddet temsillerinde “şiddet” ve “kadına karşı şiddet” gibi ifadeler dile getirilmiştir. Bu bölümler aslında dizide “Kadına Karşı Şiddete Son!” kampanyasının afişlerinin kullanıldığı bölümlerdir. Dizinin 111. bölümünden başlayarak 129. bölümüne kadar olan bölümlerinde kampanyaya ait iki farklı afiş asılı kalmıştır. Aşağıda dergi ofisinde geçen sahnelerden alınan fotoğraflarda bu afişler görülmektedir.

İzlenen dizilerde kadına yönelik saldırı ve saldırı tehditlerini şiddet olarak adlandırılması konusundaki ikinci bir istisnai örneğe *İki Aile* dizisinde rastlanmıştır. Aynı köşkte yaşamak zorunda kalan Oğuz ve iki kızından oluşan Aydeniz ailesi ile Eda ve iki oğlundan oluşan Karaman ailesinin yaşantısını konu alan dizinin sadece bir





bölümünde, Oğuz'un kızları kendi aralarında Eda'dan bahsederken onun eski eşi Yaman'dan şiddet gördüğünü ifade ederler. Kuşkusuz bu ikinci örnek, izleyici açısından dikkat çekmeyecek ölçüde küçük bir ayrıntıdır.

Bu konudaki son istisnaya ise *Vazgeç Gönüm*'de rastlanmıştır. Dizinin ilk bölümünde, hukuk fakültesini bitiren Bahar, arkadaşı Ali'ye şiddete maruz kalan kadınlarla ilgili çalışmak istediğini ifade eder. Bir başka bölümde ise Fikret eşi Belgin'e gelen çiçeğin, Belgin'in eski sevgilisi Harputlu tarafından gönderildiğinden şüphelenmektedir. Ancak izleyiciler olarak, çiçeğin üzerindeki karttan aile içi şiddet kampanyasına verdiği destekten ötürü Belgin'e teşekkür edildiğini okuruz. Diğer iki örnekten farklı olarak bu dizide, kadına yönelik şiddet ifadesi, dizi öyküsü içinde yer alan kadın karakterlerin maruz kaldıkları saldırılar için dahi kullanılmamaktadır. Çünkü dizinin izlenen 24 bölümü içerisinde hem Bahar'ın hem de annesi Belgin'in şiddete uğrayan kadınlar için herhangi bir faaliyette buldukları ne görüntülenmiş ne de bundan sözlü olarak bahsedilmiştir. Dolayısıyla *Vazgeç Gönüm*'de kadına yönelik şiddet ifadesi kullanılsa bile, yukarıda belirtilen ilk iki diziden farklı olarak, bu sorun, öykünün bütünüyle dışında kalan öteki kadınların sorunu olarak kavranmaktadır.

Bu üç istisnai örnek dışında kadınlara yönelik baskı ve zora dayalı davranış ve tehditlere dizi söyleminde açıkça şiddet adı/ismi verilmemektedir. Ludwig Wittgenstein, adlandırmanın önemini şu şekilde ifade eder: "... [A]dlandırmak bir şeye etiket yapıştırmaya benzer... Şeyleri adlandırır ve böylece de haklarında konuşabiliriz. Konuşmada onlarla ilişki kurabiliriz... Ayrıca bir şeye ad bulmak diye bir dil oyunu daha vardır. Yani 'bunun adı...' deyip artık yeni adı kullanmak" (33-34). Dizilerde hem kadınlar hem de erkekler, kadına yönelik saldırıları ve tehditleri şiddet olarak adlandıramadıkları için şiddet üzerine/hakkında açıkça konuşamamakta, bu sorunla doğrudan ilişkiye geçememekte, "bunun adı şiddet" diyerek, cinsiyetler arası daha farklı bir örgütlenme tarzı üzerine düşümemektedir. Ancak bu durum kadına yönelik şiddet konusunda

bütünüyle suskun kalındığı, sorunun yok sayıldığı veya şiddet mağduru kadınların bir tür söz yitimine uğradığı anlamına gelmektedir. Önceden de belirtildiği gibi, dizilerde şiddet hakkında adıyla ve açıkça konuşulmasa bile ima yoluyla konuşulmaktadır. Bu doğrultuda söylem içinde kadına yönelik şiddet uygulamanın, bireysel düzeyde yobaz, kaba-saba, cahil, psikopat, takıntılı, kıskanç, öfkeli veya töre/gelenekler karşısında eli kolu bağlı pasif insanların sorunu olduğu söylenip bu insanlar olgun, anlayışlı, sabırlı, bilinçli ve özellikle de eğitilmiş insanlara dönüştüğü zaman, kadına yönelik şiddetin ortadan kalkacağı varsayılmaktadır.

Televizyon dizi söyleminde, kadına yönelik şiddet temsilleri özelinde birey ve toplum arasında benimsenen oldukça katı yapısal karşıtlık ilişkisi bir yanı sıra bireyin de tarihsel ve toplumsal bir tasarım olduğunu unutturmaktadır. Valentin Nikolayeviç Voloşinov, yapısalılık içindeki birey ve toplum karşıtlığı içinde bireyin neredeyse doğal ve biyolojik bir numune olarak kavrandığına dikkat çekerken, “kendi bilincinin içeriklerinin sahibi olarak birey”, “kendi düşüncelerinin yaratıcısı olarak birey” ve “kendi düşüncelerinden ve duygularından sorumlu kişilik olarak birey” şeklindeki yapısalıcı birey tasarımlarının sosyo-ideolojik bir fenomen olduğunu ifade eder (81). Bu noktadan hareketle televizyon dizi söyleminde kadına yönelik şiddetin bireysel bir mesele olarak tasarımının, ataerkil rejime ideolojik niteliğini kazandıran unsurlardan birisi olduğu söylenebilir. Sonuç olarak sözlü kod açısından kadına yönelik şiddetin bu denli bireysel düzlemde ele alınması, bu sorunun cinsiyetler arası eşitsiz iktidar ilişkilerine içkin bir sorun olarak kavranmasını engellemektedir.

Televizyon dizi söyleminin görsel kodlarına odaklanıldığında ise kadına yönelik şiddet temsillerinde sözlü kodlara kıyasla şiddetin daha açık bir şekilde ifade edildiği görülmektedir. Bu doğrultuda şiddet edimi öncelikli olarak genel çekimle doğrudan görüntülenmektedir. Genel çekimden kesmeyle açılı-karşı açılı tekniği kullanılarak bel veya omuz çekimine, nadiren de yakın çekime geçilmektedir. Bu çekimlerde hem saldırganın öfkesi, hiddeti ve kabalığını

hem de saldırıya veya tehdide maruz kalan kadının korku, öfke ve panikle karşı koyma çabasını izlemek mümkündür. Saldırı sonrasındaki sadece kadının görüntülediği omuz, bel veya yakın çekimlerde ise şiddete maruz kalan kadının yaşadığı hayal kırıklığı, hüznün ve yalnızlık belirginleşmektedir<sup>6</sup>.

Kadına yönelik şiddet temsillerinin ana-yayın kuşağında belirgin bir şekilde yer bulması, bu konuda farkındalık geliştirme çabaları açısından olumlu bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Ancak özellikle kadının karşı koyamadığı saldırı sahnelerindeki, çaresizliği ve zavallılığı ön plana çıkaran omuz ve bel çekimleri ile yakın çekimler, izleyicide kadına karşı acıma duygusu geliştirmeye katkı sağlama türünde bir tehlikeyi de barındırmaktadır. Bu bakımdan özellikle kadının karşı koyamadığı şiddet sahnelerinde, şiddete maruz kalan kadının görüntülenmesi yerine sadece şiddet uygulayanın yüzünün ve bedeninin görüntülenmesi, şiddeti uygulayana vurgu yapmak açısından daha uygun olabilir. Ne var ki izlenen diziler içinde bu türden bir çekime rastlanılmamıştır.

Kadına yönelik şiddeti hem sözel hem de görsel açıdan açıkça ve doğrudan toplumsal bir sorun olarak tanımlamaya ilişkin olarak yukarıda belirtilen sorunlu noktalara rağmen, kadına yönelik şiddetin toplumsal bir mesele olduğuna dair oldukça güçlü imaları barındıran sahne veya sekanslar da bulunmaktadır. Almanya'da yaşayan muhafazakâr bir ailenin kızı olarak sevmediği bir adamla evlenmeye zorlanan Menekşe ile aynı pastanede birlikte çalıştığı Halil'in aşkını konu alan *Menekşe ile Halil* adlı dizinin üçüncü bölümünde yer alan bir sahne buna örnek olarak gösterilebilir. Bu sahnede Menekşe, İstanbul'da kaldığı otelin önünde ağabeyi Kadir ve eşi Mustafa'ya yakalanır. Mustafa ve Kadir, Menekşe'yi İstiklal Caddesi boyunca sürükleyerek, tartaklayarak, döverek zorla kendi kaldıkları otele getirirler. Bu sahne, kadına yönelik şiddetin gerçekleştiği mekân açısından da farklılaşmaktadır. Çünkü kadına yönelik şiddeti resmeden sahnelerde daha sık kullanılan ev gibi özel/mahrem mekânların yerine kamusal bir mekânın kullanımı tercih edilmiştir. Menekşe'nin uğradığı fiziksel saldırı İstanbul'un

6

Nilgün Abisel, Yeşilçam filmlerindeki kadına yönelik şiddeti tartıştığı çalışmasında (2000), kadına yönelik şiddet temsillerinde başvurulan çekim ölçekleriyle ilgili olarak yukarıda aktarılan bulgulara yakın sayılabilecek bulguları ortaya koymuştur. Bu noktadan hareketle pek çok açıdan Yeşilçam filmlerinin devamı olarak görülen televizyon dizilerinin, kadına yönelik şiddet temsillerinde kullanılan çekim ölçekleri ve (bu çalışmanın ikinci bölümünde örnekleneyeceği gibi) çekim açıları özelinde de bu devamlılığı sürdürdüğü ifade edilebilir.

en işlek caddelerinden birisinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla izleyiciler sadece Menekşe'nin sürüklene sürüklene götürülüşünü değil, etraftaki insanların bu saldırıya tanıklık ederken verdiği tepkileri de izleme şansına sahip olmaktadır. Kolaylıkla tahmin edilebileceği gibi bu şiddet olayına tanıklık edenlerin büyük bir çoğunluğu olayı seyretmekle yetinmiştir. Gidecekleri otelin kapısına vardıklarında iki kişi şiddeti engellemeye çalışır ama onların girişimi de cılız bir çabadır ve zaten Mustafa da ikinci adamı "Ben kocasıyım birader, sana ne oluyor?" diyerek başlarından savar. Menekşe, otelin hemen önünde son çare olarak yoldan geçen bir kadından yardım ister, bir gözü morarmış bu kadın çaresizce başını sallar. Morarmış göz, o kadının da şiddet mağduru olduğunu ima etmektedir.

Sonuç olarak bu sahne, kadına yönelik şiddetin toplumsal niteliğinin özellikle görsel açıdan çarpıcı bir ifadesi olarak değerlendirilse bile, izlenen diğer tüm diziler düşünüldüğünde istisnai bir sahnedir. Ancak bu sahne aynı zamanda, kadına yönelik şiddet temsillerinde kadının "zalimlerin eline düşmüş masum" biçimindeki konumlandırılışı hakkında da ipuçları vermektedir.

### **Kadına Yönelik Şiddet Temsillerinde Zalim-Masum Karşıtlığı ve Kurtarıcı Erkek Kahraman**

Televizyon dizi söyleminde kadına yönelik şiddet uygulamak, ailenin veya aşiretin birliği adına konuştuğunu, toplumsal düzen ve otoritenin devamlılığı için hareket ettiğini söyleyen ancak kötü niyetli, iktidarını güçlendirmek için her yolu mübah sayan, zalim, cani, acımasız ve özellikle de erkeklerin fiili olduğu zaman şiddet olarak değerlendirilmektedir. Bir başka ifadeyle dizi söylemi kadına yönelik şiddeti, şiddet olarak kavramlaştırabilmek için, kendi çıkarı için birliği, düzeni, normu, töreyi, namusu veya ilkeyi hiçe sayan kötülüğün temsilcisi kadınlara ve daha çok da erkeklere ihtiyaç duymaktadır. Yapısalcı bir kurguyla bu kötülük ve zalimlik, değerini iyilik, namusluluk ve masumlukla olan farktan elde etmekte-

dir. Kısaca televizyon dizi söyleminde kadına yönelik şiddet temsilleri esas olarak zalim-masum veya cani-kurban ikili karşıtlığı üzerinde yükselmektedir.

Bu karşıtlık incelenen diziler içinde en çok *Menekşe ile Halil*'de belirgindir. Dizide babası Hasan, küçük ağabeyi Kadir ve zorla evlendirildiği ama daha sonra boşandığı Mustafa ve son olarak Halil'le evlenmesine engel olmaya çalışan Zeynep'in kötülükleri, zorbalıkları ve baskıları karşısında Menekşe masumiyetin, saflığın ve kirlenmemişliğin temsilcisidir. Bir diğer deyişle söylem içinde Menekşe, varlıklarının esas nedeni uyguladıkları zor ve baskı olan zalimlere karşı koymaya çalışan bir masumdur. Bu yüzden Menekşe şiddet içeren saldırı ve tehditlere ataerkil rejimin kodlarını yaygınlaştıracak ve güçlendirecek şekilde bedensel, ruhsal ve karakteristik temizliği ile karşı koymaya çalışmaktadır. Bu karşı koyuşta Menekşe'ye coşkusuyla annesi Süheyla, şefkatiyle ninesi Zarif Ana, dürüstlüğü ve içtenliğiyle büyük ağabeyi Yusuf destek vermektedir. Ancak Menekşe asıl desteği diğer yakınlarına ait olarak sıralanan nitelikleri aşkında birleştiren ve dizinin ilerleyen bölümlerinde belli bir servete de sahip olan sevgilisi ve eşi Halil'den almaktadır. Aşağıda diziye daha yakından bakılarak bu saptamalar biraz daha detaylandırılmaktadır.

