

## Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedieleri

*Çocuklar Duymasın Örneğinde Aile Söylemi*

Aydan Özsoy  
Gazi Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

### Özet:

Türkiye'de televizyon ürünlerine birer metin olarak yaklaşan bu çalışma, yerli komedi metinlerinde var olan eleştiriden hareketle bu eleştirinin yapılaşma biçimlerini izleyicisinin okuma pratikleri bağlamında incelemektedir. Stuart Hall'ün "kodlama/kodacımsı" modelinden hareket eden çalışma, televizyonun komedi metinleri bağlamında anlamlandırma sürecini analiz etmektedir. *Çocuklar Duymasın* adlı popüler bir durum komedisinden hareketle, yerli durum komedilerinde aile kurumuna yönelik eleştirinin yapılaşma biçimini, potansiyelini ve niteliğini analiz eden çalışma, gündelik yaşam pratikleri içinde iç içe geçen ve bu yolla birbirini dönüştüren kültür-politika, özne-söylem ve komedi-eleştiri ilişkisini yeniden okumayı amaçlamıştır. Böyle bir yeniden okuma ile Türkiye'de kapitalist yaşamın sonucu olarak gelişen kentli çekirdek aile içindeki kadın ve erkek öznelerin inşa süreci ve bu süreçte medyanın metinleri aracılığıyla rolü ortaya konmaktadır. Televizyon metinlerinde kadın ve erkek özneler arasındaki anlam mücadeleleri içinde devam eden bu üretim süreci (kodlama), izleyicisinin aktif katılımıyla yeniden biçimlenir ve izleyicinin metin okuma pratikleri (kodacımları) bağlamında yeniden üretilir.

Anahtar Sözcükler: temsil, durum komedisi, aile, özne, söylem, alımlama.

*Situation Comedies as a Yield of Popular Culture:  
Family Discourse in the Sample of Çocuklar Duymasın*

### Abstract:

This study, which is processing text-reading on television in Turkey, analyses the structuring models of the existing criticism in the comedy texts of television under the context of audiences reading practices, in pursuit of this criticism. The study, which follows Stuart Hall's "Encoding/Decoding" model, analyses the encoding process within the comedy texts of television. Taking a popular situation comedy called *Çocuklar Duymasın* as a base, the aim of this study, which is analyzing the structuring model, potential and quality of criticism towards family establishment, is to re-read the relationship between culture-policy, subject-discourse and comedy, which are interlocked within the daily live practices, and so which transforms each other in this way. The construction process of male and female subjects in the urban nuclear-family, which has developed as a result of capitalist life style in Turkey, and the role media plays by means of its texts are defined by such a re-reading. This production process (encoding) continuing within the sense conflicts between male and female characters of television texts is reformed by its audiences active participation and reproduced in the context of audiences text-reading practices (decodings).

Keywords: representation, situation comedy, family, subject, discourse, reception.

## Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedi

### Çocuklar Duymasın Örneğinde Aile Söylemi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bu çalışma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedi: Çocuklar Duymasın Örneğinde Aile Söylemi adlı doktora tez çalışmasından (2005) özetlenmiştir. Çalışmada büyük katkıları olan Prof. Dr. Erol Mutlu'ya, Prof. Dr. Asker Kartarı'ya, Doç. Dr. Ayşe İnal'a Doç. Dr. Nilüfer Timisi'ye ve Doç. Dr. Beybin Kejanlıoğlu'na teşekkür ederim.

*Bazen ham doğallığın kılığına bürünüverir komedi, insanın ve toplumun görünürlüklerinin altında, en kuytu köşelere, en ince kıvrımlara gizlenmiş bilinçaltını eşeler. İnsanın da toplumun da kendine bile itiraf edemediği korkuları, kaygıları, sancıları kuruntuları dürtüp durur; bazen de yalanı, iki yüzlülüğü dolar diline ama her zaman sınırlarımızın ötesindedir. Bir ayağı; durmadan sınırların ne doğal, ne de kutsal olmadığını anımsatır; doğal olanın aslında sınır-ötesinde olduğunu. Bu anlamda komedi sadece huzur, haşarı ve utanmaz değildir, yıkıcıdır da; kavgacı ve anarşisttir... (Mutlu, 1991: 228-229).*

Türkiye'de popüler kültür ürünü olarak tanımlanabilecek televizyon komedilerinin, 1990'lı yıllardan başlayarak sayılarının hızla arttığı ve medya aracılığıyla gündelik hayatımız içinde önemli bir yere sahip olduğu bir gerçektir. Türler arasındaki ayrımların azaldığı ve televizyon anlatısının, programların birinden diğerine kesintilerle aktığı bir metne dönüştüğü günümüz medya yayıncılığı içinde eğlence/güldürü amaçlı komedi programlarının sayısı da artmaktadır. Mediascape 1998 araştırma sonuçları, yerli eğlence/güldürü programlarının %22'lik bir oranla yayın akışı içinde en çok yer alan yapımlar olduğunu göstermiştir. Alankuş ve İnal'ın (67) da vurguladığı gibi günümüz medya ortamında televizyonun eğlendirme işlevinin öne çıkarak, eğlence amaçlı programların toplam program sayısı içindeki dağılımının arttığını ve televizyon anlatısının sonunda bütünüyle bir eğlence metnine dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Bir eğlence metni olarak televizyon ve televizyonun program türlerinden biri olan televizyon komedileri, türsel özelliklerine bağlı olarak farklı adlar altında sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırma içinde bir alt tür olarak ele aldığımız günümüz yerli durum komedileri (*situation comedy/sit-com*), tekrarlarında bile izlenme rekorları kıran, toplumun onayını almış popüler kültür ürünleri olarak günümüz medya çalışmaları içinde önemli bir araştırma konusunu oluşturmaktadır. Erol Mutlu'nun 1991 yılında yayınlanan *Televizyonu Anlamak* adlı çalışması içindeki "Televizyonun Gülmece Dünyası: Durum Komedi" adlı bölüm, Şerife Çam'ın 2001 yılında yaptığı *Televizyon Komediğinde Toplumsal Farklılığın Kuruluşu: Bir Demet Tiyatro Örneği* adlı yüksek lisans tez çalışması ve Kıymet Bercis Mani'nin 2005 yılında yaptığı *Televizyon İzleyicisi ve Farklı Okumalar: Çocuklar Duymasın Örnek Olayı* adlı yüksek lisans tez çalışması bu ilgiyi ve önemi gösteren araştırmalardan bazılarıdır. Komedi ve eleştiri arasında kurulan yakın ilişkiden hareketle, komedi türünün içinde süren eleştirelilik tartışmalarının televizyon komedileri içinde geçerli olduğu söylenebilir. Medya metinleri, yerleşik/egemen/hakim/uzlaşım sal söylemler içinde yapılaşmış da olsa çok anlamlılığa olanak sağlayan özellikleri içinde muhalif/eleştirel/ karşıt söylemlere de yer verir. Televizyon komedi metinlerinin içinde var olan eleştiriden hareketle bu eleştirinin yapılaşma biçimlerinin ve ürünü olduğu sosyo-kültürel ortamın incelenmesi de bu bağlamda anlamlı görünmektedir. Çam'ın da vurguladığı gibi (18), televizyon komedilerinin bir tür kesişme noktasında, yani komedi-

nin eleştirel niteliği ve televizyonun uylaşmsal niteliğinin kesişme noktasında durduğu da unutulmamalıdır.

Eleştirel bakışta medya, farklı toplumsal kesimlerin ve söylemlerinin temsil edildiği bir söylem alanıdır. Bu alan, yerleşik/egemen/uzlaşmsal ve muhalif/karşı/eleştirel söylemler arasındaki mücadeleler ile şekillenir. Toplumsal eleştiriye sahip özgül doğası nedeniyle komedi metinleri hem muhalif/eleştirel söylemlerin görülebilmesine hem de yerleşik/egemen ve muhalif/eleştirel söylemler arasında anlamlar üzerinden süren mücadele sürecinin izlenebilmesine uygun metinlerdir. Günümüz medya metinlerinde anlamlar üzerinden süren mücadelenin en yoğun yaşandığı kurumlardan birisi de ailedir. Medya metinlerinde aile kurumuna yönelik egemen olan geleneksel/ataerkil anlam(lar) ile birarada vurgulanan muhalif/eleştirel anlam(lar)ın ne olduğu; muhalif olanın egemen ile girdiği mücadele sürecinde, izleyicinin anlamlandırma pratikleri bağlamında nasıl bir aile söylemi ürettiği ve sürekli yeniden üretebildiği sorgulanmalıdır.

Bu çalışma, İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın eleştirel perspektifine; popüler kültür metinleri ve politik niteliklerinin, belli politikaların uzantısı olmaktan çok bu ürünlerin kendilerinin birer politik düzlem olduğu yönündeki görüşüne dayanmakta, politik olana gündelik yaşam içinde üretilen ilişki ve pratikleri de kapsayacak şekilde geniş bir alan içinden yaklaşmaktadır. Hall'ün (1995) de belirttiği gibi medya metinleri politikalarını, basit bir güç/iktidar mücadelesi şeklinden çok çeşitli stratejilerin, güçlerin ve söylemlerin bir ağı ve eklememesi sürecinde kurar ve izleyicisinin onayını alarak -toplumsal uzlaşıya dayandırarak- sürekli yeniden üretir. Egemen ve muhalif olanı/direneni birarada, etkileşim içinde düşünmek, üretim sürecinin sürekliliğini eksiksiz olarak anlayabilmek ve çözümleyebilmek için de gereklidir. Söylemler arasında, anlamlar üzerinden, göstergeler düzeyinde süren bu mücadelenin ilk kurulmaya başladığı yer ise birey ve bireyin en önemli toplumsal pratiği olan dildir. Bu yüzden günümüz medyasında yer alan kültürel metinlerin ve söylemlerinin analizi, farklı yöntemlerin yanı sıra kullandıkları dil bağlamında da yapılmalıdır.