Menekşe ve Halil arasındaki aşkı değerli kılan ve yücelten unsurların temelde platonik aşka ait özellikler olduğu ifade edilebilir. Dizinin tanıtım yazılarında da sıklıkla vurgulandığı gibi “dokunmadan sevmek” veya “gözüyle sevmek” evliliklerine kadar olan süreçte Menekşe ile Halil aşkının temelini oluşturmaktadır.

Cinsel birlikteliğin kirlenme ve zedelenme olarak nitelendirilmesiyle, dizi söyleminde Menekşe'nin bakire oluşu sürekli olarak tekrarlanmaktadır. Bu bağlamda dizinin hemen ilk bölümünde Menekşe, ninesine Halil'i sevdiğini ve Mustafa'yla evlenemeyeceğini söyler. Ninesi ise bu söz üzerine çok tedirgin olur ve ona “hüh! Yoksa zedelendin mi?” diye sorar. Menekşe de, Halil'in elinin eline değmediğini, onların nasıl bir aile olduklarını bildiği için kendisine zarar verecek bir şey yapmayacağını ifade eder. Menekşe'nin evlen-

diği gece ise yenge diye hitap ettiği iki kadın evde Menekşe'nin bakire olduğunu kanıtlayacak kanlı çarşafın da içinde olduğu gerdek bohçasını bekler. Mustafa cinsel ilişkiye giremeyince Menekşe'nin avucunu keser ve kanı çarşafa akıtarak, akrabaların birlikte olduklarını inanmalarını sağlar. Öykünün ilerleyen kısmında, Menekşe ve Halil İstanbul'a kaçtıktan sonra, Menekşe'nin babası Hasan, eşi Mustafa ve ağabeyi Kadir çiftin birlikte olduklarından emindirler. Ninesi durumu bildiği için oğlu Hasan'a Menekşe'nin kimseyle birlikte olmadığını "Menekşe anasının memesinde ne kadar masumduysa şimdi de o kadar masum" sözleriyle anlatır ama Hasan kızına değil Mustafa'ya inanır. Daha sonra, Menekşe ağabeyi Kadir için bōbreklerinden birini bağışlamaya karar verince hastanede pek çok test ve tahlil yapılır. Jinekolojik muayenesi sırasında bakire olduğu da ortaya çıkar. Ninesi bu raporu oğlu Hasan'a göstererek, torununun "masum" olduğunu açığa çıkarır. Bu olay sırasında ayrıca Menekşe'nin destekçisi olan büyük ağabeyi Yusuf da babası ve Mustafa'yla tartışarak bu raporu Menekşe'nin masumluğunun ve Mustafa'nın sahtekârlığının bir ispatı olarak gösterir:

(12. bölümden. Menekşe'nin ninesi ile annesi Süheyla hemşireden aldıkları raporla Kadir'in odasına girerler. Nine elindeki dosyayı oğlu Hasan'a fırlatarak tartışmaya başlar.)

Nine: Al! Al bak şunlara! Oku da utan, utanman varsa!

Hasan: Ne bu?

Nine: Menekşe'nin temiz kâğıdı. Tahlillerinin suretleri. Dakka başı o herifin [Halil] koynuna girdi deyip duruyorsun. Oku bakayım kimin koynuna girmiş? Yazıyor işte burada, Menekşe hâlâ kız-oğlan-kız.

Kadir, Yusuf ve Hasan şaşkınlıkla bakarlar.

Süheyla: Söyledik de inanmıyydın. İşte sana kapı gibi doktor raporu.

Nine: Gerdek gecesi Menekşe'nin elini kesip, işareti gerdek bohçasına koymuş bu soysuz [Mustafa]. Yalan söyledi, hepimizi kandırdı. Al işte, al işte bu da belgesi.

Bu sırada odaya Mustafa gelir.

Mustafa: Ne oldu? Ne oluyor ya? Onlar ne?

Herkes öfkeyle Mustafa'ya bakar. Hasan odadan çıkar.

Süheyla: Ya işte böyle!

Babasının peşinden Yusuf da elinde dosyayla koridora çıkar ve babasıyla tartışmaya başlar.

Yusuf: Gördün mü soysuz dediğin kızı? Namussuz dediğin, kahpe dediğin kızı gördün mü?

Bu sırada Mustafa da onların yanına gelir.

Yusuf: İt dediğin adamın [Halil] nasıl bir adam olduğunu anladın mı şimdi? Elini sürmedi o kardeşime. Gözüyle seviyor Menekşe'yi, gözüyle.

Mustafa: Ne diyon sen lan!

Yusuf: Bu kızın canını almaya kalktın sen! Namusunu temizleyeceksin diye ne hale getirdin çocukları. Al işte sana namusumuzun ispatı. Menekşe'nin de, Halil'in de...

Mustafa: Hoop alo!

Yusuf: ...benim de namusumuzun ispatı. Menekşe'nin...

Yusuf elindeki dosyayla Mustafa'ya vurarak bağırır

Yusuf: ...BE-KARETİNİN İSPATI!

Yukarıdaki diyaloglara bakıldığı zaman, Menekşe'nin cinsel ilişkiye girmemiş olduğunu gösteren belgenin temelde “temiz kâğıdı”, “Menekşe'nin masumluğu kanıtlayan kapı gibi doktor raporu”, “Mustafa'nın yalancılığı ve sahtekârlığının belgesi” ve “Menekşe ile ailesinin namusunun ispatı” gibi ifadelerle tanımlandığı görülmektedir. Aile üyeleri bu belgeyi kızlarının ve kendilerinin namusunun bir tür delili ve garantisi olarak görmektedir. Dolayısıyla Menekşe'nin bakire olduğunu gösteren belge sadece Menekşe'nin değil, Menekşe'den sorumlu olan ağabeyi Yusuf'un ve sevgilisi Halil'in de namusunun ispatı olarak görülmektedir. Kısaca burada bir kadının namusunun sadece kendisini ilgilendiren bir mesele olmakla kalmayıp kendisinden sorumlu olan erkekleri de ilgilendiren bir meseledir.

Yoğun bir dramatik etkisi bulunan bu sahnede temelde Menekşe'nin namuslu bir kadın olduğu dile getirilmektedir. Ancak bunun ifade edilmesi, bekâreti, namuslu, temiz, saf ve masum olmakla eşitleyen ataerkil rejimin kabullerinin aralandığını düşündürme-

melidir. Hatta bu sahnenin bir genç kadının bekâretini namusunun garantisi olarak gören bakış açısını sorgulamak bir yana, daha da yüksek sesle dile getirerek güçlendirdiği de söylenebilir. Sonuçta baba ve ağabeyler kızlarının namuslu ve masum olduklarını kabul ederler ancak bu kabul edişin esas nedeni Menekşe'nin bakire olduğunun gösteren doktor raporunun bulunmasıdır.

Bu sahne ayrıca namus kavramının kadınlar ve erkekler için kullanımında görülen farklılıkları da açığa çıkarmaktadır. Türkiye'deki ataerkil rejim içinde kadın için namuslu olmanın, evlilik dışı cinsel ilişkiye girmemek, yaşam boyunca çok sayıda sevgilinin olmaması veya aile üyeleri dışındaki erkeklerle gezmek, konuşmak, arkadaşlık etmek türünde sosyal ilişkiler kurmamak gibi daha çok kadın cinselliğinin kontrol altında tutulduğunu gösteren anlamları bulunmaktadır. Buna karşılık erkekler için namuslu olmanın anlamı zorunlu olarak cinsellikle bağlantılı olmayıp genel anlamda sağlam karakterli olmayı ifade etmektedir. Bu doğrultuda bir erkek için namuslu olmak, dürüst olmak, yalan söylememek, sahtekârlık yapmamak, insanları kandırmamak, başkalarını yarı yolda bırakmamak veya başkalarını (özellikle de kadınları) istismar etmemek anlamlarını içermektedir. Nükhet Sirman'ın da belirttiği gibi:

[k]adınların namusu ile erkeklerin namusu arasında toplumsal cinsiyete dayalı bir ayırım söz konusudur. Türkiye'de namussuz erkek demek, güvenilmez ve gerek kendi cinselliği gerekse sorumluluğu altındaki kadınların cinselliği üzerinde denetim kurma yönündeki sosyal sorumluluklarını yerine getirmeyen erkek demektir. Bunun aksine bir kadının namusu ise yalnızca kendi cinselliği ile bağlantılıdır" (49).

Türkiye'de her ne kadar bir kadının namusunun kapsamı sadece cinsellikle sınırlı olsa da, kadının namusunu korumak, yukarıda da belirtildiği gibi, hem kadının kendisinin hem de yakın çevresindeki erkeklerin sorumluluğu ve görevi olarak değerlendirilmektedir.

Bu açıklamalar doğrultusunda Menekşe, Halil, Mustafa ve Yusuf açısından namuslu veya namussuz nitelendirmelerinin hangi de-



ğerler dikkate alınarak kullanıldığına bakmak yararlı olabilir. Dizide Menekşe, bakire olduğu ve evlilik dışı ilişkiye girmediği için namuslu sayılmaktadır. Erkekler için ise durum biraz daha farklılaşmaktadır. Mustafa, aileyi Menekşe'yle birlikte olduğuna inandırmak için onları aldattığı ve onlara yalan söylediği için namussuzdur. Halil ise Menekşe'nin ailesinin muhafazakâr yapısına saygı gösterdiği, Menekşe'yi ailesinin önünde utandıracak bir şey yapmadığı ve Menekşe'nin aşkını istismar etmediği için namuslu sayılmaktadır. Menekşe'nin büyük ağabeyi Yusuf ise kız kardeşinin Halil'le flörtüne hoşgörü gösterse de Menekşe'nin namusunu ve ahlakını bozacak tutum ve davranışlar sergilemesini engellediği için namusludur. Görüldüğü gibi namuslu olmak veya olmamak erkekler için daha çok genel karakteristik özellikleri ve sorumlu oldukları kadınların namusunu koruyup korumadıklarıyla ilişkilendirilirken, kadınlar için sadece kendi cinselliklerini kontrol altına alıp almamalarıyla ilişkilendirilmektedir.

Evlilik öncesi yaklaşmanın, öpüşmenin veya cinsel birlikteliğin bir tabu olarak kurgulanması sadece Menekşe ve Halil aşkının masumiyetini göstermeye yaramamaktadır. Bundan daha da önemlisi evlenmeden cinsel ilişki kuran kadınların kirlenmiş ve namussuz olduklarına işaret etmektedir. Bu durum *Menekşe ile Halil* dizisinde daha çok Menekşe ile büyük ağabeyi Yusuf'un sevgilisi Lale ve küçük ağabeyi Kadir'in sevgilisi Aysel arasında kurulan karşıtlıkta ortaya çıkmaktadır. Yakın arkadaş olan Aysel ve Lale, Kadir ve Yusuf kardeşlerle birlikte olmaya başlamadan önce eskortluk yapan iki genç kadındır. Yusuf ve Kadir'in anneleri Süheyla oğullarının ilişkilerine başından itibaren karşı çıkar. Süheyla, Aysel ve Lale'den "hayır [fayda] gelmeyeceğini" söyleyerek onların oğullarının başına büyük belalar açacaklarını düşünür. Dizinin sonraki bölümlerinde Yusuf ve Lale arasındaki ilişki daha da ilerler ve çift kendi arasında nişanlanır. Süheyla, Lale'yi "senden bu aileye gelin olmaz, nereden geldiysen oraya git" diyerek evden kovar. Yusuf'un babası Hasan da bu birlikteliği onaylamamaktadır. Bunun üzerine Yusuf da ailesine rest çekerek evi terk eder. Çift, Lale'nin geçmiş hayatının Türkiye'de peşlerini bırakmayacağını düşündükleri için bir süre sonra Almanya'ya taşınır.

Süheyla kızı Menekşe'nin Halil'e duyduğu aşka başından itibaren saygı göstermesine ve bu birlikteliği onaylamasına rağmen, oğlu Yusuf'un Lale'yle olan birlikteliğine çok sert tepki gösterir. Kuşkusuz bunun en önemli sebebi, söylem içinde Menekşe ile Lale arasında kurulan namuslu kadın-namussuz kadın karşıtlığıdır. Bu karşıtlık, el değmemiş masum bakire kurgusunun karşısına, para karşılığı pek çok erkekle birlikte olmuş namussuz fahişe tasarımı yerleştirerek keskinleştirdiği için aşılması çok güç bir çelişkiyi ifade etmektedir. Her ne kadar Yusuf'un ailesine karşı Lale'yi savunması ve ailesini terk etme pahasına Lale'yle olan ilişkisini sürdürmesi ilk bakışta söylem içinde kadınlar arasında kurulan karşıtlığın aralanmasına yardımcı olur gibi görünse de, çiftin Almanya'ya taşınarak anne ve babayla ilişkilerini tamamıyla koparmaları, bir tarafıyla bu karşıtlığın daha da keskinleştiğine işaret etmektedir.

Aslında dizide namuslu kadın-namussuz kadın karşıtlığı sadece Menekşe ile Lale arasında kurulmamaktadır. Bundan daha keskin bir şekilde Menekşe ile Halil'in eski nişanlısı Zeynep arasında da kurulmaktadır. Hatta Menekşe ve Zeynep ilişkisinin, kadın karakterlerin kurgulanmasında klasik anlatılarda çok sık karşılaşılan "bakire kadın/vamp kadın" ikili karşıtlığını (Projansky, 2001: 90) vurgulu biçimde tekrar ettiği de söylenebilir. Buna göre, Menekşe'nin masumiyeti ve Halil'e duyduğu saf aşkın karşısında Zeynep, Halil ve Menekşe'yi ayırmak için her türlü kötülüğü yapan kışkırtıcı, içten pazarlıklı ve fesat bir kadındır. Halil'le tekrar bir araya gelmek üzere, Halil'i sarhoş edip onun yatağına girmek gibi türlü numaralara başvurmaktadır.

Zeynep, ilk etapta sürekli dışlanmak istenen bir kadın olsa da, izleyicilerin belki de en fazla ilgi gösterdiği kadındır. Bu çalışma kapsamında sistematik bir izleyici araştırması yapılmamıştır. Ancak dizinin tüm bölümlerinin bulunabileceği *youtube* internet sitesinde Zeynep'in izleyicilerin hakkında en fazla yorum yaptıkları karakter olduğu gözlemlenmiştir. Aşağıda Zeynep'in öyküye dâhil olduğu 3. bölümden itibaren hakkında yazılan yorumlardan bazıları aktarılmaktadır:

- İ1: Ya bu Zeynep ne kadar kıskanç. Bakışları çok rahatsız edici valla
- İ2: Ya şu Zeynep var ya, çok gıcık olmaya başlıyor. Bu bir işler çevirir, benden size söylemesi
- İ3: Zeynep tam bir kaltak çıktı
- İ4: Zeynep kıskançlıktan çatlayacak yakında. Her türlü o...luğu beklıyorum ben ondan.
- İ5: Adi Zeynep!
- İ6: Oha, o...ya bak ya!
- İ7: Şu Zeynep'in var ya, böyle işler çevireceğini ta başında anladım ben
- İ8: Oha lan şu sürtüğün yaptığına bak ya! Ah o Zeynep'i bir elime geçirsem...
- İ9: Şerefsiz Zeynep
- İ10: O... Zeynep! Halil'i elde etmek için Menekşe'yi sattı.
- İ11: Şu Zeynep'in var ya, geni bozuk
- İ12: O Zeynep'i evire çevire bir dövme lazım
- İ13: Zeynep nasıl öyle bir şey yapar ya, anlamıyorum. Hiç beklemiyordum. Bir de Halil vurulduğu için Menekşe'ye senin yüzünden oldu diyor, adi!
- İ14: Sürtük Zeynep yüzünden oldu. Kalkmış bir de Menekşe'yi suçluyor pislik
- İ15: Rezil karı
- İ16: Ben bu Zeynep'in ta .....
- İ17: Zeynep, çatla da patla gurursuz şey, amacına ulaşamayacaksın işte
- İ18: Şu Zeynep çok cadı kız, kıskanç cadaloz!
- İ19: Ya Menekşe neden Halil'e bir şey söylemiyor Zeynep'le ilgili? Anlatsa ya yaptığı gıcıklıkları
- İ20: Şu salak Zeynep de bıraksın artık peşlerini. Anlasın gerizekalı, işte onlar birbirini seviyor.
- İ21: Zeynep nasıl korktu ama telefon gelince... Tabi gizli aramıştı ya, onu geri arayacakları hiç aklına gelmemişti. Ohh olsun. Başkalarının huzurunu kaçıırken iyiydi ama. Biraz da o huzursuz olsun
- İ22: Zeynep in işi gücü yok mu? Avukat güya ama hiç çalışmıyor, hep ot gibi Menekşe ile Halil in dibinde bitiyor.

7

Yukarıdaki aktarılan yorumların hepsi [www.youtube.com](http://www.youtube.com)'dan alınmış olup, ifadelerdeki yazım hataları mümkün olduğunca düzeltilmiştir. Yorumları yazanların kullandıkları lakap ve takma isimler aktarılmamıştır. Bunun yerine anonimliğin korunması ve belli bir homojenliğin sağlanması açısından İ1, İ2... (izleyici 1, izleyici 2...) şeklindeki kısaltmaların kullanımı tercih edilmiştir.

İ23: Zeynep s... kızım sen! Yusuf ağabeyimiz öğrendi yediğin haltı.

İ24: Ha Ha! Oh iyi oldu o Zeynep' e! Halil nasıl konuştu öyle: "Bak bana bak numara yapma! Masken düştü artık!"

İ25: Hayvan Zeynep inşallah araba çarpar da geberirsin bir tarafta

İ26: Pis o... Zeynep. Gebertmek lazım böylelerini

İ27: Ben bu Zeynep'i öldürürüm. Kendi kendine gelin güvey oluyor gerizekâlı şey!

İ28: Sinir oldum şu Zeynep'e, akşam akşam gıcık etti adi kaltak!

İ29: Eşek Zeynep, Halil'i sarhoş edip koynuna girmeye çalışıyor rezil

İ30: Off ya, her şeyi berbat etti bu Zeynep yine

İ31: Pislik, utanmaz! Allah cezanı vermiye Zeynep

İ32: Ben bunu ilk gördüğüm yerde geberteceğim, film de olsa geber-teceğim. Yoluma çıkmasın. Aaaaa acayip sinir oldum

İ33: Ulan ben bu Zeynep'i gebertmezsem. O..., kaltak, pislik domuz. Sinir etti ya, köpek karı

İ34: Adi kalles. İllaki bir gıcıklık edecek o... Alçak, manyak, deli dana, pislik Zeynep

İ35: Manyak Zeynep kıskançlıktan ne yapacağını bilmiyor. Halil'in onu sevmediğini bir türlü kabullenemedi. Haftaya ne olacak çok merak ediyorum.

İ36: Nasıl nefret ediyorum şu Zeynep'ten. Defol diziden!

İ37: Zeynep tecavüzcü Coşkun'un dişi versiyonu

İ38: Ya bu Zeynep midir ne o...ysa, öldürürüm ben bu manyağı ya, atın bunu diziden

İ39: Hayır olamaz! Bu Zeynep'i öyle bir geberteceğim ki. Saçlarını başını yolacağım, köpek, hayvan, o... Nasıl yapar bunu Menekşe ve Halil'e? Menekşe asla affetmez Halil'i. Of yaa!

İ40: Zeynep seni Allah bildiği gibi yapsın. Sevenleri ne ayırıyorsun lan. Beni psikopata çevirdin, kızım sen hasta mısın nesin? Menekşe sen de akıllı ol, inan şu Halil'e

İ41: Burada kurban benim diyor, Benim elime geçse gerçekten kurban olacak o... kaltak!<sup>7</sup>

Yukarıda da değinildiği gibi bu yorumlar, Zeynep'in bir anlamda öykü dışına itilmesi gerektiğini ifade etmesine rağmen, "ma-sum melek" karşındaki "fettan fahişe" kurgusunun izleyicinin ilgi-

sini ve dikkatini çektiği de çok açıktır. Dolayısıyla burada Menekşe ile Zeynep arasında kurulan masum bakire-vamp fahişe ikililiğine bakarak basitçe, televizyon dizi söyleminin kadınları kategorize ettiğini ve kadınlar arasında düşmanlık ilişkisini pekiştirdiğini söylemek yeterli değildir. Çünkü kadınlar arasındaki bu antagonistik ilişki tasarımının etkili bir biçimde kurgulanması, izleyicinin anlayışına daha yoğun bir biçimde bağlanmasını da sağlamaktadır. Bu örnekte de görüldüğü gibi kadınları bakire, fahişe, vamp şeklinde yaftalamaya varan kategorileştirme çabaları en kolay kadınlar arasında kurulan ikili karşıtlıklar aracılığıyla sağlanmakta ve dizinin başarısı da büyük ölçüde bu karşıtlıkların izleyicilerce benimsenmesine bağlı olmaktadır.

Sonuç olarak *Menekşe ile Halil*'in izlenen bölümlerinde ataerkil rejimin dilsel işleyişini mümkün kılan yapısalıcı ikili karşıtlıkların oldukça etkin olduğu görülmektedir. Saussure, dilsel değerın dil içinde bir ögenin diğer öğeden farklılığından kaynaklandığını belirterek bu farkın pozitif terimlerden yoksun olduğunu vurgular (130). Dilsel kodlama açısından bakıldığında Menekşe'nin masumluluğunun değeri; babasının paragözlüğü, ağabeyi Kadir'in iktidar hırsı, Lale'nin eskiden yaptığı fahişelik veya Zeynep'in fettanlığı arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Ancak ikili karşıtlıklarla inşa edilen bu yapısalıcı kurgu, bu ikili karşıtlıkları sona erdirecek aşkın bir özneliliği varsaymaktadır. Kojin Karatani'nin de belirttiği gibi "‘yapılar', daima ve örtük olarak, onları sentezleyen 'aşkın özellikler'e dayalıdır" (109). *Menekşe ile Halil*'de bu türden bir aşkınlık, yakışıklılığı, sevecenliği, iyi niyetliliği, yardımseverliği ve dizinin ilerleyen bölümlerinde elde ettiği zenginliğiyle Halil'de toplanmıştır.

İzlenen diğer dizilerde de, dizinin esas erkek karakterinde vücut bulan bir aşkınlık söz konusudur ve bu niteliğiyle erkek kahraman şiddete maruz kalan kadınların kurtarıcısı konumundadır. Örneğin *Sıla* dizisinde Boran, kurtarıcı erkek kahramanın izlenen diziler içerisindeki en abartılı ve yüceltilmiş halini temsil etmektedir. Büyük, köklü, geniş, geleneksel ve varlıklı bir aile olan Genco aşire-

tinin ağası olan Boran, aşirete bağlı veya aşiretle ilişkisi olan ailelerin tüm üyelerinin yaşamlarını bütünüyle denetim altında tutabilecek güçtedir. Toplumsal yaşamın işleyişini geleneksel tarzda düzenleyen treden gelen büyük bir gücü/iktidarı bulunan aşiretin ve onun temsilcisi olarak Boran'ın bu gücünü sağlamlaştırarak devam ettirebilmesi, törenin her durum ve koşulda uygulanıyorsa olmasına bağlıdır. Bir diğer deyişle Boran'ın otoritesinin sorgulanmaması, bu otoriteye karşı gelinmemesi ve aşiretin dağılmaması için başta kendi ailesi olmak üzere aşirete bağlı tüm aileler için aldığı kararların töreye uygun olması gerekmektedir. Öyle ki Boran'la zorla evlendirilen ancak daha sonra ona açık olan Sıla, Mardin'de hem kendisi hem de çevresindeki kadınlar üzerinde baskı kuran töreye yönelik itirazları dile getirdiğinde, Boran ona birkaç kez "ağalar tre yazmaz, sadece uygular" diye cevap verir. Dolayısıyla erkek kahraman gücünü ve bu gücün meşruluğunu, kendisinin de tre olarak adlandırılan kurallar bütününe ve düzenine tabi olmasından elde etmektedir. Ancak erkeğin bu tabiiyeti, mutlak bir bağımlılık olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü izleyiciler dizinin beşinci bölümünde Boran'ın ağa olarak evden kaçmış Helin'in öldürülmesi için emir verdiğini; ancak daha sonra gizlice Helin'in Almanya'ya kaçması için yardım ettiğini öğrenir. Ne var ki Helin'in ağabeyleri kaçış ncesi Helin'i bulur ve öldürür. Bu çarpıcı rnek, Boran'ın kişisel olarak kadınların tre gereği öldürülmelerine karşı olduğunu ama toplumsal olarak üstlendiği ağalık rolü gereğince törenin ölüm hükmü karşısında elinin kolunun bağlı olduğunu ifade etmektedir. Boran da bu çelişkili durumla baş etmek için Helin gibi hakkında ağa olarak öldürülmelerine onay verdiği kızlara gizlice yardım ederek, onların izlerini kaybettirmelerini sağlamaktadır.

Boran aslında, sadece kadınların değil, derdi olan, başı sıkışan ve yardıma muhtaç olan herkesin kurtarıcısıdır. Ancak bu durum, tre mağduru kadınlarla kurduğu ilişkide daha çarpıcı bir görünüm sergilemektedir. Aile baskısından ve treden kaçan kadınlar, kendilerini kurtarması için Boran'a sığınır. Boran onları kurtarmak için adamlarını seferber eder, tüm olanaklarını kullanır, gerekiyorsa kendisini tehlikeye atar. Kurtarılanın gerçekleşmesinin ardın-

dan kadınlar Boran'a hayır duaları ederek veya elini öpmeye çalışarak minnetlerini gösterirler. Bir bakıma, şiddet mağduru kadınlar, bir erkeğin himayesinden/ tabiiyetinden çıkıp başka bir erkeğin himayesine/ tabiiyetine girmektedirler. Bu durum zaten Boran'ın konuşmalarında da doğrudan dile getirilmektedir:

(57. bölümden. Oruçlar aşiretinin lideri Berzan, Zeliha'yla birlikte olmak ister ancak Zeliha Samim'i sevmektedir. Bir süre sonra Zeliha ve Samim ailelerinin izni olmadan evlenirler. Bu duruma çok sinirlenen Berzan, çiftin öldürülmesine karar verir. Aşiret Samim'i öldürür ama Zeliha'yı henüz bulamamıştır. Boran'ın adamları, Oruçlar aşiretinin ağası Berzan'ın adamlarından önce davranarak Zeliha'yı saklandığı evden alırlar ve onu Boran'ın emriyle daha güvenli bir yer olan Zeynep'in evine getirirler.)

Boran: Samim için hepimiz çok üzüldük Zeliha. Allah sana, doğacak çocuğuna ömür versin. Ona verilmiş bir sözümüz var. *Seni aşiretine teslim etmeyeceğim. Bundan sonra benim himayem altındasın.* İçin rahat olsun.

Zeliha: Sağ olasın ağam, Allah razı olsun.

Boran: Burada güvende olacaksın. Bir ihtiyacın, isteğin olursa bana bildirmekten çekinme. Zeynep sana bu konuda yardımcı olur. Sen yine de kapıdan, pencereden uzak dur. Kimse burada olduğunu bilmeyecek ama hep birlikte tedbirli olmakta fayda var. Birbirinize emanet-siniz.

Zeynep: Merak etme.

Boran: Bir diyeceğiniz yoksa gidiyorum...

Boran gitmek üzere hareketlenmişken Zeliha elini öpmek için hamle eder.

Zeliha: Sağ olasın ağam.

Boran, Zeliha'nın elini öpmesine izin vermeyerek, el sıkışmakla yetinir. Zeliha'nın kolunu tutar.

Boran: Tamam, haydi hoşçakalın.