Çalışma, incelediği *Çocuklar Duymasın* adlı komedi metninde anlamın inşa sürecini; bu süreçte yer alan kadın ve erkek öznelerin temsilleri üzerinden, alımlama süreci ile birlikte analiz etmektedir. Çalışma, aile söylemini kuran bu iki süreç boyunca belli bazı anlamların -egemen/muhalif mücadelesi içinde- nasıl doğallaştırılıp izleyicisinin de onayını alarak sürekli yeniden üretilbildiğini ve bu süreçte muhalif/eleştirel olanın potansiyelini ve niteliğini sorgulamaktadır. Analiz edilen popüler metnin kendisinin politik olduğu görüşünden hareketle, mikro ölçekli bu çözümleme genel olarak medya metinlerinin politikaları hakkında da ipuçları elde etmemize olanak sağlayacaktır. Çalışma, popüler bir durum komedisinden hareketle, yerli komedi metinlerinde aile kurumuna yönelik eleştirinin yapılaşma biçimini, potansiyelini ve niteliğini analiz ederek, gündelik yaşam pratikleri içinde iç içe geçen ve bu yolla birbirini dönüştüren kültür-politika, özne-söylem ve komedi-eleştiri ilişkisini yeniden okumayı amaçlamaktadır.

### Kuramsal Ardan: Çağdaş Kültürel Yaklaşımlar Işığında Televizyon

#### Medya Çalışmaları ve İngiliz Kültürel Çalışmaları

Çağdaş toplumlara yönelik yapılan kültür araştırmaları, önceki çalışmalardan; Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramının merkezinde yer alan kültür endüstrisi kuramı ve kitle kültürü tezi ile bu kuram ve teze yönelik eleştirileri içine alan süreçten farklı olarak kitlelerin kültür endüstrilerinin elinde edilgin ve çaresiz olmadığını göstermeye girişmiştir. Bu araştırmalar doğrudan izleyicileri incelemeye yönelir. Çünkü kitle kültürü tüketicilerinin bütünüyle kandırılmayıp bilinç endüstrilerinin imge ve ürünlerine etkin ve yaratıcı bir biçimde el koyduklarını göstermeye çalışılır. Bu çalışmalardan en önemlileri, İngiltere'deki Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. Çoğu Raymond Williams'ın öğrencileri olan araştırmacılar, edebiyat metinlerinin çözümlemesinde kullanılan yöntemleri bir metin olarak gördükleri medya ve ürünlerine uyarlar. Sunulan metinler ile izleyicinin tepkilerini kar-

şılaştırarak, izleyici çalışmalarına yeni açılımlar sağlarlar. Birmingham eleştirmenleri, insanların kültürel budalalar olmadığını, izleyicinin kitle kültürüne olan tepkisinin karmaşıklığını göstermeye çalışır (aktaran Modleski, 1998: 9-10; Özbek, 1999: 70-74; Mutlu, 1995: 213, 217; Türkoğlu, 2004: 183-184).

İdeoloji, Kültürel Çalışmalar'ın merkezinde yer alır. Kültürel alan, belirli ideolojiler, politikalar için kültürel metinlerin ve pratiklerin "eklemlendiği" (*articulation*) ve yeniden eklemlendiği bir mücadele tarafından tanımlanır. Stuart Hall, bir sosyal üretim ve pratik olarak anlamın yarışmacı bir alanda oluştuğunu ifade eder. Hall için ideolojik mücadelenin önemli yerlerinden biri olarak kültür alanı; bir karşı koyma ve birleşme alanıdır. Bu alanda hegemonya kazanan ya da kaybeden olarak vardır. Kültürel metinlerin ve pratiklerin tüketimi veya Michel de Certeau'nun deyişiyle ikincil üretim, anlamın bazı ölçülerde eklenmesi ve harekete geçirmesine neden olur (aktaran Storey, 1998: 12, 15).

Hall'a (1984: 128-129, 134, 136-138) göre, iletişim sürecini anlayabilmek için hem kodlama hem de kodaçımı anındaki anlam üretimini ve karmaşık ilişkiler ağını ortaya koymak gerekmektedir. İletişim; üretim, dolaşım, tüketim ve yeniden üretimi de kapsayan bütünlüklü bir süreçtir. Hall, her metinde, egemen ideolojiyi yansıtan başat bir anlam ağının varlığından söz eder ve izleyicinin bu başat anlam ağı aracılığıyla yeğlenen okumaya zorlandığını vurgular. Hall, televizüel söylem kodaçımının yapılandırılabilceği üç varsayımsal konumlanma tanımlar. İlk *baskın-hegemonik* konumlanmadır. Profesyonel kodlarla oluşan bu konumlanma sürecinde, izleyicinin baskın kod içinde anlamlandırma yaptığı düşünülür. Profesyonel kodlar, askeri ve politik seçkinler tarafından üretilen hegemonik kodların, yeniden üretilmesine hizmet eder. Buradaki ideolojik yeniden üretim istemeyerek, bilinçsizce, insanların haberi olmadan gerçekleşir. Baskın tanımlamalar, hegemoniktir, çünkü küresel durumların ve olayların tanımlarını betimlerler. İkinci konumlanma *müzakere edilmiş* kodaçımlardır. Bunlar, baskın ve karşıt öğelerin bir karışımını içerir. Üçüncü konumlanma *muhalif* olandır. Burada izleyici iletiyi muhalif yöntemlerle açılır.

Eleştirel paradigma içinde özellikle İngiliz Kültürel Çalışmaları'yla birlikte geçmişteki göndergesel (*referential*) ve araçsal (*medium*) dil anlayışından farklı olarak inşacı (*constructivist*) bir dil anlayışı gelişir. Bu anlayışta, dilin çok anlamlılığı, çok vurgululuğu ve bir mücadele alanı içinde var olduğu ortaya konur. Bu anlamlandırma pratiği içinde özne, dil ve söylemler içinde bitimsiz bir süreçte var olur. Bu yeni bakış içinde iki önemli Marksist dilbilimci, V. N. Volosinov (1895-1936) ve Mikhail Bakhtin (1895-1975) dil ve ideoloji arasındaki ilişki üzerine yaptıkları çalışmalarla ve gösterge/işaretin çok vurgululuğu, çok anlamlılığı, metinlerarasılık gibi geliştirdikleri kavramlarla medya analizleri ve alımlama çalışmaları için önemli ufuklar açar. Bu çalışmalar ve kavramlar, Birmingham Kültürel Çalışmaları içinde metin okuma ve alımlama çalışmalarında kullanılır.

İngiliz Kültürel Çalışmaları bazı açılardan eleştirilir. R. Lembo ve K. H. JR. Tucker, İngiliz Kültürel Çalışmaları'nun izleme ve izlemenin karmaşık yapısını çözümlemede yetersiz kaldığını söyler. Onlara göre Kültürel Çalışmalar içinde yapılan bütün kültürel yorumlama biçimleri, egemen ve bağımlı grupların arasında süren bir savaşım olarak ele alınmıştır. C. M. Condit, Kültürel Çalışmalar'ın alımlama analizlerinin, izleme olgusunu basite indirgediğini savunur ve tüm medya metinlerinin aynı biçimde (özellikle haber metinlerinin) çok anlamlı olup olmadığını sorar. James Curran ise kültürel ve feminist etnografi çalışmalarının mikro düzey analizlerine dayanarak, ekonomi politik yaklaşımların göz ardı edilmesinden duyduğu endişeyi dile getirir. Curran, etkin izleyicilerin özerkliği konusunda ciddi sınırlamalar bulunduğunu, medyanın (ve kültür endüstrilerinin) güçlü yapısal etkenler olduklarını vurgular (aktaran İnal, 1996: 164-166; Mutlu, 1999: 116-117).

Curran, izleyicilerin televizyon karşısında daha etkin bir biçimde kavramsallaştırılmasının özgün ve yeni olmadığını, Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı gibi araştırma geleneklerinin bir çok noktayı aydınlatmış olduklarını söyler. Curran'a göre, televizyon metinlerini sınırsız biçimde açık metinler değildir; metinlerde ter-

cih edilen bir anlam mutlaka vardır ve bu anlam izleyicinin metinle olan ilişkilerinde yönlendiricidir. İngiliz Kültürel Çalışmaları, izleyicilerin etkinliğine odaklandığı, televizyon-izleyici arasındaki ilişkiyi, izleyicilerin metinleri yorumlamaları bağlamında tanımladığı ve özellikle iktidarın kurulma ve uygulanma biçimlerini göz ardı ettiği için eleştirilmektedir.

1980'li yıllardan itibaren feminist kültür eleştirisi içinde, Tania Modleski, Janice Radway ve Ien Ang gibi feminist eleştirmenler öncü çalışmaları ile anılır. Bu çalışmaların ardından popüler kültür ürünleri, farklı bakış açılarından ele alınmaya başlar. Kadın izleyicinin/okurun popüler kültür ürünlerinden niçin ve nasıl haz aldıkları, etnografik araştırmaların odak noktası olur. Bu eleştirmenler, ataerki toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramamakla suçlanan bu ürünlerin kadınlar açısından bir "özgürleşme" ve mevcut sistemi dönüştürme potansiyelini içinde barındırdıklarını vurgularlar (İrvan ve Binark, 1995: 9, 20-21, 34).

#### Bir Anlatı Biçimi Olarak Televizyon ve Dili

Fiske (144, 148), televizyonun anlatı yapısını analiz ederken, anlatı teorilerinden hareketle televizyonun basit, tekrarlanabilir yapılarından oluştuğunun altını çizer. Masallardaki anlatı yapısının geliştirilmesiyle oluşan bu yeni anlatı biçimi açık, parçalı ve farklı toplumsal kesimlere seslenen yapısı ile dikkat çeker. Görsel göstergeleri kullanan televizyon, Ellis'in ve Feuer'in da belirttikleri gibi, anlatı tarihinde yepyeni bir biçimdir. Diğer metinlerle ilişkili yapımcı bir metindir ve baskın anlatı formu, seriler ve süren seriallerdir. Arthur Asa Berger (21-22), modern popüler anlatıların, Vladimir Propp'un 1928'de Rus masallarını inceledikten sonra bulunduğu anlatı yapısının bir versiyonu olduğunu söyler. Propp, masallardaki anlatı yapısını incelemesine rağmen aslında bütün anlatılarda bulunabilecek işlevleri/ eylemleri ortaya çıkarmıştır.