Yukarıda italikle vurgulanan söze bakıldığında, Boran'ın Zeliha'nın kendisine olan tabiiyetini vurgulayacak şekilde "teslim etmek" fiilini kullandığı görülmektedir. Türk Dil Kurumu'nun çevrimiçi sözlüğünde "teslim etmek" fiilinin ilk iki anlamı "1. bir şeyi sahibine vermek, 2. bir şeyin kullanımını, korunmasını veya mülkiyetini vermek, bırakmak, devretmek, terk etmek" biçiminde akta-

rılmaktadır (TDK, 2008). Bu iki anlamda da teslim edilen, Şey, yani nesne/cansız varlıktır. Dolayısıyla Boran, Zeliha'yı aşiretine teslim etmeyeceğini söylerken aslında bir nesneyi/cansız varlığı sahibine vermeyeceğini, bir nesnenin/cansız varlığın mülkiyetini veya korunmasını bırakmayacağını ifade etmektedir. Kısaca Boran burada bir Şeyi teslim etme iktidarına ve inisiyatifine sahip olduğu için oldukça güçlü bir konumdadır. Hemen ardından gelen cümlesinde ise Boran, doğrudan "himaye" sözcüğünü telaffuz ederek kendi baskın konumunu zaten açıkça ilan etmektedir.

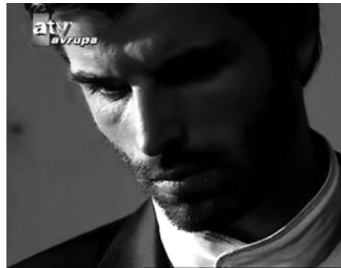
Yukarıda ayrıca Boran'ın cümlelerindeki fiillerin de zaman emir kipiyle çekilmiş olduğu (olsun, çekinme, uzak dur gibi) görülmektedir. Emir kipiyle çekilen fiiller, hitabı tam anlamıyla karşıla-maktadır. Öznenin kime seslendiği veya sözün kime ynelendiği, emir kipinin kullanımında net bir Şekilde belirgindir. Bu bakımdan Boran'ın emir kipli ifadeleri doğrudan Zeliha'ya yönelmiştir, yani emri alan Zeliha'dır. Ayrıca, emir kipiyle çekilmiş fiiller öncelikli olarak konuşan öznenin baskınlığını ve otoritesini imlemektedir. Bundan belki de daha önemlisi ise, bu baskınlığın ve otoritenin zaman ötesi veya zaman dışı olmasıdır. Bilindiği gibi Türkçede emir kipiyle çekilen fiiller, kişi eki almasına rağmen zaman eki almaz. Bir diğer deyişle emir kipiyle çekilen fiilin cevaplayamadığı soru "ne zaman?" sorusudur. Sonuçta, emir kipiyle çekilmiş fiiller bu soruyu yanıtız bırakarak, fiili kullanan özneyi de zamanın ötesine taşımaktadır. Bu bakımdan Boran'ın abartılı ve yüceltilmiş aşkın konumunun dayanaklarından biri de sıklıkla kullandığı emir kipli ifadelerdir.

Boran'ın kendi baskın konumunu duyurduğu bildirim anlamlı olabilmesi için sözün söylendiği muhatapların bu söze ve bu sözü söyleyen kişiye rıza göstermesi gereklidir. Zeliha'nın, Boran'nın himayesi altına girdiği düşünülürse onun Boran'a gerçek anlamda rıza göstermesi zordur. Burada Boran'ın üstünlüğüne rıza gösteren kişi esas olarak Zeynep'tir. Çünkü Zeynep Batılı, kentli, meslek sahibi (psikiyatrist), orta-üst sınıftan bir kadın olarak söylem içinde söz söyleyebilecek güçtedir. Bu bakımdan erkeğin hki-



miyeti ve üstünlüğü önemli ölçüde kendi konumuna yakın bir kadından elde ettiği rızaya dayanmaktadır.

Boran'ın gücünün, otoritesinin ve üstünlüğünün sergilendiği sahnelerdeki çekimler ve kamera açıları da dikkat çekicidir. Aşağıda dizinin ikinci bölümünden alınan bazı fotoğraflar aktarılmaktadır. Ancak görüntülere geçmeden önce, öykünün başlangıcı kısaca özetlenebilir. Dizinin başlangıcında Mardin'de yoksul bir ailenin oğlu olan Azad ile Genco aşiretinin lideri Boran'ın kız kardeşi Narin birlikte olmak için ailelerine haber vermeden kaçarlar. Töre gereği ya Azad'ın kız kardeşinin Genco ailesine berdel olarak verilmesi ya da Azad ve Narin'in öldürülmesi gerekmektedir. Boran, kız kardeşinin ölümünü engellemek için ağa olarak berdelde karar kıldığını açıklar. Babası ve ağabeyi, Sıla'nın kız kardeşi Dilan'ın yaşlı küçük olduğu için onu berdel vermek istemezler. Bu sırada akıllarına küçük yaşta İstanbul'da yaşayan zengin bir aileye evlat olarak verdikleri diğer kızları Sıla gelir ve Sıla'yı kandırıp Mardin'e getirterek zorla Boran'la evlendirirler. Boran-Sıla ve Azad-Narin çiftinin düğünleri birlikte yapılır. Düğünden sonra Narin, ağabeyinin yanına gitmiştir:





Bu sahnede Narin, yapılan düğün sonrası, damadın evine gitmeden önce ağabeyi Boran'a veda etmektedir. Narin ağabeyine kendisini ve Azad'ı öldürmeyip berdelde karar kıldığı için minnetini dile getirir, ağabeyiyle karısının kendilerinden daha mutlu bir evlilik sürmesini diler ve ağabeyine bir can borcu olduğunu söyler. Boran da elini öptürür, ona mutluluklar diler ve diz çöken kardeşini elinden tutarak kaldırır. Sahne hem görsel hem sözel açıdan Boran'ın kız kardeşinin yaşaması uğruna tanımadığı birisiyle evlenmeyi kabul edecek kadar fedakâr, merhametli ve yüce gönüllü birisi olduğuna işaret etmektedir.

Yukarıdaki ilk fotoğrafta minnettarlık ve saygıyı ifade eden el öpme ritüelinin yakın çekimle görsel olarak vurgulandığı görülmektedir. Ardından Boran'ın üstünlüğü ve onun karşısında Narin'in tabiiyeti ise ikisinin aynı kare içerisinde yer aldığı genel çekimle imlenmektedir. Toplu çekimin doğallık ve nesnellik yaratma etkisi dikkate alındığında aynı kare içerisinde Boran'ı ayakta, Narin'i ise diz çökerken izlemek, Boran ve Narin arasındaki konum farklılığını görsel olarak da belirginleştirmektedir. Ancak bundan belki de daha önemlisi sonraki fotoğraflarda Narin'in üst açıyla, Bo-

ran'ın ise alt açıyla görüntülenmesidir. Alt açıyla yapılan çekimlerde kamera, görüntülenen kişi, hareket veya nesnenin dikey ekseninde, genellikle diz hizası olarak adlandırılan daha alt bir konumuna yerleştirildiği için, alt açı sembolik olarak gücü ve hâkimiyeti belirginleştirmektedir. Bunun karşısında üst açıyla yapılan çekimlerde kamera, görüntülenen kişi, hareket veya nesnenin, genellikle baş üstü olarak adlandırılan daha üst konumuna yerleştirildiği için üst açı sembolik olarak küçüklüğü, kısıtılmışlığı/bastırılmışlığı, değersizliği veya önemsizliği ön plana çıkarmaktadır (Abisel, 2000; A. ve C. Black Publishers, 2006; Hayward, 2001; Watson, 1990).

*Sıla* dizisinde şiddet mağduru kadınların Boran'ın himayesine sığınmasına ilişkin olarak benimsenin bu görsel kodlar, farklı tarzlarda tekrarlanmaktadır. Aşağıda dizinin 45. bölümünün son sahnesinden alınmış fotoğraflar yer almaktadır.





Bu sahnede töre gereği ölen kocasının erkek kardeşiyle evlendirilmek istenen Ümmü'nün Boran Ağa'ya sığınaşı görüntülenmektedir. Evin hizmetçisi Ayşe, Boran'a bir ziyaretçisi olduğunu söyler. Boran ve ardından Sila kimin geldiğine bakmak üzere dışarı çıkarlar. Ayşe de onları takip eder. Bu sahne öncesinde izleyici de gelen kişinin Ümmü olduğuna dair bir bilgiye sahip değildir. Çünkü daha önceki sahnede Ümmü kendi evinde elinde tabancasıyla intihar etmek üzereyken görüntülenmiştir. Dolayısıyla Boran ve Sila'yla birlikte izleyici de Ümmü'nün Boran'a sığınmasını ilk kez bu sahneyle öğrenir.

İlk iki fotoğrafta da görüldüğü gibi alt açıyla yapılan çekim, Ümmü'nün, Boran'a daha alt bir konumdan baktığını göstermekte

ve Boran'ı, gücün ve otoritenin sahibi olarak daha üst bir konuma yerleştirmektedir. Üçüncü ve dördüncü fotoğraflardaki görüntüler ise Ümmü'nün alttaki konumunu pekiştirerek, onun ezikliğini, çaresizliğini, zavallılığını ve yardıma muhtaçlığını daha da belirgin hale getirmektedir. Kuşkusuz bu sahnedeki mekân seçimi de bu türden bir çekim yapmayı zorunlu kılmaktadır. Boran, üst kattan avludaki Ümmü'ye, Ümmü de avludan yukarıdaki Boran'a bakmaktadır. Dolayısıyla buradaki konum farklılığı, mekânsal olarak aşağıdaki ve yukarıdaki ayırımına dayanmaktadır. Ancak bu konum farklılığı sadece mekânsal eşitsizliği değil, simgesel olarak toplumsal eşitsizliği de çarpıcı bir şekilde vurgulamaktadır.

Aslında Ümmü'nün bakışı ilk olarak Sıla'ya dönüktür. Zaten kamera da Ümmü'yü, Sıla'nın omzunun hemen arkasından görüntülemektedir (Ümmü'yü gösteren karedeki saçlar Sıla'nın saçlarıdır). Üçüncü ve dördüncü fotoğraflarda ise izleyici, Ümmü'yü Sıla'nın bakışından izlemektedir. Ancak hemen ardından Ümmü gözlerini Boran'a çevirir. Çünkü Sıla bakışını yedinci fotoğrafta da gördüğü gibi Boran'a çevirmiştir. Bu yüzden Sıla da Boran'ın yanında olmasına ve Ümmü'ye yukarıdan bakmasında rağmen bakışı aynı zamanda Boran'a da dönüktür. Kapanışta ise Boran ve Sıla alt açıyla yapılan çekimle Ümmü'ye bakarken görülmektedir. Bu birliktelik bir yandan Boran'ın bakışının gücünü arttırırken, diğer yandan bu bakışın görünürlüğünü silikleştirmektedir.

Bu son karede Sıla'nın bakışı, kendisinden daha alt konumdaki bir kadın karşısında, Boran'ın bakışıyla bütünleşerek aynı noktaya yönelmiştir. Bakışlardaki bu bütünleşme sayesinde erkeğin gücü, kendisine en yakın konumdaki kadın tarafından verilen rızayla daha da artarken, diğer taraftan yine aynı nedenle, yani kendisine en yakın konumdaki kadının rızasıyla, muğlâklaşmakta ve görünmez hale gelmektedir. Dolayısıyla ataerkil rejime ideolojik niteliğini kazandıran unsurların bir diğeri de belli bir güce sahip kadından alınan onayla rejimin aynı anda hem gücüne güç katması hem de muğlâk ve belirsiz hale gelmesidir. Bu nokta kadına yönelik şiddet edimlerine gösterilen tepkilerle de yakından ilişkili olduğu için bu sonraki bölümde bu mesele tartışılmaktadır.

## Dizi Söyleminde Kadına Yönelik Şiddet Edimlerine Gösterilen Tepkiler

Televizyon dizilerinde kadına yönelik özellikle fiziksel şiddet edimleri karşısında karakterler gerek şiddet uygulayanı engellemeye çalışarak veya şiddete maruz kalan kadını saldırgandan korumaya çalışarak gerekse de saldırı hakkında diğer karakterlerle konuşarak tepkilerini açık biçimde dile getirmektedir. Ancak önceki bölümlerde ele alındığı gibi hem saldırının bireysel düzlemde ele alınıyor olmasından dolayı hem de kadınların canilerin eline düşmüş kurbanlar biçiminde konumlandırılmasından dolayı, bu tepkiler esas olarak şiddete uğrayan kadının haline üzülmeye ve ona acıma biçiminde olmaktadır. Bu bakımdan kadına yönelik şiddetin 21. yüzyılda yaşanıyor olmasını şaşkınlıkla karşılayan, şiddeti olsa olsa alt sınıftan, eğitimsiz/cahil, yobaz veya gecekondulu erkeklerin bir edimi olarak tarif eden ifadeler de zaman zaman dillendirilmektedir:

(*Bıçak Sırtı*, 9. bölümden. Güneş, ağabeyi Ali'yle Selin'in babasının sokakta onu Ali'yi öperken görmesi sonucunda dövmesiyle ilgili olarak konuşmaktadır.)

Güneş: Sokakta tekme tokat girişti ha!

Ali: Hı

Güneş: İnanmıyorum ya, kaldı mı bu devirde böyle şeyler?

Ali: Ee bazıları için devir değişmiyor demek ki. Yazık acıdım kızın haline.

Güneş: Perişan olmuştur, *zavallılık ya!* Ne kadar utanç verici bir durum.

Ali: Hayır ben de ne yapacağımı şaşırdım. Yaşlı başlı adam, el kaldıramam ki...

Güneş: Yok canım...

Yukarıdaki konuşmanın dikkat çekici yanı sadece kadına yönelmiş fiziksel şiddetin çağdışı bir uygulama olarak görülmesi değildir. Ali ve Güneş kardeşler, kendileriyle kadına yönelik şiddet edimi arasında belli bir mesafe koyarken, şiddete maruz kalan Selin'i de kendilerinden uzaklaştırmaktadırlar. Dolayısıyla burada

kadına yönelik şiddete karşı tepki geliştirilmeye ve şiddet dışlanmaya çalışılırken, şiddet mağduru kadın da dışlanmakta, uzaklaştırılmakta veya marjinalleştirilmektedir. Bu sayede ona karşı beslenen tek duygu da acıma ve merhamet etme duygusu olmaktadır. Sonuçta ise şiddete uğrayan kadınların acınacak haldeki zavallı kadınlar olarak değerlendirilmesi, özellikle toplumsal konumları açısından çeşitli farklılıkları bulunan kadınlar arasında kurulabilecek yatay dayanışma yollarının da önünü kapatmaktadır.

Yukarıdaki örnek aynı zamanda, saldırı ve tehdit karşısında verilen tepkilerin, şiddet uygulayanların karakteristik özelliklerine göre değişebildiği hakkında da ipuçları sunmaktadır. Buna göre dişi söyleminde şiddet edimi esas olarak kötü niyetli kimselerin edimi olduğunda belirgin bir şekilde tepki görmektedir. Şiddet edimi, şiddete uğrayan kadını sevdiğini, onu korumaya çalıştığını ve onun iyiliğini istediğini söyleyen kişilerin edimi olduğu zaman, şiddet mağduru kadının kendisince bile anlayışla karşılanmaktadır.

Mağdurların hoşgörüsü gösterdikleri şiddet edimlerinin pek çoğu kıskançlıkla ilintilidir. Televizyon dizilerinde kıskançlık, erkeğin sevgisinin ve aşkının başlıca işareti olarak tasarlandığı için, kıskançlık kaynaklı öfke, kadına yönelik şiddetin temel dayanaklarından birisidir. Bu konuda yine *Sıla* dizisinden örnek verilecek olursun, Boran'ın, eşi Sıla'yı, Sıla'nın evlenmeden önceki erkek arkadaşı Emre'den kıskanması son derece saldırgan ve yıkıcı niteliklidir. Dizide bu kıskançlık, Boran'ın Sıla'ya uyguladığı fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddetin temel gerekçesidir. Bu doğrultuda Boran'ın, Emre'yle görüştüğü için Sıla'yı itip kakması, ona bağırması ve tecavüz etmesinin temel nedeni kıskançlık ve bu kıskançlıkla birlikte ortaya çıkan öfke ve saldırganlıktır. Boran'ın kıskançlığı ciddi sonuçlar doğursa da her seferinde aşk ve bağlılık göstergesi veya sevdiği kişiyi sahiplenme biçiminde kurgulanmaktadır. Öyle ki Sıla ve Boran arasında Boran'ın kıskançlığı nedeniyle yapılan kavgalar bile bir tür ilan-ı aşk gösterisine dönüşmektedir:

(47. bölümden. Emre vurulduktan sonra tedavi olmak için gittiği ABD'den dönmüştür. Mardin'e giderek Sıla'yı ve bebeğini ziyaret eder. Bu ziyaret sırasında Boran gelir, Emre'nin evde bulunmasına si-

nirlenmiştir. Emre'nin evden ayrılmasının ardından çift kavga etmektedir.)

Sıla: Boran, çok kızdığını biliyorum. Benim de haberim yoktu. Bunun altında kötü bir şey arama lütfen... Mahkeme haberini vermeye gelmiş. Onun için...

Boran: Benim sevdiğim kadını hiç kimse sevemez. Onu görmek istemez. Onu özleyemez. Hayalinde bile, rüyasında bile asla!

Sıla: Nerden çıkartıyorsun?

Boran, Sıla'nın kolunu çekiştirir

Boran: O adam senin için geldi buraya Sıla. Bunu hissediyorum, bunu biliyorum, bundan nefret ediyorum!

Sıla: Ben... benden nasıl?

Boran: Niye seni Sıla? Kim dedi sana sen diye? Anlamıyor musun Sıla? Canımdan çok sevdiğim, ruhumu teslim ettiğim, onsuz yaşamak tansa seve seve ölmeyi tercih ettiğim bir kadın var bu evde. Bu eve biri gelecek, bu kadının gözlerine bakacak, yüzüne bakacak, onunla konuşacak, ben de anlayacağım öyle mi? Anlamıyorum, anlamayacağım. Hayatım boyunca da anlamayı reddediyorum, anlıyor musun Sıla? Bir gün bütün bunları anlarsam, senin istediğin gibi sakın olursam, o zaman seni terk ederim Sıla. Ben terk etmiyorsam sen terk beni, anlıyor musun, sen terk et.

Yukarıda aktarılan konuşmada Boran'ın sözleriyle sahne kapanmıştır. İzleyici, Emre ve Sıla görüşmesinin ne anlama geldiğini ifade eden yargı ve yorumu Boran'ın ağzından dinlemektedir. Bir başka ifadeyle bu görüşme üzerinde/hakkında konuşan Sıla değil; Boran'dır. Zaten aktarılan konuşma boyunca Sıla'nın cümlelerinin kesik kesik olduğu ve Boran'a net biçimde itiraz edemediği de görülmektedir. Bu noktalar, şiddete maruz kalmasına rağmen, Boran'ın kıskançlığını ve öfkesini kabul eden, duruma anlayış ve hoşgörü gösteren tarafın Sıla olduğunu açığa çıkarmaktadır. Konuşma sonunda Boran'ın sarf ettiği sözlerle Sıla, Boran'ın aslında onu sevdiği için bu şekilde davrandığının farkına varmıştır.

Bu anlatım tarzı, aile içinde kadına yönelik baskı ve zor kullanımının sorgulanmasını ciddi biçimde engellemektedir. Dizi söyleminde kadınlar, kendilerini denetim ve baskı altına alan veya kendilerine zarar veren tehdit ve saldırılarla karşılaştıklarında, bu davranış ve tutumların kötü niyetle gerçekleşmediğini ve kendilerinin



sevildikleri, korundukları ve iyiliklerinin düşünüldüğü için bu eylemlerle karşılaştıklarını bilmektedirler. Şiddete verilen bu tepki sadece mağdurun affedici olmasını değil, bir anlamda şiddetin makul karşılanarak kabul edilmesini de öğütlemektedir:

(Sıla, 5. bölümden. Babası okul çıkışı Dilan'ı komşularının oğluyula görünce sinirlenir ve onu okuldan alır. Dilan evden kaçıp ablası Sıla'ya sığınır. Boran, Celil'le konuşur ve kızını okula göndermesi için onu ikna eder. Dilan eve gitmeden önce ablası Sıla'yla konuşmaktadır.)

Dilan: Sağ olasan abla. Sen olmasan, Boran Ağa olmasa hayatta izin vermezdi babam.

Sıla: Dilan'cığım, gitmek zorunda değilsin. İstersen burada kal.

Dilan: Yok gideyim, darılmasınlar.

Sıla: O sana neler yapıyor, sen hala onu düşünüyorsun.

Dilan: Öyle göründüğüne bakma. Bağırır çağırır ama çok yufka yüreklidir babam.

Sıla: Tabii, tabii

Dilan: Biliyor musun, seni gelin ettikleri gece sabaha kadar ağlaştılar anamla.

Dilan'ın bu son sözleriyle birlikte Sıla, Boran'la evliliğini aslında anne babasının da istemediklerini ama buna mecbur kaldıklarını öğrenmiştir. Bu olaydan sonra anne babasıyla ilişkilerinde belli bir yumuşama olacaktır.

(57. bölümden. Emir ablası Dilan'ın okulda erkeklerle konuştuğunu söyler. Celil bir kez daha kızını okuldan alır. Emir babasının bu kararını duyunca suçluluk duyar ve ablası okula gidince kadar kendisinin de okula gitmeyeceğini söyleyerek babasına karşı çıkar. İki kardeş olaydan sonra konuşmaktadır.)

Dilan: Sen neden gitmeyecekmişsin okula? Ceza bana.

Emir: Öyle değil bir kere. Babam benim yüzümden sana ceza verdi. Ben seni ispiyonladım. Hem de olduğundan daha fazla söyledim babama.

Dilan: Olmuş bir kere.

Emir: Olmaz, cezamı çekeceğim.

Dilan: Saçmalama!

Emir: Bir işte çalışırım.

Dilan: Ya, marangoz چراغی mı olacaksın?

Emir: Olurum.

Dilan: Hayır, bak ben affettim seni.

Emir: Senin affetmen neye yarar ki? *Önemli olan babamın seni affetmesi.*

Dilan: Sen git okula. Ben, ... benim için bunu yapmana çok sevindim, gerçekten. Ama okula gitmeden olmaz. Ben biliyorum, *babam beni affeder.*

Emir: Nerden biliyorsun?

Dilan: *Çünkü o bizi çok seviyor. Birden kızdı, belki de haklı. Ben abarttım galiba biraz.*

Emir: Ya affetmezse?

Dilan: Eder.

Emir: Bak marangoz çırağı olurum, ona göre ha!

Dilan, kardeşine sarılır ve onu öper.

Dilan: Tamam olursun.

Emir: Vallahi de olurum, billahi de olurum ha!

Gülüşürler.

Aktarılan her iki örnekte de Celil, Dilan'ın erkeklerle görüşmesinin Dilan'ı ve aileyi olumsuz yönde etkileyeceğini düşündüğü anlarda sinirlenerek, Dilan'a baskı uygulasa da Dilan babasının kolay sakinleşeceğini, her şeyden önemlisi bazı hatalar yapsa da onun özünde iyi bir insan olduğunu ve zaten kendisinin de "sınırı aşmış olabileceğini" bilmektedir.

Anlatıda zorun ve baskının bu şekilde meşru kılınması, bir yandan aile büyüklerine saygı gösterilmesi gerektiğinin vurgulanmasıyla aile birliğinin korunması yönünde iş görürken, diğer yandan kadına yönelik şiddeti sadece özü itibarıyla kötü ve acımasız olanlarla özdeşleştirmektedir. Bu ikinci nokta, dizi söyleminde bir psikopatı andıracak tarzda kötülük etmekten, acı ve zarar vermeden başka bir şey düşünmeyen, kötü niyetlilerin, bağnaz yobazların ve açıkça düşmanlık edenlerin uyguladığı şiddetin, karşı konulması ve ortadan kaldırmak için mücadele edilmesi gereken eylemler olarak işaretlendiğini açığa çıkarmaktadır. Bunun karşısında iyi niyetli olmasına rağmen arada bir şiddete başvuran ve özellikle de ai-

leden olanların eylemleri ise bir tür insani bir hata veya zaaf olarak değerlendirilerek makul karşılanmakta ve affedilmektedir.

Televizyon dizilerinde “iyi niyetli” erkeklerin, şiddete maruz kalan kadınlarca eninde sonunda affedilmesi âdete anlatının uzlaşım salma kodu haline gelmiştir. Örneğin bir komedi dizisi olan *İki Aile*'de Oğuz'un en tipik özelliği, kolay sinirlenmesi, sinirlenince ağzına geleni söylemesi ve öfkesine hâkim olamamasıdır. Bu durum dizide Oğuz'un hem Eda'yla hem de özellikle kızları için uygun olmadıklarını düşündüğü erkek arkadaşları nedeniyle kızlarıyla yaptığı tartışmaların zaman zaman büyümesine ve sertleşmesine yol açmaktadır. Hem kızları hem de Eda, Oğuz'un kendilerini çok sevdiğini bilir, onlar da sakin olduğu durumlar da Oğuz'u çok sevmektedir. Ancak bu sevgi Oğuz ne yaparsa yapsın onu koşulsuz bir şekilde hemen affettiklerini göstermez. Kadın yakınları Oğuz'la yaptıkları tartışmalardan sonra belli bir süre onunla konuşmazlar, ona tavır alırlar. Oğuz da yaptıkları tartışmada “çok ileri gittiğini ve maksadını aşan sözler ettiğini” fark edip yaptığı jestlerle onların gönlünü almaya çalışır. Dizinin izlenen bölümlerinde Oğuz'un öfkeye kapılması ve çevresine verdiği zarar giderek hoş görülmesi ve affedilmesi güç bir hal almaya başlamıştır. Özellikle Eda, yaşanan tartışmalarda Oğuz'un ettiği sözlerin “yenilir yutulur şeyler olmadığını” söyleyerek, onun yakınlarını incitip incitip özür dilemesinden artık bıktığını dile getirmektedir. Sonunda aile üyeleri, komşular ve arkadaşlar bir aradayken Oğuz'a “belki de bir psikiyatra gitmesi gerektiği” söylerler. Oğuz yakınlarını kırmamak için bir psikiyatra başvurur. Ancak terapiye yanaşmadığı için evdekilere, yapılan testlerde hipoglisemi rahatsızlığı bulunduğu yalanını söyleyerek, kimi zaman baş gösteren sinirlilik halinin hipoglisemiden kaynaklandığına inandırmaya çalışır.

Her ne kadar dizide kadınlar kendilerine zaman zaman yoğun bir psikolojik şiddet uygulayan Oğuz'un davranışlarını onaylamasalar ve bu davranışlara karşı tavır alsalar da izleyici anlatının uzlaşım salma yapısı gereği, eninde sonunda Oğuz'un zarif bir jestle şiddete maruz bıraktığı kadınların gönlünü alacağını ve kendisini af-

fettireceğini bilir. Ancak yine anlatının uzlaşım sal yapısı, barışın sağ lam asından bir süre sonra yeni bir tartış ma çık acağ ının ve Oğ uz'un yeniden öf ke krizine girerek çevresine zarar vereceğ inin de habercisidir. Çünkü komedi, dramalardaki yaşad ığı olay larla birlikte kendisi de değ iş en karakter kurgusu yerine, temel özelli kleri ne yaş arsa yaş asın değ iş meyen, yaşad ığı her benzer durumda aynı tepkileri veren tip kurgusuna daha çok baş vurur. Bu bakımdan Oğ uz karakterden ziyade bir tiptir. Oğ uz'u Oğ uz yapan özelli klerin baş ında çok ç abuk sınırl emesi, sınırl enince ağ zına geleni söylemesi, birden parlayarak etraf ını yakıp yıkması gelmektedir. Bu özelli kler, Oğ uz ne türden bir tartış ma yaş arsa yaş asın, verdiğ i zararlardan dolayı ne kadar üzg ün ve piş man olursa olsun değ iş meyecek niteliklerdir. Zaten bu nitelikler değ iş tiğ i ve Oğ uz sakin, sabırlı ve anlayış lı biri haline geldiğ i takdirde Oğ uz, Oğ uz olmaksızın çık ıp baş ka bir tip haline gelecektir.