Ellis (1984; İnal, 2001), televizyon anlatısının özelliklerini şöyle belirtir: Televizyonda görsel göstergeler anında, doğrudandır, izleyiciye seslenir. İzleyici ve metin arasındaki uzaklık ortadan kalkar. Gerçek zamanı kullanan televizyon bize, evinde oturan aileye

seslenir. Günlük yaşamın doğal akışını ve rutinini kurar. Bir süre sonra dizilerde yer alan tiplere ve karakterlere iyice alışırız. Bu karakterler değişir, dönüşür. Televizyonun parçalanarak akan anlatısı onu süren, sonlanmayan bir üst anlatı haline getirmiştir. Parçalarla akan televizyon anlatısı farklı türleri ortak bir paydada birleştirir. Televizyon anlatısı türsel uzlaşmaların ötesinde, türleri içine alarak birbirine benzeştirir. Türler arasındaki bu benzeşme, hem paradigmatik boyutta (sonlanmama) hem de sentagmatik boyutta (parçalanma) ortaya çıkan bir yapılaşmadır. Televizyonun parçalanarak akan anlatısı, anlamlandırma biçimini ve temsilleri de şekillendirir.

Televizyonun farklılıkların temsiline açılma potansiyeli taşıyan anlatı biçimi, kurmaca ve kurmaca olmayan metinleriyle bir yandan izleyiciyi düşsel bir dünyaya taşıırken öte yandan izleyiciye yaşadığı dünyaya ilişkin gerçeklik tanımlarını iletir. Bu biçim, kurmacayı düşsel öykülerle eşitlerken, kurmaca olmayanları doğrudan gerçeğin kendisi olarak tanımlar. Televizyon türlerinin sayısı ve türler arasındaki geçişkenlik arttıkça "gerçek" ve "kurmaca" metinler arasındaki ayırım ortadan kalkar (Ellis, 1984; İnal, 2001: 256-257).

Gledhill (360), Steve Neale'a dayanarak türlerin gerçekliği iki boyutta kurduğuna dikkat çeker. Gledhill'e göre gerçeğe benzerlik, baskın kültürün inanılır, güvenilir, uygun ve doğru inançlarının onaylanmasıdır. Gledhill, gerçeğe benzerliği; kültürel gerçeğe benzerlik (*cultural verisimilitude*) ve türsel gerçeğe benzerlik (*generic verisimilitude*) olarak ikiye ayırır. Türsel gerçeğe benzerlik, inanırılık içinde fanteziye izin verirken, kültürel gerçeğe benzerlik bizleri kurmacanın dışındaki sosyal dünyanın normlarına, ahlak yapısına götürmektedir.

Televizyon anlatısını kavramak ve metin çözümlemelerinde kullanmak için Fiske'nin yaptığı ikili ayırım çok önemlidir. Televizyonun kendine özgü anlatısı içinde anlamlar, iki boyutun paradigmatik ve sentagmatik boyutun etkileşimi içinde kurulmaktadır. Fiske (129), sentagmatik boyutun olayları neden sonuç ilişkisini öne çıkararak birbirine bağladığını ve amacının da olayları, anlamlı ve

anlaşılır bir biçimde biraraya getirmek olduğunu söyler. Fiske, paradigmatik boyutun ise sentagmatik boyutta ortaya çıkan olaylar zincirini bir bütün ve belli bir bağlam içerisinde değerlendiren özelliklerinden oluştuğunu ifade eder. Gledhill, türlerin anlatı yapıları üzerinde yapılan çözümlemelerde metnin yapılaşması içinde çıkan karşıtlıkları sabit ilişkiler içinde görmememiz gerektiğini vurgular ve anlatı içinde paradigmatik boyutta ortaya çıkan karşıtlıkların değişmez yinelenen bir yapıyı göstermediğini söyler. Çözümlemelerdeki amaç, karşıtlıkların altında yatan kültürel ideolojik süreçleri anlamaya çalışmak ve anlamlandırma süreçlerindeki iktidar ilişkilerini ortaya çıkarmaktır.

Televizyon metinlerinin bir diğer önemli özelliği metinlerarası yapısıdır. Fiske (109-117), Bakhtin'in metinlerarasılık kavramını televizyon metinlerinin incelenmesinde kullanarak geliştirir. Fiske, Raymond Williams'ın (1974) televizyonun akışı içinde, program türlerinin nasıl kolayca birbiri içine geçebileceğini ve metinlerarası ilişkilere olanak sağladığı yolundaki tespitinden hareketle, televizyon metninin bu parçalı akışına, türlerin melezleşmesine bağlı olarak gelişen metinlerarasılığa odaklanır. Fiske, bu programların birinden diğerine aktığı ve ister istemez metinlerarası bir ilişki içine girdiği bu durumu, yatay metinlerarasılık olarak tanımlar. Televizyonun yüksek derecede türsel bir medya aracı olduğunun altını çizen Fiske, türsel özelliklerin belli vurgular taşıdığını söyler. Fiske'nin dikey metinlerarasılık olarak tanımladığı durumda ise birincil televizyon metni, diğer metinlerle girdiği ilişkiler sonucunda oluşmaktadır. İkincil metinler, birincil metinlerin anlamlarının seçilerek yaygınlaşmasıyla oluşur. Bu yayılmanın son aşaması olarak üçüncül metinler, izleyicinin sosyal ilişkileri düzeyinde, yani izleyicinin toplumsal konumuna bağlı olarak meydana gelir.

#### Televizyonda Popüler Bir Alt Tür: Durum Komedi

Komedinin en eski yöntemlerinden yararlanan ve farklı komedi formlarının bir sentezi olarak kabul edilen televizyon komedisi, televizyon aracının doğası gereği evcilleştirilmiştir. Televizyonda anlam üretme sürecinin sıkı sıkıya denetlenen yapısı da bu evcilli-

ği zorlar. Televizyon tüm evcilliğine karşın, söylenmesi ve gösterilmesi en zor olan şeyleri de ilk olarak komedi programları aracılığıyla söylemiş ve göstermiştir. Televizyon komediyi gelenekselcilik ve değişmeye karşıtlık değerlerin eksenine alan anlam haritalarıyla formüle etmiştir. Televizyon güldürüleri varolanın sınırları içinde yer alan, bu sınırları sıkı sıkıya tanımlayıp pekiştiren durumlardan, karşıtlıklardan türetilmiş gülütlerle örülür (Mutlu, 1991: 230-231, 288).

Televizyon komedilerinin biçimsel ve anlatsal olarak ayrışması nedeniyle bu program türünü kendi içinde sınıflandırmak gerekmiştir. Steve Neale ve Frank Krutnik, televizyon komedilerini öykülemeci (*narrative*) ve öykülemesiz (*non-narrative*) komedi biçimleri olarak ikiye ayırır. Klasik öyküleme mantığına uygun olarak kurulan öykülemeci televizyon komedileri, diğer birçok popüler metin türünde olduğu gibi serim, düğüm ve çözüm sırasını izleyerek mutlu sonla noktalanır. Öykülemeci televizyon komedilerinin serim, düğüm ve çözüm sırasındaki şematik yapısı içerisindeki ayırt edici özelliklerinin başında çözümün belirli bir nedene dayanmayışı, çoğunlukla rastlantılar ya da yanlış anlaşılmanın giderilmesi yoluyla çözüme ulaşma gelmektedir. Öyküleme tarzına sahip diğer TV program türlerinde (özellikle dramalarda) neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde çözüme ulaşılırken komedide bu ilişkinin yerini olay örgüsü içinde çoğunlukla olağan dışı olaylar ve tesadüflerle açıklanan nedensizlikler alır. Öykülemeci TV komedilerinin Batı'daki en belirgin örneği *sit-com*'lardır. Ülkemizde ise *sit-com*'lardan birçok yönden farklılaşan TV komedi dizilerini bu kategori içine yerleştirmek mümkündür (aktaran Çam, 2001: 76-77).

Televizyon komedileri içinde yaygın ve tüm eski komedi geleneklerinin toplam formlarından olan durum komedileri, kendinden önceki müzik formlarından; vodvil ve müzikhollerden, skeçlerden etkilenerek buralardaki tekrarlanabilir öykü formlarının adaptasyonu ile yeni bir tür olarak ortaya çıkar. Durum komedileri yeniden üretilmiş bir formdur. Eski formların bazı bölümlerinin yeniden bir araya gelmesi ile oluşmuştur (Neale ve Krutnik, 1994:

227). Rick Mitz, durum komedisi türünün, popüler kültür araştırmalarında kültürden kültüre farklılıklar taşısa da anlatı yapısında belli kurallar ve formlere sahip olduğunu söyler. Türün tarihsel gelişimine bakıldığında türün ilk örneklerinden başlayarak, karakter yapısında, temalarda ve komedi unsurlarında farklılaşmalara rağmen hareket noktasının değişmediğine işaret eder. Neale ve Krutnik (233) durum komedisinin, 24 dakika ile 30 dakika arasında yayınlanan, bilinen durum ve karakterlerin düzenli olarak tekrarlandığı kısa öykülü dizileri tanımlamak için kullanıldığını ifade eder.

Douglas Kellner da, genel anlamda komedinin iki karşıt özelliğine dikkat çeker: Bunlar komedinin, özgürleştirici (başat kültürel ve toplumsal biçimleri altüst etme ve bunların saygınlığını sarsma gizilgücü) ve uzlaşımçı (egemen kural ve değerlerden sapmaları alaya alma ve düzen uğruna arzuların feragat etmeyi öğretme) biçimleridir. Kellner'a göre bu iki biçim, komedi metninde birarada bulunsalar da bu birliktelik rahatsız bir birlikteliktir ve sonuçta birinin diğerine egemenliğini gerektirir. Kellner, televizyon durum komedilerinde hemen her zaman egemen olan biçimin de uzlaşımçı olduğunu söyler (aktaran Mutlu, 1991: 284).