Dizideki psikolojik ş iddetin kaynağ ı ve gerekçesi olarak Oğ uz'un kontrol edemediğ i öf kesinin sunulması ve bu öf kenin Oğ uz tipine iç kin bir özellik olması, bir yanıyla anlatının temel çatış ma unsurlarından birisidir. Bu hal, diğ er yanıyla anlatının aynı zamanda ciddi bir kör noktasını da oluşturmaktadır. Oğ uz'un Oğ uz olarak kalabilmesi için bu öf ke patlamalarının yaşanması gereklidir. Ancak anlatı içerisinde her patlamanın ardından kadınların giderek daha derinden yaşadıkları kırgınlık ve örselenmişliğ e de vurgu yapılması, aynı döngünün devamlı olarak yinelenmesinin inandırıcılık açısından eskisi kadar kolay olmayacağını da açığ a çıkarmaktadır. Bu ç eliş ki durum nedeniyle Oğ uz'un uyguladığı ş iddetin, daha çok *sit-com* anlatılarında rastlanıldığı türden bütünüyle karikatürize edilmiş ş iddet değ ildir. Bir sonraki bölümde kadına yönelik ş iddet edimlerine ilişkin temsillerde ş iddetin tamamıyla karikatürleştirildiğ i örnekler, ş iddetin erotikleştirildiğ i hallerle birlikte ele alınarak, ş iddetin en görünür olduğ u anlarda muğ lâklaştığı temsillerin değ erlendirilmesine devam edilmektedir.

## Kadına Yönelik Şiddetin Karikatürleştirilmiş ve Erotikleştirilmiş Temsilleri

Televizyon dizi söyleminde ataerkil rejimi ideoloji haline getiren unsurlar tartışılırken kadına yönelik şiddet edimlerinin komik veya erotik anlatının kurucu ögesi olarak tasarlanması üzerinde de durulabilir. Bu kapsamda ilk olarak karikatürleştirme ele alındığında, kadına yönelik şiddet edimlerini karikatürize eden temsillerin, cinsiyet düzenlemelerini geleneksel tarzda resmeden komedi dizilerinde daha belirgin olduğu görülmektedir. Komedinin bu alt türü ise temelde tiplerle değil stereotiplerle (kalıp yargılarla) işlerlik kazanmaktadır.

Birlikte büyümüş ve birbirlerinin kız kardeşlerini seven Kara Eşref ve Sarı Eşref'in, kendilerinden önce mahallenin kabadayısı olan Alemdar Ağa'nın emanetini kime bıraktığı konusundaki çekişmelerini anlatan *Eşref Saati* dizisi, incelenen diziler arasında bu tarz komedi örneği olarak gösterilebilir. Dizide Reyhan ve Ceylan neredeyse bütünüyle öncelikle ağabeylerinin, ardından sevgililerinin gözetimi ve denetimi altında yaşamaktadır. Sokağa çıkmaları, çalışmaları veya ev işlerini ihmal etmeleri hoş karşılanmamaktadır. Aslında ağabeylerinden izin almadan kendi başlarına hareket etmeleri hemen hemen imkânsız gibidir. Yaşamlarının tümüyle kontrol altında tutulmasına rağmen şikâyetçi oldukları ve ağabeyleri ile tartıştıkları tek önemli nokta, ağabeylerinin aralarındaki rekabet yüzünden onları diğer Eşref'e vermemesidir:

(1. bölümden. Sarı Eşref kardeşi Ceylan'la, Kara Eşref ise kardeşi Reyhan'la tartışmaktadır. İki ayrı evde aynı konuşmalar geçtiği için sık sık kesme yoluna gidilmekte, bir evde başlayan cümlelerin devamı diğer evdeki tartışmada tamamlanmaktadır.)

Sarı Eşref: Benim hiç Eşref çekecek, el-enseye gelecek halim yok Ceylan! Ben o lahmiye\* kız muz vermem!

Ceylan: Ama ağabey...

Reyhan: ...bacısını almaya gelince alıyorsun.

Kara Eşref: O kız onun bacısı değil! Zerre benzemez mi kardeş kardeş?

Ceylan: Sanki biz birbirimize benziyoruz da ağabey?

8

Sarı Eşref Karadeniz Bölgesi'nden, Kara Eşref ise Doğu Anadolu veya Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndendir. Sarı Eşref'in, Kara Eşref'i aşağılamak için kullandığı lahmi sözcüğü Karadeniz Bölgesi'nde hayvanlara pişirilen yiyecek, hayvan yiyeceğinin konulduğu kap ve mısırla karışık bir lahana yemeği anlamlarına sahip yöresel bir terimdir.

Sarı Eşref: Çok konuşma kız. Ben lafımı dedim. O Kara gelip, elimi öpüp benden af dileyene kadar değil bacımı, günahımı vermem

Reyhan: O da sana bacısını vermez o zaman.

Kara Eşref: Vermezse vermesin. Bize erkek adam derler, vermezse almasını biliriz. Nargilemi hazırla! Bozdun sinirlerimi akşam akşam...

Sarı Eşref: Akşam akşam sigortamı attırdın. İki laf etmeye gelmiyor senle. Ben yatıyorum, sen de yat! Bu evde bir daha kara diye bir şey duymayacağım! Karbonatı nereye koydun, midem ekşidi.

Ceylan: Kara-bonat yok bu evde ağabey, kara-bonat yok!

Sarı Eşref: Ceylan! Gelme üstüme üstüme da! Yat dedim mi yatacaksın!

Sarı ve Kara Eşref'in bu sert çıkışları, kardeşlerine bağırması, onlarla devamlı olarak emir kipiyle konuşmaları dramalarda gerçekleşse belki her iki Eşref'in kötü ve zalim ağabey oluşuna işaret edecektir. Ancak komedi formatında bu anlatım ve ifade tarzı, çoğunlukla espri ve mizahın temel dayanak noktasını oluşturduğu için bu tarz, her iki Eşref'i de neredeyse sevimlileştirmektedir. Bir başka deyişle dizi söyleminde kadınların sürekli olarak şiddete maruz kalması ve erkeklerin ise sürekli olarak şiddet uygulaması, anlatıdaki mizahın beslendiği temel kaynağı oluşturmaktadır. Burada söz konusu olan aslında çizgi filmlerdeki kaçma-kovalama sahnelerinde sıklıkla başvurulan karakterlerin incindiği, zarar gördüğü, sıkıştırıldığı durumların gülünç olduğu keyifli şiddet (*happy violence*) (Carter ve Weaver, 2003: 3) formudur. Bu formda Sarı Eşref Ceylan'a, Kara Eşref ise Reyhan'a sürekli bağırır, her ikisi de kız kardeşlerini azarlar, eve kapatıp dışarı çıkmalarına ve sevdikleri Eşref'le görüşmelerine engel olmaya çalışır. Tüm bu edimlerdeki gülünç nokta ise bu kadınların içinde buldukları zor durumdur. İzleyiciden, onların kapatıldıkları evden kaçmaya çalışmalarına, gizli gizli sevdikleriyle buluşmak için türlü numaralar çevirmelerine ve eninde sonunda foyaları ortaya çıktığı zaman ağabeylerine yalan söylemelerine ve şiddetlerinden kurtulmaya çalışmalarına gülmeleri beklenmektedir.

Reyhan ve Ceylan, sevdikleriyle gizli gizli buluşmak için ya da ağabeylerinin inadını kırmak için çeşitli numaralar çevirseler de

ağabeylerinin nefeslerini hep enselerinde hissederler ve bu gizli oyunları sırasında yakalanma korkularını “eyvah! Bu sefer kesin bizi öldürecekler”, “ben Eşref’ime kavuşayım da ağabeyim istiyorsa öldürsün beni... Off!”, “bana bak Reyhan o ağzından tek kelime kaçarsan benim evden çıktığıma dair, *sen de ölürsün ben de ölüyorum!*” gibi ifadelerle dile getiriler. Yukarıda alıntılanan cümlelerdeki “öldürecekler, öldürsün, ölürsün, ölüyorum” şeklindeki fiiller arka arkaya tekrar okunduğu zaman, fiziksel şiddetin en ileri noktası olan öldürmenin ve bunun sonucunda şiddete maruz kalan kadının ölmesinin, Reyhan ve Ceylan’ın kolaylıkla ve sıklıkla telaffuz ettikleri fiiller oldukları görülmektedir. Bu fiillerin tıpkı bir korku filminde geçiyormuşçasına şiddet mağduru kadınlar tarafından bu denli rahat söylenmesi, bir anlamda bu fiillerin tekrar edile edile etkisini yitirmesine yol açmaktadır. Kısaca burada da yine kadına yönelik şiddeti ediminin sözlü kodlar olarak en görünür (*manifest*) olduğu anın en muğlâk ve belirsiz olduğu an olarak tasarımıyla karşı karşıyayız.

Dizideki esprilerin önemli bir bölümünü oluşturan bu tehdit ve korkutmaların, anlatıda kadına yönelik şiddet edimi olarak kavranmaması da ilginç bir unsurdur. Çünkü kabadayılıkları gereği Kara ve Sarı Eşref, şiddetle iç içe olmalarına rağmen kadına el kaldırmamakla övünmektedirler. Bu nedenle Reyhan ve Ceylan öldürülmelerinden, son nefeslerini vermelerinin yakın olmasından veya kemiklerinin un ufak edilmesinden korktuklarını dile getirirler de, bu büyük korkutma ve tehditler, dövme, dayak atma veya darp etme düzeyine ulaşmadığı için şiddet olarak değerlendirilmemektedir.

(4. bölümden. Reyhan ve Ceylan terzi Yedigâr’ın çırağı Gürbüz’le sevindikleri Eşref’lere mektup gönderirler. Gürbüz mektupları karıştırınca Reyhan ağabeyi Kara Eşref’le, Ceylan da ağabeyi Sarı Eşref’le buluşmuş olur. İkisi de yalan söyleyerek durumu kıvrıma çalır ama inandırıcı olamazlar.)

Kara Eşref: Reyhaaaan!

Kara Eşref, kız kardeşi Reyhan’ın kulağını çekmeye başlar.

Reyhan: Efendim ağabey?

Kara Eşref: Ben seni hiç dövdüm mü?





Reyhan: Dövmedin ağabey.

Kara Eşref: Dövem mi bu yaştan sonra?

Reyhan: Dövme ağabey.

Kara Eşref: Niye dövmezem, hele onu söyle? Valizini alırsın, evden kaçarsın ki, o sarı çiyana varasın. Ben sana demişim ki o sarı çiyandan uzak dur. Sen ne yapmışsın? Ağabeyinin sözünü ayağının altına alıp çiğneye çiğneye bir hal etmişsin.

Reyhan: Estağfurullah ağabey. Ben senin sözünü nerde çiğnemişim?

Kara Eşref: Kız inkâr etme!

Reyhan: Ağabey ben seni özlemişim...

Reyhan ağabeyinin kulağını çekmesinden kurtularak onu yumuşatmak için elini öpmeye çalışır. Bunun üzerine Kara Eşref, Reyhan'ın iki kulağına birden çekmeye başlar.

Reyhan: ...hata ettiğimi anlamışım. Dur nasıl edem de ağabeyimin gönlünü alam demişim. Sağolsun Ceylan da mektup yazmış sürpriz olur diye...

Kara Eşref: Sürpriz öyle mi?

Reyhan: Öyle... Sürpriz olmadı mı ağabey? Şa... şaşırmadın mı?

Kara Eşref: Reyhan!

Kara, Reyhan'ın kulaklarını daha sert bir şekilde çekmeye başlar

Kara Eşref: Seni ot niyetine yolarım, bana yalan söyleme!

Reyhan: Hâşâ! Yalan en büyük günah...

Yukarıda, konuşmanın geçtiği sahneye ait fotoğraflar da görülmektedir. Sahnede tokat, tekme veya dayanın olmaması ilk etapta Reyhan'ın fiziksel şiddete uğramadığını düşündürmektedir. Zaten Kara Eşref de kardeşine, onu hayatı boyunca hiç dövmediğini hatırlatarak kardeşi üzerinde fiziksel zor ve baskı kullanmadığını ima etmektedir. Ancak fotoğraflarda da görüldüğü gibi Reyhan burada sadece bağıрма, azarlanma ve korkutmaya maruz kalarak, psikolojik şiddete uğramamakta, fiziksel anlamda da zarar görmektedir.

Aslında fotoğraflarda dikkati çeken başlıca unsur, ağabeyinin yaşattığı korkunun Reyhan'ın yüz mimiklerine yansıyan gülünçlüğüdür. Özellikle dördüncü ve beşinci fotoğraflarda bu gülünçlük

belirgin bir hal almaktadır. Bu bakımdan bu sahne izleyiciden, Reyhan'ın zor durumda kalmasına, şiddete uğramasına ve baskı altında tutulmasına gülmesini talep etmektedir. Bu tarz sahnelerde bir yandan ağabeylerin öfkeleri, taşkınlıkları ve saldırgan eylemleri; diğer yandan ise şiddet mağduru kadınların uğradıkları şiddete karşı ko-yamamaları, saldırıdan kağamamaları ve şiddet karşısındaki ęaresizlikleri glnleştirilmektedir. Bu doğrultuda erkeklerin kızgınlıkları, öfkeleri, sinirlenmeleri ile kadınların korkuları, şaşkınlıkları ve ęaresizlikleri hep abartılı mimiklerle resmedilmektedir. İzleyiciler ise bu abartılı mimik ve jestlere gülerken, şiddetin uygulandığı saldırıya ve bu saldırınının mağdurlarına da güler hale gelmektedir. Sonuçta yukarıda fotoğraflanan sahne televizyon dizi söyleminde, şiddetin karikatürize edilmesi ve mizahi bir öğe olarak kullanılmasının çarpıcı bir rneği olarak durmaktadır.