Türkiye'de yayınlanan televizyon komedileri bir başka ifadeyle güldürü programları, hem Batı'daki örneklerinden hem de kendi içindeki örneklerden yapısal ve türsel özellikleri nedeniyle farklılaşmakta, Türk güldürü sanatından izler taşıyan melez yapısıyla, özgül bir anlatı biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Alankuş ve İnal, 2000: 67-68; Çam, 2001: 106). Güldürü programlarının bu özgül yapısı sonucu, Türkiye'de durum komedisi adı altında yer alan yapımlar da kendine özgü özellikler taşır. Bu özgün yapılaşmanın kökeninde ise Türk tiyatro ve sinema tarihinin güldürü geleneği yer almaktadır. Ülkemizde Batı tarzı durum komedilerinin format ve anlatı özelliklerine bütünüyle uyan bir komedi programından söz etmek mümkün değildir. Türkiye'deki komedi dizileri Batı'daki örneklerine bazı yönlerden benzerken pek çok açıdan bu durum komedilerinden farklıdır.

### Yerli Bir Durum Komedisi Örneği: *Çocuklar Duymasın*

Çalışmada, *Çocuklar Duymasın* adlı durum komedisinin TGRT kanalında (ulusal), 16 Ocak 2002-16 Nisan 2002 tarihleri arasında yayınlanan ilk on üç bölümü üzerinden çözümlenmeler yapılmaktadır. *Çocuklar Duymasın* adlı durum komedisi, yanlış bir evlilik yapan Haluk-Meltem çiftinin (35 yaş), çocukları Duygu (13 yaş) ve Emre (8 yaş) için boşanma noktasına gelen evliliklerini, akraba ve arkadaşlarından oluşan yakın çevrelerinin de katılımıyla sürdürme çabasını konu edinmektedir. *Çocuklar Duymasın* dizi-metninde her hafta ayrı bir öykü anlatılıyor olsa da metinde yer alan eşler/karı-koca ve kadın-erkek arasındaki çatışmalar çözülmez. Her hafta aynı yerden başlayan dizi-metinde var olan denge, dengenin bozulması ve dengenin tekrar kazanılması döngüsünde öykü anlatılır. Dizinin merkezinde yer alan karakterlerin hepsi evlidir (anlatıyı kuran dört aile ve mensupları), yan karakterlerin çoğu (Yasemin, İsmail, Engin, Selçuk) bekardır. Dizide boşanmış çift bulunmamaktadır. Dizinin merkezinde yer alan Haluk ve Meltem karakteri, birbirine tamamen zıt özelliklere sahip kentli ve eğitilmiş bir çifttir. Dizi tüm yapılaşmasını bu iki ana karakter ve yan karakterler Gönül-Selami, Müzeyyen-Kemal ve Emine-Hüseyin (ilerleyen bölümlerde Gül'ün evden ayrılmasından sonra Emine ev işleri için diziyeye dahil olur) dolayısıyla sunulan, karı koca çatışması üzerine kurmuştur. Dizinin senaryo yazarı Birol Güven, metinlerinde kurduğu bu çatışmanın gerekçelerini şöyle ifade eder:

*Bir çift yaratayım ama bunların evli olmaları saçma olsun. Her konuda çatışsınlar. Yanlış bir evlilik olsun. Erkek siyah diyorsa kadın beyaz diyorsa gibi. İki hayali karakter yaptık, sonra onu canlandırdık. Burada asıl önemli olan her konuda zıtlaşan iki insan olması. Ben kendi yazdıklarında kadını modernizmin temsilcisi olarak, direneni de erkek olarak yazdım. Böylelikle gerçeküstü, gerçekdışı bir süper kadınla gerçek erkeğin hikayesi ortaya çıktı. Bu Türk ailesinde olan bir çatışma. Ben Türk ailesindeki bu geleneksel yapıyla modern yapı çatışmasının hiçbir zaman yok olmayacağına inanıyorum (25.08.2003 tarihli röportaj).*

*Çocuklar Duymasın* adlı durum komedisinden anlatı, tipleştirmeyle dayanan karakterlerin, komik olan durumlarının neden olduğu çatışmalar üzerinden ilerler. Karakterlerin saydığımız baskın özellikleri vurgulanır, ama bu özelliklerle ilgili ayrıntı verilmez. Karakterler gerçek hayattan öykünerek var olur. Dizide yinelenen komik durumlar, bir süre sonra doğallaşarak dizinin ve karakterin bir gereği haline gelir, bu da karakterlere bağlı aynı komik durumların yeniden ortaya çıkmasına neden olur.

Dizi-metinde karakterlerin çatışma durumlarını/konumlarını oluşturan karşıtlıkları şu gruplar altında toplayabiliriz:

1. *Kadın-Erkek arasında kurulan:* Haluk-Meltem, Gönül-Selami, Müzeyyen-Kemal, Emine-Hüseyin, Gönül-Haluk, Meltem-Emre (anne-oğul), Haluk-Duygu (baba-kız).
2. *Erkekler arasında kurulan:* Haluk-Selami, Hüseyin-Selami, Haluk-Emre (baba-oğul), Selçuk-Engin.
3. *Kadınlar arasında kurulan:* Gönül-Meltem, Müzeyyen-Meltem.
4. *Çocuklar ile yetişkinler arasında kurulan:* Haluk-Duygu (baba kız), Meltem-Emre (anne-oğul), Haluk-Emre (baba-oğul).
5. *Çocuklar arasında kurulan:* Duygu-Emre (kardeşler arası).

Dizinin ana karakterlerinden Haluk'un babalık ve eş rolleriyle tanımlanan erkekliği içindeki geleneksel ve tutucu davranışları, dizinin popülerleşmesi ve gittikçe daha da magazinelleşmesine bağlı olarak kamuoyunda yaratılan tartışmalar ekseninde zaman zaman artar ve azalır. Bu tartışmalar içinde en yoğun olanı Haluk'un bıyık bırakıp bırakmamasıyla ilişkili bir tartışma olmuştur. Dizinin yapımcı şirketi, senaryo yazarı Birol Güven'in de başında bulunduğu Mint Prodüksiyon, Haluk'un, bir iş gezisi için gittiği Azerbaycan dönüşü bıyıklı mı, bıyısız mı olması gerektiğini soran bir kampanya başlatır (*Radikal*, 2 Aralık 2003). Kamuoyunda yaratılan bu tartışmalar, yoğun olarak -dizide sıkça kullanılan ve Haluk'un erkeklik tanımlamalarına göndermeler yapan- "taş fırın erkek" benzetmesi

üzerinden yapılır. Taş fırın benzetmesi, Haluk'un hem gelenekselliğine -çünkü taş fırın eskiye ve geleneksel yaşam biçimlerine aittir- hem de sert, kaba görümlü karikatürize erkekliğine gönderme yapar. Haluk'a benzer bir biçimde, Meltem karakterinin de annelik ve eş rollerinin vurgulandığı belli kadınlık temsilleri içinde kamuoyunda yer aldığı görülmektedir. Pınar Altuğ, gerçek yaşamında çocuk sahibi olmadığı halde, dizideki rolünden dolayı 2003 yılında medya tarafından yılın annesi seçilir. Altuğ, aynı yılın mayıs ayında *Pınar'ın Mutfağı*'ndan adlı bir kitap yayımlar ve aynı tarihlerde TRT televizyonunda sabahları yayınlanan ve kadınlara yönelik olan *Kahvaltı Saati* adlı bir kuşak programı sunar. Haluk ve Meltem karakterleri üzerinden sunulan ve kamuoyunda sıkça tartışılan bu kadınlık ve erkeklik temsilleri içinde kurulan "gerçeklik", bir yandan metnin yapılaşmasını diğer yandan da bu yapılaşmaya bağlı olarak oyuncuların gerçek yaşamlarını da yönlendirmiştir. Meltem ve Haluk karakterleri merkezinde kurulan metin, kendi gerçekliğini oluştururken, bir taraftan durum komedisinin türsel özelliklerinden (türsel gerçeğe benzerlik), diğer taraftan da bu iki karakterin gerçek yaşamlarından hareketle, yaşadıkları toplumun sosyo-kültürel koşullarından (kültürel gerçeğe benzerlik) yararlanmaktadır.

Durum komedilerinde yer alan evcilleştirilmiş gülmece hareketle, Henri Bergson (51-56), durum komedilerinde sıkça kullanılan üç komedi unsurundan söz eder: yineleme, tersine çevirme ve dizilerin birbirlerinin içine girmesi. İncelediğimiz komedi metninde de bu üç gülmece unsurunun yoğunluklu olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu üç unsurun yanı sıra dizi-metinde kullanılan en önemli gülmece unsuru ironilerdir. Metni farklı okumalara da açan ironiler, karakterlerin ağızından metnin farklı konularda eleştirel olmasını da sağlar. Meltem, Haluk'a Abidin lakabıyla seslenirken aslında alttan alta onun tutucu, geleneksel yanını eleştirir. Haluk da Meltem'e İnsan Kaynakları Müdürü ya da Bayan Personel Müdürü diyerek, yönetici pozisyonuna duyduğu öfkeyi dile getirir. Gönül için kullanılan Dominant Teyze lakabı alttan alta Gönül'ün baskın kişiliğine yapılan bir saldırdır. Selami için kullanılan *light*, kepekli, çavdar erkek tanımlamalarının hepsi yumuşatılmış erkek-

liğin eleştirisidir. Duygu'ya takılan feminist lakabı, kendi ayakları üzerinde duran, haklarını savunan genç kıza yönelik yapılan bir eleştiridir. Hüseyin'in at yarışında kaybettiği paralarla karısından sürekli para istemesi/dilenmesi de inceden inceye ataerkilliği ile alay eder.