*Eşref Saati'*nde temsil edilen geleneksel cinsiyet düzenlemele-riyle ilgili olarak sorunlu bulunan bir diğer nokta ise anlatımın kadınlara yönelik yerleşik erkek egemen bakış açısını yoğun biçimde benimsemesidir. Kadın düşmanlığına varan bu bakış açısından kadınlar, çok konuşan, dedikoducu, erkeklerin kontrolünü ele geçirmeye çalışan, güvenilmez gibi niteliklerle tanınlanmaktadır. Aşağıda dizinin farklı bölümlerinden alınan konuşmalarla bu durumun örneklere sunulmaktadır:

Kara Eşref (Reyhan'a): Bu kadın milleti iki dakkada hemen ailesini satar, kocacı olur. Daha düne kadar bacı-kardeştik ne oldu fasso? Hemen elin kızına laf yetişiriyisin?

Kara Eşref (kendi kendine söylenmektedir): Kara unutma, bacın da olsa kadındır, hemen satar seni

Kara Eşref (Sarı Eşref'e, Reyhan ve Ceylan'la ilgili olarak): Eşref, daha şimdiden hesap soruyor bunlar, ipin ucunu kaptırırsak, çorap skğ gibi gelir, aman akıllı ol ha!

Yadigr (şadiye'ye): Yav kadın, enen çalışacağına elin çalışsın. Boş boş konuşmaktan vır vır vır konuşuyorsun. Anca konuş. Bir de sslen, belki boya reklmında oynarsın.

Kadına yönelik şiddetin karikatürleştirilmesiyle ilgili olarak ayrıca *Avrupa Yakası* dizisine de değinilebilir. İlk bakışta *Avrupa Yakası*'nın "Kadına Karşı Şiddete Son!" kampanyasına aktif destek vermesi olumlu bir örnek olarak görülse de dizide sadece kadına yönelik değil, genel olarak tüm şiddet eylemlerinin temsilinde sorunlu yönler bulunmaktadır. Dizide gerek kadınların gerekse erkeklerin dayak yediği sahnelerde hemen her zaman güçlü bir müzik devreye girmekte, şiddet eylemine maruz kalan mağdurun kaçma veya şiddete karşı koyma çabası neredeyse eğlenceli bir videoklip şeklinde kurgulanmaktadır. Bizzat fiziksel şiddetin görüntülendiği sahnelerde konuşmaya pek de yer verilmezken, izleyici, şiddet eylemini, müzik eşliğinde sanki dans edermiş gibi hareket eden tipler aracılığıyla izlemektedir. Aşağıda fotoğrafları da görülen sahnede İzzet sevgilisi Makbule'yi, Makbule'nin kendisini eski sevgilisi Burhan'la aldattığını düşünmesi nedeniyle döverken fonda Erkin Koray'ın *Deli Kadın* parçası çalmaktadır.





İzzet'in saldırırken boks eldiveni ve beyzbol sopası kullanması ve aynı şekilde Makbule'nin de yine boks eldivenlerini takarak kendini korumaya çalışması temsilin absürt mizaha daha yakın olduğunu düşündürmektedir. Ancak arkadaki duvarlardaki afişlerin göndermesi de dikkate alındığında bu sahnenin kadına yönelik şiddetin bir parodisi olduğu söylenebilir. Linda Hutcheon, parodinin, parodisi yapıları hem meşrulaştırma hem de ters yüz etme şeklinde politik olarak ikili tarzda kodlandığını belirterek bu durumu "parodinin paradoksu" olarak adlandırmaktadır (1991: 69-83). Burada da parodisi yapılan kadına yönelik şiddet edimi, bir yandan eleştirilmekte ama diğer yandan da bu temsil eğlenceli bir klip halinde ta-

sarlandığı için bu saldırı meşrulaştırılmaktadır. Dolayısıyla şiddet, ırkçılık ve ayrımcılık gibi konular dikkate alındığında her toplumsal sorunun parodisini yapmanın kolay olmadığı görülmektedir.

Yukarıdaki fotoğraflarda ayrıca Makbule'nin saldırı sonrasında şiddete uğradığını ailesine duyurmamak için alt kat komşusu ve eski sevgilisi Burhan'a sığınması da dikkat çekicidir. Burhan şiddet eylemini gerçekleştireni cezalandırabilecek güçte bir erkek olmadığı için çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan kurtarıcı erkek kahramanın bir diğer örneği olarak görülemez. Ancak dizi söyleminde şiddet mağduru kadınların başı sıkıştığı zamanlarda başka kadınlardan değil de hep erkeklerden yardım alması, destek ve teselli görmesi de televizyon dizilerinin neredeyse uyuşmsal bir kodu haline gelmiştir.

Kadına yönelik şiddetin karikatürleştirilmiş temsillerinin değerlendirilmesinin ardından dizi söyleminde şiddetin erotikleştirilmesi ele alındığında, bu tarzın temelde cinsel şiddet tasımlarında ortaya çıktığı görülmektedir. Kadına yönelik cinsel şiddet tasarımları kuşkusuz televizyon anlatılarında ele alınması en güç şiddet tipini oluşturmaktadır. Ancak cinsel şiddet temsillerinin anlatı içindeki sabit bir durumu bütünüyle sarsma gücü bulunduğundan izlenen dizilerin ikisinde bu temsil yer almıştır. Cinsel saldırı türlerinin başında tecavüz yer almaktadır. Tecavüzle gerçekleşen saldırıyı simgesel açıdan kadının tabi kılınmasının ve boyun eğdirilmesinin olabilecek en sert alegorisi şeklinde de düşünmek mümkündür (Cuklanz ve Moorti, 2006: 303). Ancak bu tabi kılınma ve boyun eğdirme tecavüz kurgularında zaman zaman romantik ve erotik bir anlatının parçası şeklinde ele alınabilmektedir. Kuşkusuz bu tecavüzü konu alan tasarımların en ciddi sorununu oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında *Sıla* dizisindeki tecavüz kurgusunun bu ciddi sorunu barındırdığı görülmektedir. Dizinin 7. bölümünde Boran'ın *Sıla*'ya tecavüz ettiği bir sahne bulunmaktadır. Ancak bu sahnede izleyici duvara yaslanmış bir kadınla öpüşen, onun eteğini sıyırıp ve bacağına okşayan bir adamı izlemektedir. Sadece görüntüsel imgeye odaklanıldığında izleyicinin izlediği sahne bir saldırı-



dan çok bir sevişme sahnesini andırmaktadır. Saldırının ertesindeki sabahı yansıtan görüntüde ise güneşli bir günde pencere kenarına oturmuş bir kadının ardında diz çökmüş bir adam görülmektedir. Boran burada yaptığından çok pişman olmuş, Sıla'dan özür dilemektedir. Hem saldırı başlangıcında hem de sonundaki karelerde romantik bir atmosferin çok belirgin olduğu söylenebilir. Yukarıdaki fotoğraflarda da görüleceği üzere mizansendeki mumlar, loş ışık, çekimin aynaya yansıyan görüntüden yapılması, pencereden sızan ışığın odadaki perdeye ve kadının saçlarına süzülmesi, doğu egzotizmini yansıtan aksesuarlarla döşenmiş bir oda gibi unsurlar, romantik, yumuşak, huzurlu bir atmosfer yaratarak saldırı, sertlik, zor kullanımını çağrıştırmak çok uzaktır:

İzleyicilerin de bu tür sahnelere gösterdiği ilgi de çok büyük olmaktadır. Örneğin *dizisitesi.net* sitesinde bu 7. bölümün 4944 defa izlendiğinin istatistiği verilmektedir. Siteden önceki 6. bölüm 2809 kez, hemen ardındaki 8. bölüm ise 1858 kez izlenmiştir. *Sıla* dizisinden bölümlerin bulunduğu *video.google.com*'da ise 7. bölümü beğenilme puanı 161'dir. Bu puan 6. bölüm için 94, 8. bölüm için ise 82

olup arada neredeyse yarı yarıya bir fark bulunmaktadır. Zaman zaman bu ilgi “izleyiciler tecavüz izlemeyi çok seviyor, tecavüz sahnelerinde reytingler çok yüksek çıkıyor” biçiminde yorumlanabilmektedir. Örneğin “Aile İçi Şiddeti Önlemekte Medyanın Rolü” konferansında yaptıkları konuşmalarda yapımcı ve senaristler tecavüz sahnelerinin izleyicisinin yoğun ilgisini çektiğinden bahsetmektedirler (aktaran Tamer, 2007). Ancak böylesi bir yargı, ekrandaki tecavüz kurgusuna bakılmadan yapıldığı sürece yanıltıcı olacaktır. Yukarıda da örneklenmeye çalışıldığı gibi, cinsel saldırı eğer romantik ve erotik bir anlatının bir parçası olarak kurgulanırsa, bu kurguyu izleyicinin tecavüz ve saldırı olarak değil, sevişme olarak görmesi daha muhtemeldir. Bu sahnenin beğenilmesinin ve defalarca izleniyor olmasının nedeni, izleyicinin kadınların saldırıya uğramasından ve acı çekmesinden zevk alan sadistler olmaları değildir. İzleyici bu sahnede yoğun romantik ve erotik unsurlar bulduğu için beğenmektedir. Sahne zaten bu şekilde düzenlenmeyip daha farklı kurgulanmış olsa izleyici bunu erotik bulmayacaktır.

Bu çalışma kapsamında cinsel şiddet saldırısıyla ilgili daha farklı bir kurguyu *Menekşe ile Halil* dizisinde rastlanmıştır. Dizinin ilk bölümünde Menekşe'nin Mustafa'nın saldırısına uğradığı sahneye bakıldığı zaman, buradaki saldırı kurgusunun *Sıla*'daki kurgudan bütünüyle farklı olduğu görülmektedir. Sahnede, saldırıya uğrayan Menekşe'nin yüz ifadelerini oldukça belirgin kılan yakın plan çekimleri ön plandadır. Bu karelere bakarken izleyici saçı başı dağılmış, makyajı akmış, ağlayan bir kadın görmektedir. Bu kadının tüm ekranı kaplayan yüzünde korku, acı ve üzüntüyü görmemek mümkün değildir. Aşağıdaki fotoğraflara bakılınca bunun ne tür bir sahneden alındığının belirtilmesine gerek olmadan, bunların bir saldırı sahnesinden alındığı rahatlıkla anlaşılmaktadır. Yukarıdaki örnekteki fotoğraflar *Sıla* dizisini bilmeyen birisine gösterildiği zaman, o fotoğrafların bir saldırı sahnesinden alındığını tahmin etmesi belki çok kolay olmayacaktır. Ancak buradaki tek bir fotoğrafa bakılarak bile bunun şiddete uğrayan bir kadın fotoğrafı olduğu kolaylıkla söylenebilmektedir.





*Menekşe ile Halil* dizisinden alınan bu fotoğraflar elbette şiddete maruz kalan kadına acıma duygusu uyandırma riskini taşımaktadır ancak yine de; tecavüz saldırısının mümkün olan tek tasarımı-  
nın erotik bir anlatının parçası olarak tasarlanması olmadığı açığa çıkarması açısından da oldukça önemlidir.

## Sonuç

Bu çalışma boyunca tartışılan televizyon dizi söyleminde kadına yönelik şiddet temsilleri dolayısıyla ataerkil rejime ideolojik niteliğini kazandıran unsurlar bir bütün olarak ele alındığında, televizyon dizi söylemi içinde ve onun aracılığıyla üretilen cinsellik tasarımlarının, cinsiyet eşitsizliği temelinde yükseldiği söylenebilir. Bu kapsamda dizi söyleminin cinsiyetçi öznellik politikaları, erkek ve kadın arasında katı bir ikili karşıtlık esasına dayalı olarak üretilen son derece sert yapısalcı tasarımlar ortaya koymaktadır.

Luce Irigaray, Lacancı psikanalize yönelik eleştirisinde Lacan'ın cinsiyetçi öznellik anlayışından türeyen ve belli açılardan dilsel ve toplumsal sistemi karşılayan “sembolik/simgesel” kavramını ele alırken, Lacan'ın Saussure'e kıyasla daha keskin bir yapısalcı olduğu imasında bulunur. Çünkü Irigaray'a göre Lacan'da, Saussurecü dilbilimden farklı olarak, sadece dil yetisinin/lisanın (*language*) toplumsal yönünü oluşturan dil (*langue*) değil, aynı zamanda dil yetisinin/lisanının kendisi de değişmeyen ve dönüşmeyen bir sistemdir (1990: 88). Ataerkil rejimin değişmeyen dil yetisi ve bu dil yetisinin uyuşumsuz sözel ve imgesel kodları televizyon dizileri gibi popüler kültür metinlerinde de kolaylıkla açığa çıkmaktadır. Bu doğrultuda televizyon dizi söyleminin cinsiyetçi dil yetisi/lisanı ele alındığında ilk olarak şiddet kavramının hiç telaffuz edilmemesi ve adlandırılmaması başta olmak üzere, meselenin toplumsal bir sorun olarak kavranmasından uzak durulduğu görülmektedir. Bir meselenin adı bile konulmadığı zaman, o meselenin sistematiklik ve sembolik açıdan toplumsal bir sorun olarak kavranması da güçleşmektedir. Bu nedenle kadına yönelik aile içi şiddet edimleri dizi söyleminde toplumsal bir sorun olarak değil, Ayşe'nin yediği

dayak, Fatma'nın işittiği azar, Zeynep'in çektiği ile şeklinde bireysel bir problem olarak tasarlanmaktadır. Kuşkusuz izleyiciler ekran karşısında farklı kadınların yaşadıkları farklı şiddet öykülerini izlemektedir. Bu açıdan ekrandaki öyküler tekil niteliklidir ve öyle de olmak zorundadır. Burada da zaten sorunun tekil değil, bireysel nitelikli olarak ele alınması sorunlu bulunmaktadır. Çünkü şiddeti bireysel düzlemde açıklamak ve kadına yönelik aile içi şiddet olaylarını şiddet olarak dahi adlandırmamak, şiddet uygulayanların esas olarak bireysel niteliklerinden ötürü, örneğin öfkeli, kıskanç, cani, cahil, kaba, yobaz vs oldukları için, şiddete başvurduklarını üstü örtük olarak kabul edildiğini düşündürmektedir.