#### Dizi-metin İçinde Temsiller ve Özne Konuları

Varolan gerçekliğe dair anlamın oluşumu temsili sistemler dolayısıyla mümkün olduğu için temsil, popüler kültür çalışmalarının önemli araçlarından biridir. Çam'ın da vurguladığı gibi, popüler metinlerdeki temsiller, gündelik yaşamdaki kültürel temsillere ilişkin temsiller olduğu için popüler metinler bir tür temsilin temsiliidir. Medya metinleri tek başlarına nesnel olay ve olguların temsili değildir, diğer toplumsal pratiklerle ilişki içinde oluşur. Popüler kültür ürünlerinde ve çalışmamız bağlamında bir temsil alanı olarak gördüğümüz televizyon ve anlatılarında kurulan temsiller, ağırlıklı olarak stereotipleştirmelere (kalıpyargılara) dayanır. İncelenen dizi-metin bir aile komedisi olduğu için kadın, erkek ve çocuk temsilleriyle kurulmuştur. Dizi-metin içinde aileyi kuran kadın ve erkek temsillerinin (temsilin temsilleri) içinde egemen olan geleneksel/ataerkil vurgularla bir arada yer alan eleştirel vurgular geleneksel olanın gücünü azaltır. Bu dizi-metin bağlamında ataerkil kültür içinde medyada tanımlanan kadınlık/erkeklik tanımları ve bu tanımlara bağlı kurulan aile tanımları da değişime uğrar. Bu değişim içinde egemen ve eleştirel olan bir arada vurgulanır. Bu değişimin en önemli göstergelerinden biri de kadının -değişen ekonomik, sosyal, kültürel görünümünün yanında- boşanmak isteyen taraf olmasıdır. Her ne kadar bu talep farklı gerekçelerle ertelense de bu ataerkil tanımlamalardaki kırılmanın/aşınmanın da önemli bir işaretidir. Üzerinde durduğumuz kırılma olgusu; eleştirel olanın, geleneksel/egemen olan ile bir aradaki direnmesine işaret eder. Direnmenin olduğu yerde egemen olanın da gücü zayıflamakta/aşınmakta ve kırılmaktadır.

Dizi-metinde kadınlar, bir yandan ataerkil kültürdeki aşk, romantizm, aile içi yaşam/özel alan gibi stereotipleştirilmiş kadınlık

kodları içinde temsil edilirken diğer yandan güç, akıl, kamusal alan gibi erkeklik kodları içinde de temsil edilmektedir. Erkekler de aynı şekilde bir yandan spor, dış dünya, yarışma gibi erkeklik kodları içinde temsil edilirken diğer yandan romantizm, sanat, ev içi gibi kadınlık kodları içinde temsil edilmektedir. Kadın ve erkeğin geleneksel/ataerkil toplumsal rollerinin yer yer kırılarak/aşınarak sorgulandığı medyadaki bu yeni temsillerinden hareketle, aile kurumunun temsili de değişmektedir. Dizi-metin incelenen bölümleri bağlamında, kadın ve erkek karakterlerin temsilde vurgular toplumsal cinsiyet, eş, anne ve baba rolleri üzerinden yapılmaktadır. Dizi-metin içinde karakterlerin temsillerindeki toplumsal rollerine yapılan vurgular, karakterlerin yaşadığı farklı olaylara bağlı olarak taşınır. Aşk vurgusu, bir bölümde Meltem'in Haluk ile olan ilk günlerine gönderme yaparken, diğer bir bölümde Duygu'nun flört ilişkisini tanımlar. Bu vurgu ağırlıklı olarak kadının toplumsal cinsiyet rolünü güçlendirerek taşınır. Aynı şekilde spor da farklı olaylarda erkeğin toplumsal cinsiyet rolünü güçlendirerek taşınır.

Dizi-metin ana karakteri olan Meltem, eş (Haluk'un eşi) anne (Duygu ve Emre'nin annesi) ve çalışan kadın (özel bir şirketin İnsan Kaynakları Müdürü) özne olarak metin içinde konumlandırılmıştır. Metin içinde Meltem, toplumsal rollerinin bütününde kentli çekirdek bir ailede, orta sınıf ahlak anlayışı (aile kutsaldır, aile içinde çocuklar değerlidir/merkezdedir, namusun korunması önemlidir, kadın ev içi alan/özel, erkek ev dışı/kamusal alandan sorumludur) içinde inşa edilir. Ailenin kutsallığı vurgusu içinde Meltem istese de boşanamaz. Çocuklar yüzünden -çocukların önemine yapılan vurgu ile- boşanma sürekli ertelenir. Meltem'in tek başına yapmak istediği işler namus gerekçesiyle Haluk'un kontrolünde gerçekleşir; iş yemeğine Haluk ile gider, dans derslerini evde onun gözetiminde alır, şehir dışı seminere Haluk'un zoruyla annesi ile katılır. Bu bir anlamda Meltem'in kültürel gerçeğe benzerliğe dayanarak yapılan temsiliidir. Meltem, dizi-metin ilk bölümlerinde ağırlıklı olarak ev içi alanda eş ve anne rolleri ile temsil edilirken, bu temsil dizinin ilerleyen bölümlerinde ev dışı/kamusal alandaki rollerine kayar. Meltem işte de sıklıkla ev ve çocuklarla ilgili sorunlarla ya da Haluk'un kıskançlık krizleri ve namus bekçiliği ile uğraşmak zorunda

kalır. Meltem ev içi alan/özel ve ev dışı alan/kamusalda etkin bir özne olarak bir yandan geleneksel (aile içi işbölümünde ev içi ve çocukların sorumluluğu üzerindedir, eşiyile diyalog kurmaya ve uzlaşmaya çalışır, çocukların babalarıyla olan iletişimini sağlar, sorunlara çözümler arar, namusludur) olan diğer yandan bu geleneksellığe direnen/kıran temsillerle (boşanma kararını verir, ev işleri ve çocukların bakımı ile annesi ve yardımcı kadın Emine ilgilenir, kariyerini etkiler düşüncesiyle çocuk sahibi olmak istemez, becerileriyle ve donanımıyla her işin üstesinden gelir, istediği gibi giyinmeye devam eder, erkek psikoloğuna içini döker, bakımlı ve güzel kalmaya uğraşır, iş seyahatlerine çıkar) kodlanır. Fakat bu direnmeler/kırılmalar, Haluk (erkek üzerinden egemen ataerkil bakış) ve çocuklar (toplumsal baskı) tarafından çoğalmadan bir anlamda belirli bir sınır içinde tutularak engellenir. Meltem boşanma kararını çocukları için erteler, çocuklarıyla az ilgilendiği için Haluk tarafından sözlü olarak sürekli uyarılır, giyim tarzı sürekli eleştiri konusu olur, ilgi alanlarına erkeğin gözetiminde katılır. Meltem karakteri üzerinden özne olarak kadının kentli çekirdek aile içindeki inşa sürecinde önemli vurgulardan biri de namus üzerinedir. Dizi-metinde Meltem'in Haluk'un kontrolündeki namusu, bir zarar görmezken, Meltem karakterini canlandıran Pınar Altuğ'un gerçek hayatta eşi askerde iken başka bir erkekle birlikte olması, aşkını açıklaması ve boşanması kamuoyunda farklı tepkilere neden olur. Dizi-metnin bir diğer önemli kadın karakteri Gönül, Meltem'den farklı karakter özelliklerine sahip olsa da onun karakter kurgusu da Meltem'inkine benzer. Kocası üzerindeki hakimiyeti, ev içinde tek söz sahibi olması, çocuğa karşı tavrı dolayısıyla Gönül geleneksel kadın temsili ni kıran, karşı bir temsildir. Kadın öznelerin inşa sürecindeki ortak vurgular; hepsi namusludur, eşine sadıktır, duygusaldır ama yeri geldiğinde kararlı ve sert olurlar, çalışırlar ama ev içi sorumlulukları her şeyden önemlidir, dayanışma içinde, birbirlerinin sorunlarına yardım etmeye çabalarlar, becerileriyle iş bitirirler.

Dizi-metin içinde erkeklerin inşa sürecinde ev içi/özel ve ev dışı/kamusal alandaki temsilleri önemlidir. Ev dışında çoğunlukla işyerlerinde, zaman zaman da meyhane ya da kafede erkeklik vurgularını güçlendiren, ev içinde ise babalık rollerinin ön planda ol-

duğu temsillerdir bunlar. Dizi-metnin ana karakteri Haluk, ev içinde hiçbir işe ilgilenmeyen, -ancak acil durumlarda çocukların sorunlarıyla ilgilenen- elinde kumanda aleti televizyon seyreden bir eş ve babadır. Haluk bir özne olarak ev içinde bu keyfi konumuna bağlı iktidarı/otoritesi ile kurulur. Fakat bu iktidarı beceriksizlikleri yüzünden sürekli kırılır. Ev içindeki eşyalarla başı derttedir; halıdan kayarak düşer, tuvalette kilitli kalır, eşyalarını bulamaz. Haluk'un beceriksizliklerinin yanında donanımsızlıkları da iktidarını kırar. Dil ve bilgisayar bilemediği için çocuklarına yardımcı olamaz. Bu yüzden ev içinde özellikle çocuklarıyla ilişkisinde babalık otoritesi, eşiyile olan ilişkilerinde de kocalık otoritesi gerçek anlamda işlemez. Haluk beceriksizlikleri üzerinden komikleştirilir ve "gerçek erkek" olma iktidarı yumuşatılır. Ev dışında çoğunlukla işyerinde de iktidarı Selami'nin kılıbıklığı karşısında güçlenirken yine donanımsızlıkları, beceriksizlikleri yüzünden kırılır. Ofis içinde dil bilmeyen ve bilgisayar kullanamayan Haluk'a, çoğu zaman sekreter Yasemin yardım eder.

Dizi-metnin diğer önemli erkek karakteri Selami ise geleneksel olanın dışındaki karşı temsili içinde Haluk'un zıddı olarak kodlanmıştır. Abartılı korkuları, karasızlığı kendine güvensizliği, duygusallığı ve kadınsı hali içinde Selami egemen erkeklik vurgusunu yumuşatır. Selami'nin tüm özelliklerini özetleyen kılıbıklığı içinde erkekliği komikleştirilerek "gerçek erkek" olma iktidarı yumuşar. Sürekli biri tarafından -çoğunlukla Gönül ya da Haluk -yönetilen Selami otoriteden yoksundur. Selami o kadar beceriksiz ve kılıbıktır ki -bir anlamda otoriteden yoksun- bu konum Haluk'un erkeklik temsili içindeki beceriksizliklerini ve otorite kaybını iyileştirir. Bir diğer erkek karakter olan Kemal Bey'in temsilinde ise yaşlı erkek çocuklaştırılarak komikleştirilir ve "gerçek erkek" olma iktidarı bunun üzerinden yumuşatılır. Dizi-metnin bir diğer önemli karakteri olan Hüseyin'in de parasızlık içinde komikleşen erkek iktidarı yumuşar ve kırılır. Dizi-metin içindeki erkek öznelerin iktidarları/otoriteleri, farklı toplumsal rolleri bağlamında; beceriksizlik, kılıbıklık, çocuksuluk ve parasızlık gibi tipik özellikleri üzerinden kırılır.

*Çocuklar Duymasın* dizi-metninde var olan eleştiri kadın ve erkek öznelerin inşa sürecine bağlı olarak yapılaşırken, metnin aileyi konu ediniyor olması dolayısıyla özneleri kuran ve öznelerle kurulan aile kurumu merkezlidir. Öznelerden hareketle metinde aile kurumuna yönelik eleştiri dört alanda yapılmaktadır. İlki ahlak anlayışına -özellikle orta sınıf ahlak anlayışı- yönelik eleştiri; ikincisi, toplumsal cinsiyetçi ayrımına yönelik eleştiri; üçüncüsü eşler arasındaki sorunlardan hareketle evlilik kurumuna yönelik eleştiri ve son olarak da çocuk merkezli aile yaşantısına yapılan eleştiridir. Dizi-metinde sorgulama/eleştiri ağırlıklı olarak kadın karakterler aracılığıyla gerçekleştirilir.

### **Çocuklar Duymasın'ı Küçük Memur Aileler Nasıl Okur?**

Çalışmanın bu bölümünde, küçük memur ailelerin metin ile karşılaştıklarında farklı okuma biçimleri geliştirip geliştiremedikleri, egemen aile söyleminin dayattığı kodlara direnir direnemedikleri, tipleştirilmelere dayalı olarak kurulan kadın ve erkek özneleri nasıl okudukları, özdeşlik kurup kurmadıkları ortaya konmaya çalışılmaktadır. Çalışmada, yukarıdaki hedefler doğrultusunda alımlama (anlam kurma) sürecine dair araştırma örneklemini olarak Ankara ilinde orta sınıfa mensup küçük memur ailelerin yoğun yaşadığı iki semt, Aydınlıkevler ve Yenimahalle'yi seçilmiştir. Aileler, *gelir durumuna* (1 milyar ile 2 milyar eski Türk lirası arasında aylık ortalama gelire sahip), *gelirlerini elde etme biçimlerine* (ücretli memur ya da sözleşmeli işçi olarak çalışan), *eğitim durumuna* (en az lise eğitimi almış), *çocuk sayısına* (en az bir, en fazla iki çocuğa sahip), *yaş durumuna* (30-55 yaşları arasında) göre belli kategoriler altında sınıflandırılarak belirlenmiştir. Her iki semtten seçilen beşer aile ile 16 Ekim-2 Kasım 2004 tarihleri arasında yüz yüze, kendi evlerinde akşam saatlerinde görüşmeler yapılmıştır. Bir-iki saat arasında süren görüşmeler, hazırlanan görüşme formları üzerinden ve teybe kaydedilerek gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış 53 soru ile gerçekleştirilen görüşmeler için hazırlanan sorulardan ilk dokuz tanesi aileyi tanımaya yönelik, sonraki 44 soru ise dizi metne yönelik

hazırlanarak, eşlere birarada sorulmuştur. Ailelerin sorulara verdiği yanıtlar, her aile için ayrı olarak kendi ev içi pratikleri, eşlerin birbirleri ile olan ilişkisi ve etkileşimi bağlamında değerlendirilmiştir. Ailelerin sorulara verdikleri yanıtların çözümlenmesi sırasında çeşitli kısaltmalardan yararlanılmıştır. Buna göre birinci aileden bahsederken (A1), ikinci aileden bahsederken (A2) ve sırayla (A10)'a kadar uzanmaktadır. Aile bireylerinden erkek ya da kadın olarak alıntı yapılırken cinsiyeti ve hangi aileye ait olduğu bir arada verilmiştir.

### **Anlamlandırma Sürecinde Aileler Tipleştirmeleri Nasıl Okur?**

Aileler, dizi-metin içinde yer alan karakterlerin tipik özelliklerine dayanan okumalar yaparak, karakterleri olumlu ve olumsuz yanlarıyla değerlendirmektedir. Meltem bir yandan makul, evine bağlı, idare etme yeteneğine sahip, ikna kabiliyeti yüksek, güçlü, çalışkan, kuralcı, güzel ve bakımlı, kültürlü, özgürlüğüne düşkün, mükemmel/süper bir kadın, düzenli, uzlaşma arayan bir eş, çocuklarını seven, özverili, sevecen, sorumluluk sahibi bir anne olarak okunurken, diğer yandan dikbaşı, esnek olmayan, anne sıcaklığından yoksun, çocuklarına şefkat göstermeyen, onlara dadı gibi davranan bir anne, antipatik bir kadın, ideal olma uğruna duygusuz, sıkıcı ve despot bir kadın, eşine canayakın davranmayan, sürekli müdahale eden ve güvenmeyen bir eş, hayali sahte ve toplum yapımıza uymayan bir karakter olarak okunur. Bu kodaçmaları göstermektedir ki Meltem'in toplumsal rollerine (kadın, eş ve anne) dayanan okumalarında tartışmalı bir konumu vardır. Aileler içinde hem kadın hem de erkekler, Meltem'in olumlu ve olumsuz yönlerini birarada ve "ama"larla okumaktadır. Meltem karakteri için kullanılan "ama"lar egemen aile söylemi içinde kadını kuran egemen kodlara (evine bağlı, becerikli kadın, canayakın eş, şefkatli anne vd.) direndiklerini de gösterir.

Kadın (A5): *Meltem belki ilgiliydi ama sevgisi yoktu. Fazla kuralcıydı. Türk anneleri gibi değildi. Çocuklarına sarılmıyor, onları kucaklamıyordu. Manken gibi bir anne olarak dolaşıyordu.*

Kadın (A9): *Meltem, modern, kültürlü, güzel tüm özelliklere sahip süper bir kadın, kuralcı, kocasına sürekli müdahale eden bir eş ama*

*sorumluluk sahibi. Mesafeli ama iyi bir anne. Meltem gibi güzel ve bakımlı olmayı, çocuğuma daha soğukkanlı yaklaşabilmeyi isterdim, ama onun gibi kırıcı bir eş olmak istemezdim.*

Erkek (A10): *Meltem yapmacık bir kadın, ama sorumluluklarının da bilincinde.*

Haluk karakteri de Meltem karakterine benzer şekilde "ama"larla okunmaktadır. Görüşme yapılan birinci ailede erkek (A1), Haluk karakterini, tatlı sert, konformist, karısını seven ama rahatına düşkün bir eş, çocuklarını seven ama çocukları arasında ayırım yapan (kız çocuğuna toleranssız davranan) bir baba olarak okur. Kadın (A1), Haluk'un en önemli özelliğinin kıskançlığı olduğuna işaret ederek kıskanç, geleneksel, sürekli kendi isteklerinin gerçekleşmesini isteyen bir erkek, otoriter ve baskın olmaya çalışan, karısına bağlı bir eş ve çocuklarını seven ama beceriksiz ve çocukları arasında ayırım yapan (Emre'ye daha yakın davranan) bir baba olarak okur. Üçüncü ailede erkek (A3) Haluk karakterini, tutucu, özünde yumuşak ama ailesine karşı sert mizaçlı bir erkek ve eş, çocuklarını seven ama aralarında ayırım yapan bir baba olarak, kadın (A3) ise sert, romantik olmayan, ataerkil bir erkek ve eş, ilgili ama çocuklar üzerinde fazla baskı kuramayan bir baba olarak okur.

Ailelerin kodaçımalarına dayanarak, dizi-metnin ana karakterlerinden olan Meltem ve Haluk'a dair okumaları, kadın ve erkek her ikisinin de "ama"larla gerçekleşen direnmelerini/kırılmalarını göstermektedir. Meltem ve Haluk arasındaki en temel karşıtlık olan geleneksel-modern çatışması bağlamında baktığımızda ise ailelerin Haluk'u geleneksel, Meltem'i de modern olarak nitelendirdiği görülmektedir. Ailelerin büyük çoğunluğu geleneksel ve modern olanın birarada olması gerektiğini düşünmektedir. Bu kodaçımı ailelerin kültürlerine dayanarak yaptıkları okuma vurgusunu güçlendirir. Bu çatışma bağlamında yapılan okumalar, kadın-erkek özneler arasındaki mücadelenin sürekliliğine yapılan vurguyu da pekiştirir.

### Aileler Metini Eleştiri Alanlarını Nasıl Okur?

Dizi-metin içinde belirlenen eleştiri alanlarından olan evlilik kurumu, aileler tarafından boşanma/boşanmama bağlamında değerlendirilir. Yanıtlar ağırlıklı olarak kültürlerine dayanarak boşanmama yönündedir. Aileler, Haluk-Meltem evliliğinde boşanma/boşanmama durumunu gerçek dışı bulmaktadır. Çünkü ortada boşanacak kadar ciddi sorunlar yoktur. Fakat izleyiciler arasında altıncı aile ve sekizinci ailedeki kadın izleyici boşanmaları gerektiği yönünde eleştirel okumalar yapar. Bu okumalarda boşanma, çocuklara zarar vereceği, huzursuzluk ve mutsuzluk kaynağı olacağı için savunulmaktadır:

Kadın (A6): *Evliliklerde saygı, sevgi ve güven çok önemlidir. Bunlar yitirildi mi bir daha zor kazanılır. Yaşanılan kavgalar ve kötü anlar unutulmaz. Sürekli kavgaların olduğu bir evlilik hem eşler hem de çocuklar için mutsuzluk kaynağı olacağı için bitirilmelidir.*

Erkek (A6): *Evlilik karşılıklı anlayışa dayalıdır. Anlayış bitti mi evlilik de biter. Üstelik çocuklar sorunlu evliliklerden çok zarar görürler ve bu zararların izlerini hayatları boyunca taşırlar.*

Kadın (A8): *Bence sorunlu bir evlilik yürütülmemelidir, çünkü çocukların psikolojileri açısından kötü sonuçlar doğurabilir. Sağlıksız olur.*

Ailelerin çoğunluğu Meltem-Haluk arasındaki sorunların ikincil olduğunu düşünür ve boşanmaları için ortada önemli bir sebep göremez. İzleyiciler kültürel kaynaklarından hareketle yaptıkları kodaçımalarına bağlı olarak da çocuklu bir ailenin boşanmasının zor olduğunu vurgular ve çok büyük nedenler (dayak, aldatma) varsa boşanmanın gerekli olduğunu savunurlar (A1, A2, A4, A5, A7).

Kadın (A3): *Bir anda bitirmek yanlış olabilir. Çocuklar düşünülmemelidir. Çözüm yolları mutlaka vardır.*

Erkek (A3): *Evlilik karşılıklı anlayış ve özveriyle yoluna sokulmalıdır.*

Erkek (A8): *Bence bu dizide eşler arasındaki sorunlar ikincil. Evlilikleri yürütebilir. Ağır sorunlar yaşanırsa bence evlilikler yürütülmemelidir.*

Dizi-metin içindeki bir diğer eleştiri alanı olan toplumsal cinsiyetçi ayrımlar, aileler tarafından eleştirel okunmuştur. Bu okumalar, yetişkin kadın ve erkekler karakterlerden çok Haluk'un çocuklar arasındaki ayrımlarına dayanır. Aileler bir yandan bu tür bir karşı çıkışlar yapsalar da bir yandan da çocukların cinsiyetlerine bağlı olarak anne ve babaya yakın olmaları gerektiğini, çevreye güvenmedikleri için kız çocuklarına farklı davrandıklarını ifade ederler (A1, A2, A3). Çocuklar arasındaki cinsiyet ayrımcılığın en belirginleştiği durum ise Haluk'un çocuklarının duygusal ilişkilerinde verdiği tepkilerin farklılığıdır:

Kadın (A1): *Haluk çocukları arasında ayırım yapıyor. Emre'ye daha yakın davranıyor.*

Erkek (A1): *Çocukları akvaryumda tutamazsınız. Zamanı gelince arkadaşları olacaktır. Çocuklarımıza bu konuda aynı davranmaya çalışıyoruz, ama şu da bir gerçek ki çevremize duyduğumuz güvensizlik yüzünden kız çocuğumuza daha korumacı yaklaşıyoruz. Yaklaşılması da lazım.*

Kadın (A3): *Haluk'un kızının erkek arkadaşlarına gösterdiği tepki abartılı bence.*

Erkek (A3): *Haluk çocuklarına farklı davranıyor.*

Dizi-metin içinde çocuk merkezci anlayış, aileler tarafından onaylanır. Yani egemen yönde okunur. Çünkü aileler, çocuksuz bir aile düşünemediklerini ifade ederler.

Kadın (A2): *Çocuk evin tuzu, biberi.*

Erkek (A2): *Aile olmanın anlamı.*

Kadın (A3): *Bir çocuk evin bereketidir. Çocuk hem insana hem de eve mutluluk verir.*

Kadın (A4): *Çocuk ile hayat daha güzel.*

Erkek (A4): *Evliliğin meyvesi ve anlamı çocuk.*

Ailelerin içinde çocuğun şart olmadığı vurgusuyla metni okuyan tek aile olan altıncı aile (A6) "evlilikte çocuğun gerekliliğine inandıklarını ama şart olmadığını, çocuk sahibi olmadan süren evliliklerin de olduğunu" söyler.

### Dizi-Metne Bağlı Kurulan Özdeşlik Konumları

Aileler içinde kadın ve erkekler, metnin ana karakterleri Meltem ve Haluk ile farklı özdeşlikler kurarlar. Bu özdeşlik konumları kültürel gerçeğe benzerlik içinde kültürlerine dayanmaktadır. Haluk'un şiddet yanlısı tavırları ve otorite yoksunluğu erkeklerin özdeşlemelerini engelleyen önemli etmenler olarak öne çıkmaktadır. Bu yüzden tek bir erkek Haluk ile özdeşlik kurar (A4).

Erkek (A1): *Şiddet yanlısı Haluk gibi bir erkek, eş ve baba olmak istemezdim.*

Erkek (A2): *Haluk çok kırıcı ve sert onun gibi olmak istemezdim.*

Erkek (A3): *Haluk sert mizaçlı bu yüzden benzemek istemem.*

Erkek (A4): *Ben zaten Haluk'a benziyorum.*

Erkek (A5): *Haluk'a benzemek istemezdim.*

Erkek (A6): *Haluk'a benzemek istemezdim.*

Erkek (A7): *Haluk gibi olmak istemem, çünkü Haluk eşinin oyuncu çağı olmuş, kendi isteklerini yapamayan, karısı ve babasının altında sinikleşmiş.*

Erkek (A8): *Kendim gibi olmak isterim. O yüzden Haluk'a benzemek istemiyorum.*

Erkek (A9): *Haluk ile pek çok ortak özelliğe sahibiz. Ben de geleneksel bir aileden geliyorum ve futbolu çok seviyorum. Bazı yönlerden ona benzemekle beraber özellikle şiddete fazla eğilimli olması yüzünden onun gibi olmak istemezdim.*

Erkek (A10): *Haluk gibi olmak istemezdim.*

Kadınlar ise Meltem'in metin içindeki tartışmalı konumundan hareketle farklı rolleriyle Haluk'a oranla daha yoğun özdeşleşir.

Kadın (A1): *Meltem kadar iş düşkünlü olmamak kaydıyla onun gibi bir kadın, eş ve anne olmayı isterdim.*

Kadın (A3): *Sabrı ve kariyeri açısından Meltem'e benzemek isterdim. Ama ısrarcılığı konusunda benzemek istemezdim.*

Kadın (A4): *Meltem'e benzemek istemezdim.*

Kadın (A5): *Meltem'e benzemek istemezdim.*

Kadın (A6): *Meltem'e benzemek istemezdim.*

Kadın (A7): *Meltem'e benzemek isterdim.*

Kadın (A8): *Meltem'e her yönden benzemek isterdim.*

Kadın (A9): *Meltem gibi güzel ve bakımlı olmayı, çocuğuma daha soğukkanlı yaklaşabilmeyi isterdim ama onun gibi kırıcı bir eş olmak istemezdim.*

Kadın (A10): *Meltem gibi olmak istemezdim.*

Ailelerde kadın ve erkeklerin kültürel gerçeğe benzerliğe dayanarak kurdukları özdeşleşme konumları okumalarındaki direnmeleri destekler niteliktedir. Özellikle Meltem'in tartışmalı konumuna bağlı olarak kadın izleyiciler bazı yönlerden Meltem'e benzemek istemişler, bazı yönlerden istememişlerdir. Haluk'un aşınmış erkeklik otoritesini yeniden kurmasının bir aracı olarak kullanılan şiddet vurgusu, erkek izleyicilerden tepki almakta ve karakterle özdeşleşmelerini engellemektedir. Özdeşlik kurmalarını engelleyen bir diğer önemli neden ise otoriteden yoksun oluşudur.

#### Erkek Taş Fırın mı?: Ironiler ve Metinlerarasılık

Dizi-metinde çok anlamlılığı sağlayan ve farklı okumalara olanak veren ironiler ve yan metinlerle olan ilişkiler ana karakterlerin okunmasında ağırlıklı olarak görülmektedir. Haluk erkekler tarafından beceriksiz (A10), eşinin oyuncağı olmuş (A7), çocuklarına söz geçiremeyen (A3) biri olarak okunmuştur. Kadınlar ise çocuklarıyla olan ilişkileri bağlamında sözünü geçiremediğine dikkat çekmişler ve sert görüntüsü altındaki duygusallığına işaret etmişlerdir (A6 ve A7). Ama özellikle Haluk'un ironik okunuşuna en güzel örnek yedinci ailedeki erkeğin: "Haluk eşinin oyuncağı olmuş, kendi isteklerini yapamayan, karısı ve babasının altında sinikleşmiş" sözleridir. Meltem karakteri erkek izleyiciler tarafından kültürel gerçeğe benzerlik içinde yapmacık, gerçekdışı, antipatik, çocukları ile mesafeli, şefkatten yoksun olarak (A5, A7, A8, A9, A10) okunurken kadınlar tarafından işine olan düşkünlüğü ve dadı olarak kodaçımlanan annelik rolü (A6, A7, A8) eleştirilmektedir.

Kadın (A5): *Meltem ilgiliydi, ama sevgisi yoktu. Fazla kuralcıydı. Türk anneleri gibi değildi. Çocuklarına sarılmıyor, onları kucaklamıyordu. Manken gibi bir anne olarak dolaşıyordu.*

Aileler, özellikle Selami karakterinin kılıbıklığını abartılı bulduklarını söyler ve Türk ailelerinde bu kadar kılıbık erkeğin olamayacağı ya da çok az olabileceğini ifade ederler. İkinci ailede kadın görüşme esnasında şaka yollu, "Aslında her eve bir Selami lazım" diyerek, alttan alta otoritesi aşınmış "erkeklik" ile dalga geçer. Çocuk karakterler Duygu ve Emre, ailelerin büyük çoğunluğu tarafından cinsiyetlerine bağlı olarak anne ve babalarına benzetilirler. Fakat bazı aileler, çocukları gerçekçi bulmaz. Emre'nin maddiyatçı yaklaşımları, üst düzey beklentileri, ailesi üzerindeki baskıları, bir anlamda Haluk'un eleştirisine Duygu'nun yapmacık tavırları giyinişi, duygusallığı ise Meltem'in eleştirisine dönüşmektedir.

Kadın (A2): *Sürekli odalarında oturuyorlar. Gerçek çocuklara hiç benzemiyorlar.*

Erkek (A2): *Duygu annesini, Emre babasını örnek alıyor. Fakat çok abartılılar. Kız çocuğunun giyinişi de acayip. Çocuklar evde böyle giyinmez.*

Erkek (A3): *Emre, kısa yoldan çözüm arayan, ailesine sürekli baskı yapan bir çocuk. İstekleri çok fazla, aynı babası gibi.*

Kadın (A5): *Her ikisi de soğuk ve saygısız. Aralarında normal bir abla-kardeş ilişkisi yok. Aynı anne-babaları gibi.*

Kadın (A9): *Duygu çok duygusal ve pasif bir çocuk. Emre çok maddeci bir çocuk.*

Erkek (A9): *Duygu ve Emre, anne babalarını örnek alıyorlar. Üst düzeyde beklentileri var.*

Kadın (A10): *Duygu yapmacık bir çocuk, annesine benziyor.*

Aileler Haluk ve Meltem karakterini canlandıran oyuncuların özel hayatlarına bağlı olarak ikincil metinler olarak gazetelerde çıkan haberlere dayanarak yer yer metinlerarası okumalar yapmaktadır.

Erkek (A5): *Haluk son derece gerçekdışı kötü bir kahraman. Benim için bu aile dizisi değil, bir şirket dizisidir. Bu dizide oynayan insanlar birbirine bağlı falan değil. Birbirini kazıklayan insanlar. Zaten özel hayatlarında yaşadıkları rezaletleri gazetelerden okuduk.*

Kadın (A6): *Haluk, eşine sürekli söyleniyor. Sürekli karşı çıkıyor. Muhalefet yapıyor. Ama televizyonlarda görüyoruz, okuyoruz. Gerçek hayatında karısını aldattığı için özür diledi.*

Ailelerin dizi-metne dair okumaları/anlamlandırmalarından hareketle egemen aile söyleminin dayattığı kodlara direndikleri bu direnme içinde de metinleri yer yer müzakere ederek okudukları görülmektedir. Görüşme yapılan aileler metin içindeki tipleştirmeleri, kültürel ve türsel gerçeğe benzerlik içinde kendi kültürlerine dayandırarak geleneksel/ataerkil aile söylemine ait egemen kodlar içinden okudukları gibi bu kodlara direnen okumalar da yaparlar. Aileler, yer yer metni ironik olarak yer yer de ikincil metinlere dayanarak metinlerarası okur. Ailelerin dizi-metinde yakaladığı ironiler karakterlerin tipik özelliklerine bağlıdır. Çalışmamızın izleyici araştırması kısmı ile paralellikler taşıyan bir diğer çalışmada Bercis Mani, anaokul, ilkokul 3. ve 6. sınıftan çocuklar ile yaptığı görüşmelerde, çocukların da dizi-metni kültürlerine dayandırarak, tipleştirmeleri de tartışarak (uzlaşım ve karşıt öğelerin bir arada olduğu) okuduklarını bulgulamıştır.

### Genel Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışma, günümüz Türkiye'sinde kapitalist yaşamın bir sonucu olarak gelişen ve medya aracılığıyla aile kurumuna yönelik olarak üretilen anlamların üretim, tüketim ve yeniden üretim sürecini televizyon metinleri ve izleyicisi bağlamında analiz etmektedir. Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırmasından hareketle, kentli çekirdek aileye özgü egemen/yerleşik/uzlaşım anlamlarla birarada mücadele içinde var olan eleştirel/muhalif/karşıt anlamlar, birlikte aile kurumunun varlığını sürekli yeniden üretmektedir. Althusser, ailenin bir yandan kadın ve erkek özneleri egemen toplumsal rolleri içinde adlandırarak/çağırarak inşa eden, diğer yandan da bu öznelerden oluşan bir kurum olarak özünde ideolojik olduğuna dikkat çeker. Çalışma bu ideolojik bağlamında medya metinleri aracılığıyla aile kurumu üzerine üretilen anlamların kadın ve erkek özneler arasındaki iktidar mücadelelerine bağlı olarak yapıldığını ve bu yapılaşma içinde eleştirel/muhalif/karşıt olana egemen aile söyleminin sınırlarında yer verdiğini ortaya koymaktadır. Hall'ün (1984), kodlama/kodaçımı modelinden hareketle çalışma,

incelediği televizyon metninin hem kodlama hem de kodaçımına yani anlamlandırma (izleyicisinin okuma pratikleri) sürecini birarada çözümlenmiştir. Bu çözümlenme sonucunda, *Çocuklar Duymasın* adlı yerli durum komedisinde egemen ve muhalif anlamların birarada metni yapılaştırdığını ve metinlerin ahıcısı olan aktif izleyicilerin/öznelerin de metindeki eleştirilerle yer yer örtüşen müzakereci/tartışmalı okumalar yaptığını bulgulamıştır. Gerek metin içindeki muhalif anlamlar gerekse izleyicilerin (küçük memur aileler) müzakereci okumalar içindeki eleştirileri egemen olanın; geleneksel/ataerkil aile kültürüne dayanan anlamların sınırları içinde olduğunu göstermiştir.

*Çocuklar Duymasın* dizi-metni, kadın ve erkek özneler ve onlara bağlı olarak kurulan aile kurumunun temsili içinde egemen/yerleşik ve muhalif/eleştirel vurgulara dayanarak çok vurguludur. Bu çok vurgululuğa bağlı olarak farklı anlamları birarada taşır, çokanlamlıdır ve farklı okumalara olanak sağlar. Fiske'den hareketle *Çocuklar Duymasın* dizi-metni içinde çokanlamlılık, eğretilmeler, ironiler ve yan metinlerle ilişkilerle (metinler arası) sağlanır. Dizi-metinde farklı yollarla sağlanan çok anlamlılık sınırsız değildir. Tipleştirmelere dayalı kurulan karşıtlıklar çok anlamlılığı sınırlayan en önemli yoldur. Çalışma, ele aldığı komedi metni içindeki eleştiri/muhalefetin evcilleştirilmiş; egemenin kontrolünde zararsız hale getirilerek direniş gücü azaltılmış bir eleştiri olduğunu ortaya koymaktadır. Bu süreçte egemen söylem, çalışmamız bağlamında geleneksel/ataerkil aile söylemi alternatifini de kontrol ederek sürecin garantili işlenmesini sağlar. Çalışma kapsamında yapılan alımlama analizi göstermiştir ki izleyici olarak seçilen küçük memur aileler; aktif kadın ve erkek özneler olarak yaptıkları okumalarında, egemen aile söyleminin dayattığı kodlara yer yer direnseler de bu direnmelerine bağlı tartışmalı/müzakereci okumalarını ağırlıklı olarak kültürlerine, geleneksel/ataerkil aile kültürüne dayandırmakta, bu yüzden de içinde barındırdıkları eleştiri/muhalefet sınırlanmaktadır.

**Kaynakça**

- Alankuş, Sevdâ ve Ayşe İnal (2000). "Güldürü Programlarında Kadının Temsili ve Kadına Yönelik Şiddet." *Televizyon, Kadın ve Şiddet*. Nur Betül Çelik (der.) içinde. Ankara: Dünya Kitle İletişim Vakfı Yayınları. 65-109.
- Althusser, Louis (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev., Yusuf Alp ve Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ang, Jen (1985). *Watching Dallas-Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Çev., Della Couling. London and New York: Routledge.
- Berger, Arthur Asa (1992). *Popular Culture Genres: Theories and Texts*. London: Sage Publications.
- Bergson, Henri (1996). *Gülme*. Çev., Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Condit, Celeste Michelle (1988). "The Rhetorical Limits of Polysemy." *Critical Studies in Mass Communication* 6: 103-122.
- Curran, James (1994). "Kitle İletişimi Araştırmalarında Yeni Revizyonizm: Bir Yeniden Değerlendirme Çabası." *Medya İktidar İdeoloji*. Mehmet Küçük (der. ve çev.) içinde. Ankara: Ark Yayınevi. 329-355.
- Çam, Şerife (2001). *TV Komediğinde Toplumsal Farklılığın Kuruluşu: Bir Demet Tiyatro Örneği*. AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ellis, John (1984). *Visible Fictions*. London: Routledge and Kegan Paul PLC.
- Feuer, Jane (1987). "Genre Study and Television." *Channels of Discourse*. Robert C. Allen (der.) içinde. NC: The University of North Carolina Press. 113-133.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London and New York: Routledge.
- Gledhill, Christine (1997). "Genre and Gender: The Case of Soap Opera." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (der.) içinde. London: Sage Publications. 337-387.
- Gramsci, Antonio (2003). *Hapishane Defterleri-Seçmeler*. Çev., Adnan Cemgil. İstanbul: Belge Yayınları.
- Hall, Stuart (1995). *Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikamın Değişen Çehresi*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hall, Stuart (1984). "Encoding/Decoding." *Culture, Media, Language*. London: CCS and Hutchinson Published. 128-138.
- İnal, Ayşe (2001). "Televizyon, Tür ve Temsil." *AÜ İLEF Yıllık-1999*: 255-286.
- İnal, Ayşe (1996). *Haber Okumak*. İstanbul: Temuçin Yayınları.
- İrvan, Süleyman ve Mutlu Binark (1995). *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark Yayınevi.
- LeMo, Ronald ve Kenneth H. Tucker, Jr. (1990). "Culture, Television and Opposition: Rethinking Cultural Studies." *Critical Studies in Mass Communication* 7: 97-116.
- Mani, Kıymet Bercis (2005). *Televizyon İzleyicisi ve Farklı Okunmalar: 'Çocuklar Duymasın' Örneği*. AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Medya Scape Raporları (2000). *Türkiye'de Medya 2000: Basın, Televizyon, İnternet*. BYAUM: AÜ Basın Yayın Araştırma Uygulama Merkezi Yay.
- Mitz, Rick (1983). *The Great TV Sitcom Book*. New York: Perigree Books.

- Modleski, Tania (1998). *Eğlence İncelemeleri*. Çev., Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mutlu, Erol (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: TRT Yayınları.
- Mutlu, Erol (1995). *Televizyon Program Yapımı*. Ankara: AÜ İletişim Yayınları.
- Mutlu, Erol (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayıncılık.
- Neale, Steve (1981). "Genre and Cinema." *Popular Television and Film*. Tony Bennett, vd. (der.) içinde. London: British Film Institute, Open University.
- Neale, Steve ve Frank Krutnik (1994). *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.
- Özbek, Meral (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Özsoy, Aydan (2005). *Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedi: 'Çocuklar Duymasın' Örneğinde Aile Söylemi*. AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Radikal*, 2 Aralık 2003.
- Radway, Janice (1984). *Reading the Romance: Feminism and the Representation of Woman in Popular Culture*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Storey, John (1998). "Introduction: The Study of Popular Culture and Cultural Studies." *Cultural Theory and Popular Culture*. John Storey (der.) içinde. England: Prentice Hall. 9-18.
- Türkoğlu, Nurçay (2004). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalarla Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Williams, Raymond (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fantana.