Bu lisan içinde kadına yönelik şiddet edimlerini konu alan temsillerin ayrıca, kadınlar arası eğlenmeye, dertleşmeye ve yardımlaşmaya dayalı ahablık ilişkilerini, erkekler arasındaki ahablık ilişkilerine kıyasla daha silik tarzda resmettikleri de belirtilebilir. Bir bakıma dizi söylemi, kadın dayanışmasının sergilendiği tasarımlara açık değildir. Bu doğrultuda izlenen dizilerde kadına yönelik şiddetle mücadeleyi temel alan toplumsal dayanışma dernekleri ve örgütlerin dizilerde hemen hiç görünür olmadığı saptanmıştır. Ancak buradaki sorun basitçe dizilerde feminist bir örgütün kampanyasına destek verme veya feminist grupların temsillerine yer verme meselesinin ötesindedir. Sorun daha çok, kadınların kendi aralarındaki ilişkinin temelde kıskançlığa ve rekabete dayalı bir ilişki olarak kurgulanması nedeniyle dizilerde kadınlar arasında yatay bir dayanışma ilişkisinin hemen hiç görünür olmamasıdır. Dizilerde erkek kahramanların pek çoğunun yanında dertleştikleri ve ahablık ettikleri bir veya birkaç erkek arkadaş varken, kadınların yanında sadece şiddetle ilgili değil, diğer meselelerini paylaşabilecekleri bir kadın arkadaş bulunmamaktadır.

Kadınların yalnız ve yalıtılmış konumları, kadına yönelik şiddet sorununun ancak ve sadece kurtarıcı kahraman rolünü üstlenen, sorumluluk sahibi erkeklerin cesur, merhametli, yardımsever, yol gösterici fedakâr, kadınlarda minnet ve hayranlık duygusu uyandıran çabalarıyla sonlandırıldığına işaret etmektedir. Erkeklerin bu bağlamda şiddete maruz kalan kadınları çıkış için yönlendir-

me, onlara kılavuzluk etme ve himaye altına alma türünde güçleri bulunmaktadır.

Bu durum elbette şiddet mağduru kadınların çoğunlukla zalim insanların eline düşmüş kurbanlar olarak konumlandırılmasıyla yakından ilintilidir. Kadına yönelik şiddet edimlerinin cani-kurban karşıtlığıyla ele alınması, sorunun çözümü için ister istemez bu kurbanı caninin/ zalimin elinden kurtaracak bir kahramanın olmasını gerekli kılmaktadır. Bu kahraman da dizi öykülerinde çoğunlukla kadının yanında iyiyi, dürüstlüğü, mertliği, fedakârlığı, anlayışı, açık fikirliliği ve eğitimliliği temsil eden bir erkek olmaktadır. Televizyon dizilerinde kadına yönelik şiddetin zalim-kurban-kurtarıcı şablonuyla resmedilmesi, şiddetin ataerkil rejime içkin bir sorun olarak kavramayı güçleştirmektedir. Kuşkusuz kadına yönelik şiddet, cinsiyetçi iktidar ilişkilerinin eşitsiz yapısının bir sonucu şeklinde, genel bir toplumsal sorun olarak tasarlanırsa sadece özü itibarıyla zalimlerin, eğitimsizlerin, kötülerin, kıskançların ve düşmanların şiddete başvurmadığı daha net ortaya çıkacak ve iyi niyetlilerin, dost canlılarının, kadından yana olanların şiddetine de en az zalimlerin şiddeti kadar karşı konulması gerektiğine işaret edilebilecektir.

Aslında sadece şiddet konusunda değil, kadınların yaşadıkları pek çok toplumsal sorun, dizilerde güç/iktidar sahibi bir veya birkaç erkeğin yardımı ve yol göstericiliğiyle aralanmakta ve kadınlar, yakınındaki bir erkeğin desteği ve teşvikiyle yaşamlarını farklı bir tarzda düzenlemeye başlamaktadır. Bu doğrultuda *Menekşe ile Halil* dizisinde Menekşe'ye yardım eden Halil ve Yusuf'tur. *İki Aile* dizisinde Eda'yı Yaman'a karşı koruyan Oğuz'dur. *Bıçak Sırtı*'nda Selin'i ve annesini destekleyip onlara sahip çıkan Ali'dir, *Ezo Gelin*'de Ezo'nun dışarıdan liseyi bitirmesini ve kendi işyerini açmasını teşvik eden Emre'dir. Kısaca ataerkil rejimin lisanı içinde kadın ne kadar güçlü, azimli, mücadeleci, kararlı ve çalışkan olursa olsun, bir kadının başta maruz kaldığı şiddet olmak üzere her türlü mücadelesinde onu koruyup kollayan, farklı alternatifler üzerinde düşünmesi konusunda yardımcı olan bir erkek mutlaka bulunmaktadır. Özellikle eşinden boşanmış ve yalnız yaşayan annelerin

çocuklarının bile erkek olduğu düşünülünce (*Vazgeç Gönüm*'de Bahar ve Eren, *Bıçak Sırtı*'nda Nisan ve Murat, *Ezo Gelin*'de Fatma ve Ahmet, *İki Aile*'de Eda ve Efe ile Timur), dizilerde erkeğin koruyuculuğu olmadan tek başına anne-kız ilişkisi ve dayanışmasının konu alan temsillerden bile kaçınıldığı görülmektedir. Nilgün Abisel, Yeşilçam filmlerinde kadına yönelik şiddeti konu aldığı makalesinde ebeveynlerden birisinin olmadığı / ayrı olduğu ilişkilerde kız çocuklarının babalarıyla çoğunlukla zengin bir yaşam sürdürdüklerini, buna karşılık erkek çocukların anneleriyle birlikte olup küçük yaşlardan itibaren onu koruyup kolladıklarını belirtmektedir. Abisel'e göre "bu anlatısal uyuşum, kadınları erkek himayesi dışında bırakmama ve kendi cinslerinden ayrı tutma yolundaki cinsiyetçi tavrı açığa vurmaktadır" (2000: 208, 1 no'lu dipnot). Abisel'i izleyerek söz konusu cinsiyetçi tavrın Yeşilçam filmleriyle pek çok anlatısal ortaklığa sahip televizyon dizilerinde de devam etmekte olduğu söylenebilir.

Buradaki ilginç nokta, günümüz dizi söyleminde erkeğe bütünüyle bağımlı, aciz ve muhtaç kadın temsillerinin yerini almaya başlayan mücadelecı ve bağımsız kadın tasarımlarının da şu veya bu şekilde kurtarıcı erkek tasarımıyla birlikte inşa edilmesidir. Örneğin *Ezo Gelin* dizisinde Ezo, eğitimsiz olmasına rağmen çok akıllı, çalışkan, mücadelecı, azimli, girişken ve tuttuğunu koparan bir kadındır. Çok sevdiği eşinin başka bir kadınla imam nikâhlı olarak evlendiğini öğrenince yaşadığı köyden ayrılır ve Gaziantep'e yakınlarının yanına gelir. Burada sahip olduğu parayla geleneksel Antep yemeklerini yapıp pazarladığı küçük bir dükkân açar. Yanında da kadın sığınma evinde kalan iki genç kadın çalışmaya başlar. Ancak bu gelişmelerde etkin rolü oynayan doktor Emre'dir. Emre, Ezo'ya duyduğu ilgiyle onun para kazanabileceği küçük bir yer açmasını teşvik eder, hatta söz konusu dükkânı bulur, kira pazarlığında ve dükkânın yerleşmesinde ona yardım eder. Sığınma evindeki kadınları da Ezo'yla tanıştıran ve onlara iş bulan da Emre'dir. Ne var ki bu gelişme aslında uzun süreli olmaz. Çıkan bir yangında Ezo dükkânını kaybeder. Bunun üzerine yine Emre'nin yardımıyla hastabakıcı olarak çalışmaya başlar. Ardından eski dükkânında

komşusu olan başka bir adamın yardımıyla bir lokanta işletmeye başlar. Lokantadan da kısa bir süre sonra ayrılmak zorunda kalır. Aralarındaki sorunlar çözülmüce eşi Ömer'le barışıp İstanbul'a giderler. Orada Ömer'in onu terk etmesiyle, İstanbul'da yaşamaya devam eder ve bir otelin mutfağında çalışmaya başlar. Görüldüğü gibi Ezo sürekli bağımsızlığı ve özellikle de ekonomik özgürlüğü için mücadele halindedir. Ancak tüm bu girişimlerinde Ömer, Emre, Ballı Ağa ve Kadim gibi ona yol gösteren, başı sıkıştığında onu içinde bulunduğu zor durumdan kurtaran, yeri geldiğinde onun için kavga eden veya silahına davranan güçlü bir erkek mutlaka vardır. Bunun da ötesinde kendi işini kurma çabaları hep kısa sürede sona ermekte ve bir şekilde başarısızlığa uğramaktadır.

Ezo temsiline de işaret ettiği gibi günümüz dizi söyleminde başta öykünün ana kadın karakteri olmak üzere güçlü ve mücadeleci kadın temsilleri tek başına, başta değinilen ikili karşıtlığa dayalı yapısalcı tasarımlarının değişimini garantilememektedir. Kısaca dizilerde kadınların konumunda geçmişe kıyasla belli bir farklılaşmanın yaşanması, kendiliğinden anlatı içerisinde kadın öznelliğinin güçlendiği anlamına gelmemektedir (Cuklanz ve Moorti, 2006). Bu nedenle de televizyon anlatılarında ataerkil kabul, uzlaşma ve değerlerin sarsılması çok kolay olmamakta; sadece mücadeleci ve girişken bir kadın tiplmesi, anlatıdaki kadın öznelliğini güçlü kılmaktadır. Bu bakımdan televizyon dizilerinde etkin bir kadın özne kurgusu için, kadın karakter ve tipleme düzeyinde sergilenen değişimin, kadınlar arası yatay toplumsal dayanışma ve örgütlenme düzeyinde de sergilenmesi önemlidir. Bu türden bir değişim için ise belki de ataerkil rejimi var eden dil yetisinin ve bu dil yetisinin sözel ve imgesel kodlarının değişmesi gereklidir.

#### Kaynakça

- A. ve C. Black Publisher's (2006). *Dictionary of Media Studies*. London: A. ve C. Black Publisher's.
- Abisel, Nilgün (2000). "Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsiline Kadına Yönelik Şiddet." *Televizyon, Kadın ve Şiddet*. Nur Betül Çelik (der.) içinde. Ankara: KİV Yayınları. 173-212.
- Benveniste, Emile (1995). *Genel Dilbilim Sorunları*. Çev., Erdim Öztokat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Carter, Cynthia ve C. Kay Weaver (2003). *Violence and the Media*. Berkshire: McGraw-Hill Education.
- Cuklanz, Lisa M. ve Sujata Moorti (2006). "Television's 'New' Feminism: Prime Time Representations of Women and Victimization." *Critical Studies in Mass Communication* 23(4): 302-321.
- Çelik, Nur Betül (2000). "Giriş: Televizyon, Kadın ve Şiddet." *Televizyon, Kadın ve Şiddet*. Nur Betül Çelik (der.) içinde. Ankara: KİV Yayınları. 1-21.
- Çelenk, Sevilay ve Nilüfer Timisi (2000). "Yerli Dramalarda Kadın Temsili ve Şiddet." *Televizyon, Kadın ve Şiddet*. Nur Betül Çelik (der.) içinde. Ankara: KİV Yayınları. 24-64.
- Gencil-Bek, Mine (der.) (yayına hazırlanıyor). *Ataerkillik, Piyasa ve Profesyonel Değerler: Medyada Aile İçi Şiddet Temsilleri ve Üretim Dinamikleri*. Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Projesi için yayına hazırlanan çalışma.
- Hayward, Susan (2001). *Cinema Studies: Key Concepts*. 2. baskı. London and New York: London.
- Hutcheon, Linda (1991). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London and New York: Routledge.
- Irigaray, Luce (1990). "Women's Exile: Interview with Luce Irigaray." *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Deborah Cameron (der.) içinde. Çev., Couze Venn. London and New York: Routledge. 80-96.
- Karatani, Kojin (2008). *Transkritik: Kant ve Marx Üzerine*. Çev., Erkan Ünal. İstanbul: Metis.
- Projansky, Sarah (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press.
- de Saussure, Ferdinand (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev., Berke Vardar. İstanbul: Birey ve Toplum Yayınları.
- Sirman, Nüket (2006). "Akrabalık, Siyaset ve Sevgi: Sömürge-Sonrası Koşullarda Namus-Türkiye Örneği." *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar*. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo (der.) içinde. Çev., Güneş Kömürçüler. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 43-61.
- Tamer, Meral (2007). "TV dizilerinde tecavüzle gelen reyting rekoru!" *Milliyet*. 11 Aralık 2007. <http://www.milliyet.com.tr/2007/12/11/yazar/tamer.html>. Erişim tarihi: 3 Ocak 2008.
- Türk Dil Kurumu (TDK) Çevrimiçi Sözlük (2008). "söz yitimi" ve "teslim etmek" maddeleri.  
<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=s%3%b6z%20yitimi> ve  
<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=teslim+etmek>. Erişim tarihi: 25 Nisan 2009.
- Voloşinov, Valentin Nikolayevič (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Watson, Robert (1990). *Film and Television in Education: An Aesthetic Approach to the Moving Image*. London: Routledge.
- Wittgenstein, Ludwig (2007). *Felsefi Soruşturmalar*. Çev., Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları.