

THE PHENOMENON OF STRONG WOMAN IN TV SERIES BROADCAST ON DİJİTAL PLATFORMS: AN EXAMPLE OF KULÜP SERIES

Kevser YÜNKÜL*
Ersin AYCAN**1

* Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
** Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Abstract

This study aims to reveal how the roles attributed to women in the context of gender are represented on digital media platforms. The concept of gender, which is analysed in the context of feminist theory, is one of the important research topics today. The position of women within social norms is of universal and local importance. It is known that the contents broadcasted in the media play a very important role in directing the audience. It can be seen that gender norms represent women under the patriarchal order, especially in the content of series broadcasted during prime-time hours. In line with these narratives, in the first stage of the study, feminist theory, gender and the representation of women in Turkish TV series were emphasised. Afterwards, information about digital platforms in Turkey was provided and the representation of women in the content published on Netflix was mentioned. In the study, the series "The Club", which reproduces the norms of the patriarchal order, is discussed. The series was analysed by content analysis method, one of the scientific research techniques, and the representation of women in the series was interpreted in terms of feminist theory. In this context, it has been concluded that the representation of women in the series broadcast on digital platforms is outside the roles attributed by society through a comparison with the representation of women in traditional television series.

Keywords: Gender, Representation of Women in Media, Digital Platforms, Netflix, The Club Series.

DİJİTAL PLATFORMLARDA YAYINLANAN DİZİLERDE GÜÇLÜ KADIN OLGUSU: KULÜP DİZİSİ ÖRNEĞİ

Özet

Bu çalışma, toplumsal cinsiyet bağlamında kadına yüklenen rollerin, dijital medya platformlarında nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Feminist kuram bağlamında incelenen toplumsal cinsiyet kavramı, günümüzde önemli araştırma konularından biridir. Kadının toplumsal normlar içindeki konumu evrensel ve yerel düzeyde önem arz etmektedir. Medyada yayınlanan içeriklerin, izleyiciyi yönlendirme noktasında çok önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. Özellikle prime-time saatlerinde yayınlanan dizilerin içeriğinde toplumsal cinsiyet normlarının patriarkal düzen altında kadınları temsil ettiği görülebilir. Bahsi geçen bu anlatılar doğrultusunda, çalışmanın ilk aşamasında feminist kuram, toplumsal cinsiyet ve Türk dizilerinde kadın temsili üzerinde durulmuştur. Sonrasında, dijital platformlar hakkında bilgilendirme yapılarak Türkiye’de dijital platformlara değinilerek Netflix’te yayınlanan içeriklerde kadın temsiline bahsedilmiştir. Çalışmada patriarkal düzene ait normları yeniden üreten “Kulüp” dizisi ele alınmıştır. Dizi, bilimsel araştırma tekniklerinden içerik analizi yöntemi ile incelenmiş ve dizideki kadın temsili, feminist kuram açısından yorumlanmıştır. Bu bağlamda dijital platformlarda yayınlanan dizilerdeki kadın temsiline, geleneksel televizyon dizilerindeki kadın temsili ile karşılaştırılması üzerinden toplum tarafından atfedilen rollerin dışında olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Medyada Kadın Temsili, Dijital Platformlar, Netflix, Kulüp Dizisi

¹ Sorumlu Yazar E-posta: ersin.aycan@inonu.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1309634

1. Giriş

Feminizm, kadınların cinsiyetler arası eşitsizliğini, sömürüyü ve baskı altında olmalarını değiştirmeyi amaçlayan bir harekettir. 18. yüzyılın sonlarına doğru, İngiltere’de doğan feminist düşünce kadın-erkek arasındaki eşitliği, kadın hakları ile kazanmaya çalışan toplumsal bir harekettir. Feminizm kelimesi, 1890’larda kadınların iş ve eğitim alanında olmaları, oy kullanma haklarını kazanabilme mücadelesi için kampanyalar üreten ve yürüten kadınlar ile erkekler için kullanılmaktadır (Marshall, 1998: 240). Feminist kuramın tarihi, her ne kadar orta çağa dayanıyor olsa da feminizm, tam anlamıyla 18.yüzyılın sonlarına doğru İngiltere’de doğan toplumsal bir harekettir. Kuram üç dalgadan oluşmaktadır. Birinci dalga feministlerinin amacı oy kullanma, eğitim ve çalışma özgürlüğü gibi temel haklara kavuşmaktır. İkinci dalga feminizm sayesinde hareket, daha geniş bir alana yayılmıştır. Feministlerin esas istedikleri her bireyin eşit şartlarda ve özgür yaşamalarıdır. Bu dalgada Liberal, radikal ve Marksist feministler olarak üç ana akıma ayrıldıkları görülebilir. Son olarak üçüncü dalga ise 90’larda ikinci dalgaya karşı çıkılır. Bu dalgada feministler ırk ve toplumsal statü gözetmeksizin, her bireyle evrensel düzeyde ilgilenilmesi gerektiğini savunurlar. Feminist kuramın ortaya çıkış noktası, kadınların statüsüne ilişkin normatif bir kaygı, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde tahakküm üreten koşullara ve bu ilişkilerin dönüşümünü kolaylaştırabilecek araştırma stratejilerine ampirik bir odaklanmadır (King, 1994: 22).

Günümüzde de feminist araştırmalarda en başta toplumsal cinsiyet (gender) kavramının kullanıldığı aşikârdır. Cinsiyet, eril ve dişi bireyleri biyolojik olarak ayırırken toplumsal cinsiyet; aralarındaki kültürel, sosyal, psikolojik farkları göstermektedir. Toplumsal cinsiyet kavramın sonradan kazanılan bir statü olduğundan kültürden kültüre değişiklik gösterdiğini ve belli kalıplar içerisinde varlığını sürdürdüğünü söylemek kabul edilebilir bir kalıptır. Bu kalıpların genellikle kadınları olumsuz yönde etkilediği toplumsal olaylardan anlaşılabilir. Her toplum kendine ait kalıplar oluşturur ve bu noktada bireylerin kendi cinsiyetleri doğrultusunda hareket etmesi beklenir.

Televizyon dizilerinin geniş kitlelere hitap ettiği düşünüldüğünde, diziler ve kadın ilişkisinin çalışmada oldukça önemli bir alana sahip olduğu anlaşılabilir. Kadınların dizilerde ele alınış biçiminin genellikle patriarkal düzenin devamını sağlamaya yönelik olduğu söylenebilir. Başka bir ifadeyle, televizyonda dayatılan kadın olgusu, izleyicinin durumu kanıksamasına yol açabilir. Bu noktada yerli televizyonda izleyiciye sunulan dizilerin incelenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte son yıllarda dünyada ve ülkemizde artış gösteren dijital platformlarda yayınlanan dizilerin, patriarkal düzenin aksine yeni cinsiyet kalıpları ürettiği de ayrıca görülebilir. Dijital platformlar, film ve dizi içeriğinin üretimi, dağıtımı ve tüketimine ilişkin eski kalıpları değiştirerek yeni bir dil oluşturmaya başlamış ve bu durum ülkemizde çeşitlilik göstererek artmıştır. PuhuTV ücretsiz hizmet sunarken, bluTV, Netflix, Exxen, Gain gibi platformlar ücretli abonelik hizmetleri sunmaktadır. Çalışmada küresel bir ayak izine sahip olan Netflix yapımı Kulp dizisi üzerinde durulacaktır.

Feminist kuram, kadının her alanda olabileceğinin altını çizen iki kavram üzerinde çokça durmaktadır. Bunlar patriarkal ve kültür kavramlarıdır (Ağaoğlu Ercan, Çakar Bikiç, 2019: 168). Tüm kültürel yapılarda toplumsal cinsiyete bağlı roller vardır. Bu durum hem dişi hem eril birey açısından, birbirleriyle olan ilişkilerine göre ele alınmaktadır (Şahin, 2019: 238). Patriarka (ataerkillik) teriminin ana maddesini kadın emeğini değersiz kılan, herkesçe kabul gören işbölümü ve bu işbölümünü normal olarak kabul eden düşünce yapısı oluşturmaktadır. Kadının ev içindeki bu karşılıksız emeği eril bireyler başta olmak üzere tüm aileye fayda sağlar. Patriarkal düzen, iş hayatında sektörün kuralları gereği kadını dezavantajlı konuma sokar. Cinsiyete bağlı işbölümü, kadınların daha az maaş almasını sağlar (Toksöz, 2015: 37-38).

Kuram, kadınların kendi yaşamları üzerine düşünmeleri, eşitlik, bilinç yükseltme, kadınların içinde buldukları baskıcı doğasını kamuoyuna duyurma ve özgürleşme için harekete geçme konularında teoriler üretmektedir (Wuest, 1995: 125). Feminist kuramın gelişiminde, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında bir zemine oturan birinci dalganın etkili olduğu görülür (Taş, 2016: 167). 1980’lerden, 1968 yılına kadar olan süreye birinci feminist dalga denilmektedir (Özsöz, 2008: 51).

Birinci feminist dalga, Mary Wollstonecraft’ın yazmış olduğu “*Kadın Hakları Savunusu*” (1792) isimli kitapta belirttiği hak ve talepler üzerine inşa edilmiştir. Genel anlamda bu haklar kadınların siyasal, toplumsal ve de kadınların ekonomik haklarından oluşmaktaydı (Taş, 2016: 167). Kadınlara seçme ve seçilme hakkı, istedikleri mesleklerde çalışabilme hakkı ve bu hakların sağlanabilmesi için eğitim hakkı için verilen mücadeleler, feminist

kuramın toplumsal cinsiyet kavramıyla şekillendiğini göstermektedir (Aktaş, 2013: 60). Feminist kuram, 1968 sonrasında ise ikinci dalga olarak adlandırılmıştır.

Feminizm, ikinci dalga sayesinde geniş alanlara yayılmış ve yeni bir boyut kazanmıştır (Özsöz, 2008: 51). İkinci dalgada feministlerin asıl meseleleri özgürlük, eşitliğin sağlanması ve kadınlar üzerinde kurulan tahakkümün ortadan kaldırılması yönünde olmuştur (Voet, 1998: 8). İkinci dalga kendi içinde üç ana akıma ayrılmaktadır. *Liberal feministler*, devletin kadın ve erkek olarak eşitsizliğini gidermek adına etkinlikler geliştirmeleri gerektiğini savunurlar (Hooks, 2012: 143). *Radikal feministler*, erkeklerin kadınların bedenleri üzerinde baskı oluşturan ataerkil sistemi oluşturduğunu iddia etmişlerdir (Walby, 1990: 3-4). *Marksist feministler* ise erkeklerin baskısının yalnızca ataerkil olmadığını, aslında emek üzerinde baskı olduğunu öne sürmüşlerdir (Walby, 1990: 4). 60'lı yılların sonunda başlayan bu dalga, kadının konumunun biyolojik farklılıklardan ziyade, ataerkil toplumdaki kalıplaşmış bilgilerden kaynaklandığını ileri sürmektedir.

Üçüncü feminist dalga 1990'ların başında, ikinci dalgaya karşı bir tepki olarak doğmuştur. Feminizmin yalnızca üst ve orta sınıftaki beyaz kadınlarını kapsayan bakış açısına sahip oluşuna karşı çıkmıştır. Var olan ve tek tipten kadın olgusunu reddederek, evrensel düzeyde ilgilenilmesi gerektiğini savunmaktadırlar (Taş, 2016: 171). Josephine Donovan, üçüncü dalga feministlerin herhangi bir siyasal ve politik duruşu reddettiğini ve kendi içlerinde liberal hümanist teoriyi benimsediklerini dile getirmektedir. Bu dalga, toplumda herkesin eşit yaşam hakkına sahip olduğunu savunmaktadır (Donovan, 2002: 351). Bu bağlamda "*toplumsal cinsiyet*" algısı feminist kuramda büyük bir yer kaplamaktadır.

Bu çalışmada yukarıda bahsedilen feminist kuram üzerinden Netflix'te yayınlanan Kulüp dizisi incelenmiştir. Bu platform hakkında kısaca şunlar söylenebilir: Netflix, kurulduğu 1997'lerde DVD hizmeti sunarken, dijitalleşmenin etkisiyle aylık abonelik ücreti karşılığında izleyicilere çeşitli bir katalog da sergilemeye başlamıştır. Yayınladığı orijinal içeriklerde farklı anlatı sesleri ve görsel tarzlar sunduğu iddia edilebilecek Netflix, sadece demografik gruplara değil çeşitli zevklere de hitap etmeye çalışmıştır. Platformda orijinal içeriklerin yayınlamaya başlamasıyla izleyici kitlesinin arttığı da görülebilir. Netflix platformu, toplumsal cinsiyet normlarına ve geleneksel kadın anlatılarına meydan okuyan içeriklerle var olan duruma yani patriarkaya karşı koymaya çalıştığı iddia edilebilir.

Çalışmada, Netflix'in orijinal içeriği olan "Kulüp" (2021) dizisindeki kadın olgusu dört başlık üzerinden incelenmiştir. Söz konusu başlıklar, "*Kulüp Dizisinde Çalışan ve Güçlü Kadın Olgusu*", "*Kulüp Dizisinde Anne Olgusu*", "*Kulüp Dizisinde Erkeğin Kadın Üzerinde Tahakkümü ve Şiddet*" ve "*Kulüp Dizisinde "Öteki"*" olarak belirlenmiştir. Çalışmada dizinin incelenmesi aşamasında feminist kuramın dönemsel bağlantıları göz önünde bulundurularak içerik analizi yönteminden yararlanılmıştır.

1.1. Toplumsal Cinsiyete Genel Bir Bakış

Cinsiyet (sex) kavramı, erkek ve dişi biyolojik olarak ifade ederken, toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, toplumun kadınlık veya erkeklik olgusuna yüklediği anlamı ifade etmektedir (Dökmen, 2004: 18). Bu bağlamda cinsiyet kavramı biyolojik, toplumsal cinsiyet kavramı ise kültürel açıdan incelenmelidir. Cinsiyet olası ve doğalken, toplumsal cinsiyet insan icadıdır ve dış etmenlere göre değişim gösterebilir (Saraç, 2013: 27). Bu etmenler, insanın doğduğu andan itibaren içerisinde bulunduğu ortam, kültür, gelenek ve görenekler bireyin davranışını şekillendirmektedir (Segal, 1992: 96). Toplum, bireylerin kendilerine biçilen rollere uygun bir şekilde hareket etmelerini bekler. Öğretilmiş, formüleleştirilmiş geleneksel roller, bireylerin nereye ait olduğunu ve hareketlerini nasıl düzenlemesi gerektiğini öğretmektedir (Ataman, 2002: 10).

Toplumsal cinsiyet, toplumsal değişikliklere göre farklılık gösterdiği gibi tarihi değişikliklere göre de değişim göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında toplumsal cinsiyet, yalnızca biyolojik farklılık olarak karşımıza çıkmaz. Cinsiyetler arasında eşit olmayan ilişkileri de belirtir (Berktaş, 2013: 15-16). Toplumsal cinsiyete bağlı algılar zamanla değişmekte veya yeniden üretilmektedir (Dündar, 2012: 124). Bireylerin kadın ya da erkek olarak sınıflandırılması ya da sınırlandırılmasında biyolojik unsurlar ön plana çıkmaktadır fakat bireylerden dişilik ya da erilik gibi statülerde bahsedilmesi, toplumsal cinsiyet rolü kavramını gündeme getirmektedir (Ataman, 2002: 8).

Hayatlarını devam ettirdikleri toplum, kişilere belirli roller yükler. Bu rollerdeki en belirgin ve temel rol ise cinsiyete bağlı rollerdir (Varlı Gürer ve Gürer, 2020: 633). Soyun devamının sağlanmasında kadın ve erkeğin üstlendiği düşünülen rollere göre şekillenen cinsiyet rolleri, bireyler arasındaki fark ve ilişkileri, biyolojik olarak değil toplumsallaşmanın ürünü olarak gören bir açı doğrultusunda kavramlaştırılmıştır (Marshall, 1998: 98). Bu noktada, bireyin biyolojik cinsiyetine bağlı olarak, onlardan beklenen şekilde, belli kalıplar içerisinde hareket etmeleri istenmektedir (Lindsey, 2020: 6). Özetle her toplum, kendi kalıpları doğrultusunda cinsiyet rolleri belirlemektedir.

Toplumsal cinsiyet sınırları içerisinde kadınlardan ve erkeklerden beklenen yazılı olmayan kurallar ve kalıplar vardır. Kadınlardan evde olmaları, yemek yapmaları, iyi bir anne ve eş olmaları beklenirken, erkeklerden ise evin ve ailesinin maddi gelirini karşılaması beklenmektedir (Dündar, 2012: 124). Toplumların gelişmesiyle, dişi ve eril rolleri de değişmeye başlamıştır. Bu değişimde cinsiyetler arasında güç savaşı, eril bireyin gün geçtikçe egemenliği eline alması ile ilerlemiştir. Bu nedenle değişen bu bakış açısı, toplumların dişi ve eril bireylere bakışını da şekillendirmiştir (Gürer, 2020: 633). Sanayi devrimi ve savaşların başlamasıyla birlikte kadınlar mecburi bir şekilde iş hayatında kendilerine yer bulmaya başlamışlardır. Bu durum geleneksel cinsiyet kavramında köklü ve büyük değişimler yaşanmasını sağlamıştır (Dündar, 2012: 125). Bugünün kadınlarının da halen şiddetle, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümüyle, tacizle konularla mücadele etmeye devam ettiği oluşan toplumsal olaylardan görülebilir. Kadınların mücadele etmek durumunda kaldığı çoğu konunun, yine toplumsal cinsiyetle ilgili olduğu ad ayrıca söylenebilir. Bu konulardan birisi de kadınların genel olarak medyada nasıl temsil edildikleri ile alakalı olabilir.

1.2. Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Kitle iletişim araçları bireylerin hareketlerini etkileyip yönlendirirken, en etkili kitle iletişim araçlarından birinin de televizyon olduğu aşikârdır. Geçmişte belirli kurumlar tarafından yönlendirilen kadın davranışları, bugünlerde kitle iletişim araçları ile yönlendirilmektedir (Varlı Gürer ve Gürer, 2020: 636). Televizyon, kadın izleyici arayan bir mecra olarak görülmüştür çünkü içeriği cinsiyete dayalı bir iş bölümü ve boş zamanın değerlendirilmesini içeren geleneksel bir Amerikan ailesine ait bir günün yapısına uyacak şekilde tasarlanmıştır (Spigel ve Mann, 1992: 6-7). 1990 yılında özel televizyon kanallarının yayın hayatına başlamasıyla, dizilerde gösterilen kadın temsilleri devletin düşünce yapısına uygunluk göstermektedir (Şenyurt, 2008: 69). Televizyonun toplumdaki rolü, popüler kültürümüzün ana unsurudur. Kimin iyi veya kötü, güzel veya çirkin, hangi hareketlerle kazanan ya da kaybeden ve kadın veya erkek olmanın ne anlama geldiğini göstermektedir. Televizyonda yayınlanan dizi ve programların, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde ciddi bir etkisi vardır (Signorielli ve Bacue, 1999: 528).

Televizyon dizileri toplumsal değer yargılarını ve geleneksel cinsiyet rollerinin devam ettirilmesini sağlamaktadır (Tanrıvermiş, 2007: 68). Şenyurt'a göre (2008: 70), televizyon içerikleri, toplumsal alanda karşılaşılan belli cinsiyet rolleri ve kalıplarının devam etmesinde ciddi bir rol oynamaktadır. Kullanılan eril dil ve karakterle özleştirilen seyirci, ataerkil yapının pekişmesini ve yaşantıdaki kadın rollerinin bu yapı içerisinde şekillenmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda, dizilerin bu şekilde yansıtılması, dayatılan değer yargıları ve cinsiyet rollerinin normalleştirilmesini sağlamaktadır.

Televizyondaki erkek karakterler genellikle bilgili, bağımsız, güçlü, başarılı, hızlı ve kararlı hareket etmeye yatkındır. Kadın karakterler ise çoğunlukla pasif, duygusal, erkeklere bağımlı ve başkalarına hizmet etmeye hevesli olarak tasvir edilmektedir (Coltrane, Adams, 1997: 326). Aynı zamanda kadınlar sürekli olarak itaatkâr, uyumlu ve arzulanabilir bireyler olarak ev ortamına yerleştirilirken, erkekler rasyonel, agresif ve baskın olarak tasvir edilmiştir (Mendes ve Carter, 2008: 1709). Dizilerdeki kadın karakterler genellikle birbirine benzeyen kalıplaşmış karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile olgusu, kadın karakterin vazgeçilmez olarak ortaya çıkmakta ve kadının yerini ailesinin yanı sıra olarak konumlandırmaktadır. Böyle bakıldığında kadınların en önemli amacının, ailelerini mutlu etmek ve onları bir arada tutmak olduğu görülmektedir (Şener vd., 174-175). Dizilerde geleneksel ve modern roller birleştirilerek, evliliği ve anneliği yücelten bir söylem inşa etmektedir. Anne ve eş olarak yaptıkları fedakârlıklar öne çıkarılmaktadır (Gül Ünlü, Aslan, 2016: 195). Ev işleriyle ilgilenen kadın tasviri, kadınların erkeklerden daha az para kazandığı varsayımıyla eşler arasındaki kazanç farkıyla ilişkilidir (Glascock, 2001: 656). Dolayısıyla ataerkil ideoloji, televizyon aracılığıyla erkek üstünlüğünü teşvik ederek ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini resmederek iletilmektedir.

Genel olarak bakıldığında, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının erkekleri hedef alan kanallarda daha belirgin olduğu, kadınları hedef alan kanalların ise ekranda toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik ettiği sonucuna varmıştır (Daalmans vd., 2017: 368). Dolayısıyla, klişeleşmiş kadın tasvirleri erkek izleyicilere yöneliktir. Ekranda tasvir edilen kadınlar da erkeklerden daha gençtir ve genellikle nüfus içindeki oranlarına kıyasla önemli ölçüde fazla temsil edilmektedir (Signorielli, Bacue, 1999: 530). Sink ve Mastro (2017: 12), kadınların yaşlandıkça daha az önemli hale geldiği, erkeklerin ise televizyon anlatılarında merkezi konumlarda yer almaya devam ettiği sonucuna varmıştır.

Televizyon, bireylerin yaşadıkları ile ilgili stereotiplerle doludur ve yayınlanan her program çok fazla stereotip barındırır. Üstelik toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili stereotipler sadece televizyonda değil, çocuk ve ders kitaplarında, şarkılarda, romanlarda, filmlerde de ortaya çıkmaktadır (Oğuz, 2000: 35). Televizyon yayınları sabah, öğleden sonra, akşam ve gece saatlerinde cinsiyet, sosyoekonomik durum ve yaşa göre tanımlanan demografik kesimlere yönelik belirli türe programlar sunmaktadır. Televizyon içeriği kolaylıkla tüketilebilirken film, izleyiciden daha fazlasını talep etmektedir. Sinema, erkeklere hem ekran içinde hem de ötesinde güçlü konumlar verirken, kadınlardan göz alıcı olmalarını bekleyen ancak eylemlerini sınırlayan bir endüstri tarafından şekillendirilen, eril bakış açılarına ayrıcalık tanıyan bir alandır (Kaplan, 1990: 86-87). Televizyonun uzun süredir devam eden erilleştirilmesi süreci, feminist bağlamda yayın ve programlar yapan televizyonu gölgede bırakmakla kalmamış, televizyon eleştirisi alanında eril ve dişil arasındaki sembolik hiyerarşiyi de sürdürmüştür (Imre, 2009: 392).

Kitle iletişim araçlarını kimin yarattığı ve kimin tükettiği, nerede üretildikleri ve nerede erişilebilir oldukları gibi sorular hâlâ kapitalist dinamiklerle bağlantılı olarak yanıtlanıyor ancak eski güç yapıları değişiyor gibi gözükmektedir. Fırsat verildiğinde kadınlar ve azınlık gruplardan insanlar kendi yaratımlarını geliştirme ve gerçekleştirme imkânını bulabilirler (Bucciferro, 2019: 1054).

Son olarak, hikâye anlatıcılarının tarihsel olarak erkek ve kadın karakterlere farklı toplumsal roller atfetme biçiminde gözlemlenen toplumsal cinsiyet önyargısına dair kanıtlara rağmen, son yıllarda ortaya çıkan yeni kadın kahraman ve anti-kahraman tipleri giderek daha fazla akademi tarafından tanınmaya başlanmıştır. Bu özellikler özellikle Netflix gibi abone olunan video-on-demand platformlarında bulunan dizilerde popülerdir (Bucciferro, 2019: 1055). Bu durum dijital platformlarda yer alan dizilerin doğasını etkileyebilir.

2. Dijital Platformlar Hakkında

Medyanın gelişim tarihi yazılı basından başlamış, radyo medyasına dönüşmüş, televizyona geçiş yapmış ve şimdi de internet tabanlı medya haline gelmiştir (Revolusi, 2022: 744). Globalleşmenin etkisiyle bilgisayar ve internet terimlerinin öne çıkması, dijital iletişim süreçlerine dayalı olarak, yenilenen ve güncellenen bir yeni medya ortamı oluşturmuştur (Bedir Erişti, 2016: 1). Yeni medya ortamında, özellikle son yıllarda ön plana çıkan dijital platformun ne olduğu ile ilgili son dönemlerde oldukça farklı fikirlerin öne sürülmekte olduğu ve bu dijital ortamların nasıl hizmet ettiği ayrıca merak konusu olmuştur. Bu anlamda dijital platform için şu tanımlama yapılabilir: Dijital platform, Üreticiler ve tüketiciler arasında bilgi, medya, mal veya hizmet alışverişinin gerçekleştiği bir yerdir. Dijital platformlar, kullandıkları iş modeline ve hizmet etmeye çalıştıkları belirli amaçlara bağlı olarak çok farklı biçimler alırlar ve kendi içlerinde ayrılabilirler (Watts, 2020). Bunlar; Facebook, Twitter, Instagram sosyal medya, StackOverflow, Quora ve Yahoo! bilgi, Netflix, Amazon, Disney+ dizi ve film, YouTube, Spotify ve Vimeo gibi medya paylaşım platformları olarak dünya çapında hizmet sunmaktadır.

YouTube'un 2005'te, Netflix'in 2007'de ve Hulu'nun 2008'de yayın hayatına başlamasından bu yana (Lamare, 2018), çevrimiçi video dağıtım platformlarının (OVD'ler) ortaya çıkışı dizi/film dağıtımını ve izleyici tüketimi için alternatif bir seçenek sunmuştur. Bu dijital dönüşüm süreci, televizyonun akışına tabi olmak zorunda kalmadan, içeriğe neredeyse sınırsız erişim sağlamaktadır (Changsong vd. 2021: 1543). Dijital platformlar, boş zamanlarında dizi veya film izlemek gibi özel ilgi alanları olan kişiler için oldukça farklı seçenekler sunarak, her geçen gün gelişimini sürdürmeye devam etmektedir (Türkmen, 2020: 460). Birçok dijital platform benzer kitleler için rekabet etmekte, ancak büyümeye çalışırken kendi kitlelerine ulaşmak için rekabet avantajlarından ve benzersiz yönlerinden yararlanmaktadır.

Netflix, Amazon, Amazon Prime, Hulu, HBO Max, Comcast on Demand ve diğerleri gibi platformlarda, tüketicilere doğrudan dijital dağıtımın gelişmesiyle birlikte, tüketicilerin uluslararası alanda bile çok daha geniş

bir yabancı film yelpazesine erişmesi mümkündür (Aguiar vd., 2020: 419). Bununla birlikte, farklı ülkelerdeki tüketiciler çeşitli nedenlerden dolayı aynı film yelpazelerine erişememektedir. Birincisi, tercihler farklıdır, dolayısıyla bir ülkede pazarlanabilen tüm filmler başka bir ülkede genel olarak cazip değildir. İkincisi, bölgesel lisanslama ve coğrafi engelleme de seçenek setlerinin ülkeler arasında yakınlaşmasına engel olmaktadır (Madiaga, 2015).

2020 yılında dünya genelinde yayılan virüs sonrası yaşanan pandemi dönemi de dijital platformlara olan ilginin artmasına yol açmıştır. Koronavirüs pandemisiyle birlikte dünya genelinde “aşırı izleme pratiği” yayılmıştır. Pandemi, izleme pratiklerini ciddi anlamda dönüştürmüştür. İzleyiciler dijital platformlardan faydalanarak yoğun bir şekilde platformlardaki içeriği tüketmeye yönelmişlerdir (Erdem ve AYTEKİN, 2021: 317).

Dijital platformlardaki katalogun çeşitliliği, üye olma ve izleme olanaklarının genişliği, istenildiği zaman izlenilişi ve reklamsız oluşu ücretli dijital platformların tercih edilme sebepleri olarak görülmektedir (Tamer Torun, Mirza Girgin, 2022: 82). Dünyada ve ülkemizde, dijital platformların çeşitliliği gün geçtikçe artmaktadır. Netflix, Hulu, Amazon Prime Video, Apple, TV+, Disney+, HBO Max, Mubi gibi birçok dizi ve film izleme platformu bulunmaktadır.

2.1. Türkiye’de Dijital Platformlara Kısa Bir Bakış

İnternet üzerinden dizi yayıncılığı dünya genelinde büyük bir artış göstermektedir. Bu artış ile internet üzerinden dizi yayınlamak yeni bir pazar alanı oluşturmuştur. Dünyada yaşanan bu gelişmeler Türkiye’de de yaşanmış ve yeni oluşum ve platformlar ortaya çıkmıştır (Çağıl, Masdar Kara, 2019: 11). Televizyon programları ve sinema filmlerinin dijital platformlar üzerinden paylaşılmasıyla birlikte, yeni bir izleme modeli ortaya çıkmıştır (Dikmen, 2017: 432). İnsanlar artık yalnızca evlerinde değil, otobüslerde, seyahatlerde, iş yerlerinde, ellerindeki mobil cihazlar sayesinde, kaldığı yerden izlemeyi başlatıp istediği yerde bırakan seyirciler haline almışlardır (Çağıl, Masdar Kara, 2019: 11). İzleme pratiklerinde zamansal, mekânsal ve araçsal bir değişim ve dönüşüm gerçekleşmiştir (Erdem, AYTEKİN, 2021: 305-308). Türkiye’de de bu değişim yavaş yavaş gerçekleştirilmiştir.

İzleyiciler internet ortamında ilk olarak dizileri kanalların web sitelerinden veya YouTube kanallarından izlemişlerdir. Ardından YouTube’da yayınlanan ilk yerli dizi *Otısabi* (2013) ve onu izleyen *Sıfır Bir* (2016) adlı yapımlar yayınlanmıştır. Esas değişim Netflix’in 2016 yılında Türkiye’de yayın hayatına başlamasıyla olmuştur. Netflix’in gelişinden sonra ilk yerli dijital platform olan BluTV ve ardından da Puhutv’nin kuruluşu bu değişimi destekler nitelikte olmuştur (Yanardağoğlu, Turhallı, 2020, akt. Şenyüz, 2022: 45). Öte yandan dublaj ve altyazı olanaklarının gelişmesi, Türk dizilerinin ithal edilmesinde çok etkili olmuştur. İçerikler yabancı tüketiciler için kolay anlaşılır hale gelmiştir ve dijital platformlar aracılığıyla Pazar alanı genişlemiştir (Daqiq, Hashemi, 2021: 176). Diğer taraftan bakıldığında, Türkiye’de dijitalleşmeyi yalnızca izlenen mekân ve mobil cihazlarda izlenmenin artmasına indirgemek doğru olmayacaktır. Dijitalleşme ile izleyiciler pasif tüketiciler olmaktan çıkarak, izledikleri dizi veya filmleri yorumlayan, aktif tüketiciler olmuşlardır (Şenyüz, 2022: 50). Artık yalnızca izleyici veya tüketici olarak görülmemeleri gerekmektedir. İzleyici; katılımcı, yorumcu, kullanıcı olarak da tanımlanabilir. Bu noktadan bakıldığında, dijital platform izleyicisi ile geleneksel televizyon izleyicisi ayrılmaktadır (Livingstone, 2003: 27). Bu bağlamda tüketiciler, daha güçlü hale gelmişlerdir. Dijital platformların sektöre katkısı yalnızca farklı platform seçenekleri sunmak değildir. Aynı zamanda sunulan içerikler üzerinde de etkisi vardır. İzleyiciye sunulan içerikler çeşitlilik ve kalite bakımından da iyileşme göstermiştir. (Şenyüz, 2022: 46). Bugün itibari ile Türkiye’de hizmet veren en popüler sayılabilecek dijital platformların isimleri şöyledir: beIN CONNECT, BluTV, Puhutv Netflix, Inc. Amazon Prime Video, Gain, Exxen, Mubi, Disney+.

3. Netflix’te Yayınlanan İçeriklerde Kadın Temsiline Bakış

Netflix, tam adıyla Netflix, Inc. 1997 yılında Amerikalı girişimciler Reed Hastings ve Marc Randolph tarafından Kaliforniya’da medya akışı ve DVD kiralama şirketi olarak kurulmuştur. (Oliveira Dias, Duzert, 2021: 1828). 2005 yılında Netflix’in DVD kiralama düşüncesi, YouTube’un faaliyete geçmesiyle birlikte değişmiştir. Youtube, çevrimiçi olarak anında video akışı sağlamanın mümkün olduğunu göstermiştir. Bu sürecin ve başlangıcın tarihte bir dönüm noktası olduğu düşünülebilir. Bu süreç Netflix’i harekete geçirmiş ve Netflix hemen web tabanlı bir platform üzerinde çalışmaya başlamıştır. Netflix’i postayla DVD kiralama şirketinden, internet

üzerinden yayın yapma seçeneğine dönüştürecek bir 'Internet TV' ağı haline getirilmiştir (Osur, 2016: 43, 44). 2007 yılında, çevrimiçi DVD kiralama hizmeti sunan Netflix, isteğe bağlı video (VOD) hizmetini başlatmıştır. Netflix lisansı ile içerikler üretmeye başlayan şirket, abonelerine kendi tercihleri doğrultusunda dizi ve film izleyecekleri bir kütüphane sunmuştur (Jenner, 2016: 257). Şirket, 2012 yılında, 25 milyon üyeye ulaşarak Birleşik Krallık, İrlanda ve Kuzey Ülkeleri'ne adım atmıştır. 2013 yılında House of Cards, Hemlock Grove, Arrested Development ve Orange Is the New Black Netflix'in ilk orijinal dizileri olmuştur (Netflix, 2022). 2016 yılının sonlarına yaklaşırken, tüm AB ülkeleri ve Türkiye de dâhil olmak üzere 190'dan fazla ülkede yayın hayatına başlamıştır (Osur, 2016: 14). Netflix, 2022'nin üçüncü çeyreğinde 223 milyondan fazla aboneye ulaştıklarını açıklamıştır (Ulukan, 2022).

Televizyonun toplumsal cinsiyete ilişkin görüşlerin sürdürülmesinde önemli bir rol oynadığına yukarıda değinilmiştir ancak Netflix'in ilk orijinal dizisi House of Cards'ın 2013'te yayınlanmaya başlamasından bu yana, yayın şirketi toplumsal cinsiyet normlarına ve geleneksel kadın anlatılarına meydan okuyan dizileri devreye sokarak buna karşı mücadeleye öncülük etmiştir (Griffits, 2016).

Birçok dizi ve filmde cesur ve bağımsız kadınlar yer almaktadır. Hatta bunlardan bazıları, ağırlıklı olarak kadınları istihdam eden yapım şirketleriyle yapılmaktadır. Bu bağlamda bazı Netflix materyalleri toplumsal perspektifleri vurgulamakta ve hassas konulara değinmektedir. Netflix'in, kadın karakterlerin geleneksel basmakalıp toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuduğu ve genellikle erkekler kadar hırslı, maceracı ve güçlü olarak tasvir edildiği Orange is the New Black ve Jessica Jones gibi dizileri devreye sokarak ekranda kadın eşitliğini desteklediğini savunmaktadır (Pietaryte, Suzina, 2022: 7). Hatta ideal bir dünyada tamamen gereksiz olsa da daha kapsayıcı bir pazara hitap etmek için açık bir çaba gösteren "Güçlü Kadın Başrollü Filmler" kategorisinin dahi mevcut olduğu görülebilir. İster kadın başrollü süper kahraman dizisi Jessica Jones (2015) olsun ister başrollerinde ileri yaşta kadınların yer aldığı komedi Grace and Frankie (2015) olsun, Netflix kadınları genellikle içine hapsedildikleri tatmin edici olmayan rollerin ötesinde sunuyor ve ekranda neredeyse hiç yer almayan kadınlara görünürlük kazandırıyor (Griffits, 2016). Bu arada, ev cephesinde, Netflix geleneksel televizyon tüketimi ve anlatı etkileşimini de bozmaktadır (Symes, 2017: 31-32). Kadınlar on yıllar boyunca televizyon ekranının kontrolünü, en azından prime time saatlerinde, erkeklere bırakmak zorunda kalmıştır. Netflix platformunun doğası gereği bu izleme pratiğini kimseyle müzakere etmek zorunda kalmadan hangi programı, ne zaman ve nerede izlemek istediğini seçebilen bağımsız bir izleyicinin ortaya çıkmasını desteklediği aşikârdır.

4. Yöntem

Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden olan içerik analizi yöntemi ile oluşturulmaya çalışılmıştır. İçerik analizi, insan doğasını belirleme üzerinde çalışmaya imkân tanıyan bir tekniktir. Bu yöntem özellikle sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılmaktadır. Genellikle metinler üzerinde kullanılsa da resimlerin, televizyonda yayınlanan dizi ve programların, filmler ve fotoğrafların incelenmesinde de kullanılmaktadır (Büyüköztürk vd, 2021: 259). Çalışmada bahsi geçen dizideki içerikler incelenerek, karakter analizleri yapılmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

5. Bulgular ve Yorum

5.1. Kulüp Dizisinin Özeti

Dizinin konusu, Gökçe Bahadır'ın canlandırdığı Mathilda Aseo karakteri etrafında dönmektedir. Mathilda, kızı Raşel'in (Asude Kalebek) babasını öldürdüğü için 17 yıl boyunca cezaevinde kalmıştır. 1950'lerin başında çıkarılan genel aftan sonra cezaevinden çıkan Mathilda, İsrail'le gitmek için Mösyö David'in (Murat Gariabağaoğlu) kapısını çalar. David, kızını görmesi için ısrar etse de Mathilda kabul etmez. Ta ki Raşel'in karakolda olduğunu öğrenene kadar. Kızı için karakola giden Mathilda, Çelebi (Fırat Tanış) ile karşılaşır. Çelebi, Mathilda'yı görünce şikâyetini geri almaktan vazgeçer. Kulübe arkadaşının hüviyetini almak için giren Raşel'den şikâyetini ancak kulüpte çalışıp, hüviyetini Çelebi'ye verirse çekeceğini söyler. Çelebi, Mathilda'nın onun altında çalışmasını istemektedir. Mathilda ilk başta karşı çıkırsa da kızını korumak ve onun da hayatını bir mahkûm olarak geçirmesini önlemek için Çelebi'nin teklifini kabul eder.

Salih Bademci tarafından canlandırılan Selim Songür karakteri, İstanbul'un gece hayatında önceden yapılmamış yeni fikirlerle mekân sahiplerinin kapısına gider. Her gittiği yerden olumsuz geri dönüşler alınca, son çareyi Kulüp İstanbul'a gitmekte bulur. Kulübün sahibi Orhan Şahin'in (Metin Akdülger) yanına gider. Orhan, normal şartlarda erkek şarkıcıları işe almazken, Selim'in anlattıklarından ve gösterisinden çok etkilenerek ve riski göze alarak onu işe alır. Hazırlık döneminin ardından İstanbul gece hayatında yeni devir başlar.

Mathilda, Selim sayesinde çamaşırhaneden, kulis sorumluluğuna yükselirken, Çelebi ile sürekli karşı karşıya gelmeye devam eder. Bu arada Rasel ise Tasula'nın (Merve Şeyma Zengin) sevdiği, namı diğer Fıstık İsmet'e (Barış Arduç) âşık olur. Annesiyle yaşadığı zorlukları ve aldığı yaraları İsmet'le sarmaya çalışan Rasel, bu ilişki sayesinde, bir kere daha din, dil, kültür farklılığıyla yüzleşecektir.

Dizi boyunca Mathilda'nın ailesinin Varlık Vergisi yüzünden maddi ve manevi olarak büyük zararlar aldığını öğreniyoruz. Varlık Vergisi yüzünden, ailesi yoksullaşmakla kalmadı, babası ve abisi Aşkale çalışma kamplarına gönderildi, kendi de ailesine ihanet ettiği için erkek arkadaşını öldürdü. 1940'ların sonlarında ve 1950'lerin Türkiye'si, kulüp üzerinden, toplumlar arası gerilimleri ve Türkleştirme ikliminin yoğunlaştığını görmekteyiz. Dizi, İstanbul'un gayrimüslim cemaatlerine karşı düzenlenen bir pogrom olan 6-7 Eylül Olayları'nın kızışmasıyla doruk noktaya ulaşır.

5.2.Kulüp Dizisindeki Karakterlerin Analizi

5.2.1.Mathilda Aseo

Mathilda, annesinin ölümünden sonra abisi ve babasıyla yaşamını sürdürmeye devam eden varlıklı, Yahudi bir ailenin kızıdır. Babasının çalışanı Mümtaz ile gizli bir ilişkisi vardır. Bir Yahudi ve Müslüman ilişkisinin kimsenin onayından geçmeyeceğini bildiği halde devam etmektedir. Ta ki, Mümtaz, babası ve abisini Varlık Vergisi'ni ödemelerine rağmen, ödememiş gibi gösterene kadar. Mümtaz'ın şikâyeti sonucunda babası ve abisi Aşkale çalışma kamplarına sürülen Mathilda, Mümtaz'ın gerçek yüzünü görünce, kendi hayatı ve karnındaki çocuğundan ödün vererek Mümtaz'ı öldürür. 17 yıl cezaevinde kaldıktan sonra af çıkmasıyla yeni hayatına başlar. Mathilda, geçmişini ve kızını arkada bırakarak İsrail'e gitmek istese de, annelik içgüdüsüne yenik düşerek kızı Rasel'in yanında kalır.

Hikâyenin ana karakteri olarak yaşananlar Mathilda'nın çevresinde gerçekleşmektedir. Mathilda'nın anlatıdaki yeri hem hikâyenin hem de dizideki farklı karakterlerin var olma sebebi olarak görülmektedir. Mathilda, yaşadığı tüm zorluklara rağmen başını dik tutan, ne yapmak istediğini bilen, kendinden emin ve güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Dış görünüşüne bakıldığında ise, karakter özelliklerini yansıtan detaylar görülmektedir. Orta yaşlarda ve boylarda, dalgalı saçları olan, açık tenli bir kadındır. Saçları güzel tokalarla, daha çok topuz olarak kullanılmış, giydikleri ise hikâyenin geçtiği döneme uygun ve karakter özelliğini yansıtan daha ciddi kıyafetlerden oluşmaktadır. Mathilda, Yahudi tanıdıklarıyla görüştüğü zaman kullandığı dil olan Ladino, karakterin kimlik, kültür ve ait olduğu sınıf gibi konularda izleyenleri bilgilendirmektedir.

Mathilda, hikâyenin "iyi" karakteridir. Anlatı, Mathilda'nın bu özelliği çerçevesinde pekiştirilmektedir. Bu özellik üzerine sahneler ve diyaloglar oluşturulmuştur. Hikâyede anneliği de temsil eden Mathilda; sevecen, koruyucu, sabırlı bir karakter olarak görülmektedir. Rasel'in Mathilda'yı reddetmesine rağmen, tekrar tekrar yardım etme girişimlerinde, onun bir anne olarak bağlılığını görmekle beraber, yalnızca Rasel için değil, kulüp çalışanları, Selim, Fatma ve Hacı'ya karşı da aynı tutumları sergilediği görülmektedir.

5.2.2.Raşel Aseo

Mathilda cezaevinde kızına bakamayacağı için Mösyö David'den ona bakmasını ister. Mösyö David ise yetimhaneye verir. Yetimhanede büyüyen, annesinin hikâyesini başka şekilde bilen ve hiç tanımayan Raşel, asi, hırçın, dik başlı olan ama kendine güveni olan bir karakterdir. Tipolojik olarak annesine çok benzemeyen, orta boylu, esmer ve kısa saçlıdır.

Dizinin birinci kısmı, esas olarak Mathilda'nın hikâyesini anlatmaya odaklanırken, İkinci kısımda ekran süresinin çoğu asi genç kız Raşel'e ve Müslüman sevgilisi İsmet'e ayrılmıştır. İkinci kısım başladığında sekiz aylık hamiledir. İsmet'in birine bağlanmayı sevmediğini bilmektedir ancak annesinin babasını öldürdüğü gerçeğini öğrenince teselli için soluğu İsmet'in yanında alır. Geçmişte, Raşel'in Yahudi olduğunu öğrenince ona attığı tokadı unutmaz ama annesine acı çektirmek istemektedir. Matilda'nın itirazlarına rağmen yine kendi bildiğini yaparak onunla evlenmeye karar verir. İsmet, Raşel'in Yahudi kimliğini annesinden gizlemektedir. İsmet'in onu sevip sevmediği, onu olduğu gibi kabul edip etmediği konusunda sürekli belirsizlik yaşamaktadır. Nihayetinde, İstanbul sokaklarında milliyetçi sevk ve "öteki" nefretiyle alevlenen bir ölüm kalım durumu, Raşel'i bebeğini doğurmak için annesine ve kulübün güvenliğine geri götürür.

5.2.3.Orhan / Niko

Anlatıya konu olan kulübün patronu Orhan, aslında gerçek kimliğini gizleyen bir gayrimüslimdir. Beyoğlu'nda, elit ve büyük bir mekânın sahibi, zengin ve saygı duyulan bir kişiliğe sahiptir. Fiziksel olarak uzun boylu, sarışın, iyi görünümü biridir. Siyasi olarak Türk-Müslüman kimliği altında saklanan, aslında Yunan-Ortodoks göçmeni olan, gerçek kimliğini gizlemeye takıntılı, sırlarla dolu bir hayat sürmektedir. Annesi de bu konuda böyle düşünmektedir. Orhan ve annesi "öteki" olmanın getirdiği baskıyı hissettikleri için böyle bir yolu tercih etmişlerdir. Anlatı boyunca, Orhan'ın kendi için oluşturduğu nüfuzu kaybetme korkusu ve telaşı görülebilir. En başta, Selim'e olan desteği sayesinde, kendinden emin bir karakter olarak görünen Orhan, ilerleyen bölümlerde, esas kimliğini gizlemek zorunda kalan, aslında çaresiz, kendinden emin duruşunun altında, kaygılı ve zayıf bir karakter olarak belirir. İlerleyen bölümlerde, annesinin hastalığının baş göstermesi, esas kimliklerinin ifşa olma olasılığını yükseltmiştir. Mathilda'nın geçmişinden gelen ve Orhan'a rakip olan Kürşat'ın onu ifşa etmekle tehdit etmesiyle giderek artan olumsuz dürtülere teslim olur. Gerçek kimliğini ne pahasına olursa olsun saklaması gerektiğine olan inancı, onu en büyük suça iter. Önce annesini ardından da kendisini öldürür. Orhan'ın sonu, bir ateşin içinde yok olmaktır.

5.2.4.Selim Songür

Kulübün gece şovlarının müzikal yıldızı, gösterişli, büyük kişilik Selim Songür, ne yapmak istediğini bilen, çalışkan, dik başlı bir karakterdir. Anlatının en başında Selim', sahnede yapmak istediği şovu, iş yerine kabul ettiremeyip yaka paça dışarı atılmasıyla tanınır. Saçları kıvrıkcık, açık tenli, otuzunun başlarında olan bu kişi, okuduğu meslek olan mühendisliği yapmayarak kendi tutkularının peşinden koşan, ailesi ve çevresi tarafından kabul görmeyen bir karakter olarak belirir. Ailesi için, düzgün bir meslek sahibi olamamış ve ailesi -özellikle babası- tarafından reddedilmiştir.

Orhan'ın, Selim'e "Kulüp İstanbul'da" özgür bir alan oluşturması, Selim'in kendini göstermesi ve İstanbul gece hayatına yeni bir soluk getirmesi açısından çok etkilidir. Selim Songür adı, Kulüp İstanbul ile özdeşleşmiş olup, hem kulüpte hem de İstanbul gece hayatında vazgeçilmez bir isim haline gelmiştir. Anlatı ilerledikçe Mathilda ve Selim dostluğunun pekiştiği görülebilir. Mathilda, Selim'in kulisinden sorumlu kişi olmuştur. Genel olarak nahif, sevecen bir kişilik olan Selim, kulise sürekli müdahale etmeye çalışan Çelebi'ye karşı bir o kadar sert davranmaktadır.

Anlatının 2. kısmında Selim için mücadele zorlaşmaktadır. Orhan Bey'in, Paris'te aldığı gösterişli sahne kostümlerini giymesine engel olacak şekilde, rolünü yumuşatması ve daha 'normal' bir gösteri sergilemesi için baskı yaptığı Selimi, Orhan'ın verdiği emrin, şovuna ve onun benliğine bir müdahale olarak görmektedir. Orhan'la aralarında geçen bu olay Selim'e, çocukken onu 'normal' olmaya zorlayan babasından aldığı darbeleri ve acı dolu hatırasını geri getirir. Selim sonunda Orhan'ın isteklerine boyun eğer ve bu karar onu etraftaki herkese karşı sarhoş ve öfkeli göstermektedir. Bu yaşananlardan sonra Selim kendisinden nefret eder. Anlatı boyunca ailesinin reddi ve Orhan'ın "normal" olması gerektiğini dayatması zemininde, gerçek benliği, bir sanatçı ve açık ama dile getirilmeyen 'queer' kimliği ile barışma mücadelesi izlenir.

5.2.5.Çelebi

Çelebi'nin, karakol sahnesinde Mathilda'nın geçmişinden bir karakter olduğu anlaşılrsa da anlatı ilerledikçe, adının aslında Aziz olduğu öğrenilir. Çelebi, kulüpteki güçlü ve etkin kişiliğinin yanında, yer yer kulübün sahibine dahi hükmeden bir karakter olarak izleyicinin karşısına çıkar. Oldukça sert ve Mathilda ile olan

diyalogları dolayısıyla da gizemli biridir. Tipolojik olarak esmer, orta yaşlı, orta boylu, zayıf olan karakter, dış görünüşü ile de katı hatta acımasız biri olarak görülür. Kulüp çalışanlarına eşit davranmayı, dansçı kızların hüviyet cüzdanlarına el koyuşu, onları mecburi şekilde kendine ve kulübe bağlaması, yer yer cinsel olarak da kızlardan faydalanması, Çelebi karakterini kulüp çalışanları ve biz izleyiciler tarafından çok seilmeyen bir karakter haline getirmektedir.

Anlatı ilerledikçe en şaşırtıcı dönüşümlerden biri, Çelebi'de görülür. Geçmişte Mathilda'nın ailesi için çalışan biridir. Kendisini görmezden gelen ve başka bir adamı seven Mathilda'ya karşı hisleri nedeniyle, görünürde Aseo ailesinin dağılmasında kilit bir role sahip olduğu izlenir. Başlangıçta kötü olarak tanınan Çelebi, yavaş yavaş daha olumlu bir ışık altında gösterilir. Orhan'ın yokluğu ve Kürşat'ın kulübü devralmak için yaptığı manipülasyonlarla kulüpte daha sorumlu bir konuma itilen Çelebi'nin doğru olanı yaptığı, dizi devam ettikçe görülmektedir ancak Çelebi'nin olumsuz dürtülerini bırakmasına ve nihayet iyilik yapmaya yönlendiren, öncelikle Mathilda'ya olan ve uzun yıllardır bitmeyen aşkıdır.

5.2.6. İsmet

Beyoğlu'nda "Fıstık" lakabıyla tanınan taksi şoförü İsmet, lakabını çapkınlığı ve kadınlarla olan iletişiminden almıştır. Yakışıklı, esmer, uzun boylu bir karakter olarak izlenir. Babasına olan nefreti, sürekli bir tartışma halinde olmaları, babasının annesini aldatması ve şiddet uygulaması, İsmet'i evlilik düşüncesinden uzak tutmaktadır. Tasula'ya yardım etmek için İsmet'in yanına giden Raşel, İsmet'e âşık olur. Anlatı bu noktadan sonra farklı yönere gidecektir. Raşel, gayrimüslim olduğu için en başından aralarındaki engeli kaldırmak adına İsmet'e yalan söyleyerek kendini Müslüman bir ailenin kızı Aysel olarak tanıtmıştır. Gerçeği öğrenen İsmet'in verdiği tepki, Raşel'e tokat atmak olmuştur. Babasına, annesine şiddet uyguladığı için kızan İsmet, tokat atmıştır. Karakterin bu noktada kendiyile çeliştiğini söyleyebilir. Raşel'in gayrimüslim kimliği, İsmet'in sıcak bakmadığı evlilik düşüncesine bir duvar daha örmüştür. Raşel ve İsmet'i yeniden bir araya getiren aile travmaları olmuştur ama bu birliktelik de çok uzun sürmeyecektir. Dizinin son sahnesinde İsmet, Raşel'i bulmaya çalışsa da başarılı olamayacaktır.

5.3. Kulüp Dizisinde Zamanın Kullanımı

Diziye kronolojik sırayla bakıldığında, yaşanmış olaylarla desteklenen hikâye, 1950'lerin başında çıkan genel af ve ikinci kısmın sonunda, 6-7 Eylül Olayları veya İstanbul Pogromu da denilen tarihsel zamanla birleştirilmiştir. 6-7 Eylül Olayları, Ankara, İzmir ve İstanbul'da azınlık halka karşı yapılan gösterilerle başlayıp ardından yağmalama eylemine dönüşen, birçok insanın yaralandığı, hayatını kaybettiği ve büyük maddi sorunların meydana geldiği olaylardır. Gökçal'a göre (2006: 1) bu olay Türkiye'nin yakın tarihine ait önemli kırılma noktalarından biri olarak görülmektedir.

Anlatıda gösterilen on yedi yıl öncesi, Mathilda'nın cezaevinde kaldığı süreçtir. Anlatıda Mathilda'nın ailesinin başına gelenleri, işlediği cinayeti, kızını Mösyö David'e bırakışını, Çelebi'nin asıl kimliğini öğrenmek, anlatanın izleyiciye gösterdiği sırayla, on yedi yıl öncesine geri dönüşlerle anlatılmaktadır. Anlatıda geri dönüşler yalnızca Mathilda üzerinden değil, yer yer Çelebi üzerinden de gösterilmektedir. İsmet'in babasına olan nefreti ve çocukluk travmalarını ve Orhan'ın esas kimliğini gizleyişini de geri dönüşlerle görmek mümkündür.

5.4. Kulüp Dizisinde Mekân Kullanımı

Anlatıda hikâyenin geçtiği yerlerin özelliklerine bakıldığında İstanbul'un, daha özelinde ise Beyoğlu'nun dış mekân olarak yer aldığı görülmektedir. Beyoğlu, eski adıyla Pera sokaklarında sınıf ayrılıkları da görülebilir. Pera, Yunanca bir kelimedir ve "karşı taraf" anlamına gelmektedir.

Anlatıda mekân kullanımının detaylı bir şekilde sunulduğu görülebilir. Çok kültürlü Beyoğlu sokaklarında duyulan kilise çanlarının sesi, Ladino dilinde söylenen şarkılar, ortak paydada buluşan Müslüman ve Yahudiler, ev ve eşyalar şehrin ve Beyoğlu'nun belleğini oluşturmaktadır. Bu geniş mekânın kapsadığı iç ve kapalı mekânlar ise kulüp, Mathilda ve Raşel'in evi, Selim'in evi, Orhan'ın evi, İsmet'in evi ve arabası, yetimhane; ikinci kısımda görülen Selim, Mathilda ve Raşel'in yaşadığı ev ve 17 yıl önce gösterilen Mathilda ile ailesinin yaşadığı ev olarak belirtilebilir. Daha da daraltılırsa, Çelebi ve Orhan'ın odası, sahne, kulis, çamaşırhane ve

dansçıların hazırlandığı alan olarak tanımlanabilir. 1950'li yıllarda çok daha net bir şekilde görülen sınıf ayrımı, dizideki mekân tercihlerinde de görülmektedir.

Dizinin anlatısında en önemli mekânın kulüp olduğu düşünülebilir. 'Kulüp', dizide metafor olarak da değerlendirilebilir. Kulübün içinde çalışan Müslüman ve gayrimüslim ilişkilerin karşılıklı beraber işbirliği, dostlukları temsil ettiği düşünülebilir. Bir nevi İstanbul'un küçük hali de denilebilir. Kulüp, Mathilda için önce istemeyerek geldiği bir mekân olarak görülse de sonradan benimsediği, yükseldiği, para kazandığı bir yerdir.

5.5. Kulüp Dizisinde Çalışan, Güçlü Kadın İmgesi

Anlatı, 1950'li yıllarda geçmektedir. Kulüp dizisinde ise kadının iş hayatındaki yeri, çamaşırhane olarak konumlandırılmıştır. Kadınların çalışma istekleri, verdiği çabanın karşılığını alamayışı hatta en düşün seviyede ücretlerle çalıştırılarak "atipik işlerde çalışma hayatını oluşturduğu bilinir (Nalbant ve Korkmaz, 2019: 184). Dizide, Müslüman ve gayrimüslim kadınları kulübün alt katında, çamaşırhanede görünürken, genç gayrimüslim kadınlar da en fazla dansçı olarak görülür. Dizide geçen diyaloglardan da anlaşılacağı üzere, toplumda dansçılara iyi bir gözle bakılmamaktadır: Tasula'nın - "Dansçuyım ya, ucuz kız etiketi var sanki alımda. Bak, herif gasp etti hüviyetimi, bastı tekmeyi. Sahip çıkan mı var?" şeklinde isyan etmesinin de Tasula'ya ve dansa karşı aşağılayıcı bakış açısı olduğunu doğrulayabilir.

Selim, Mathilda'nın kendi oluşu ve güçlü duruşundan etkilendiği için kulisinde ona yardımcı olmasını ister. Mathilda, kulisi çok iyi yönetir, Çelebi'nin tüm zorlamalarına rağmen pes etmez ve sonunda kulisin tüm yönetimi Selim'in de yardımları ile Mathilda'nın eline geçer. Bu noktada 'Kulüp'ün toplumsal normları yıkmayı başardığı söylenebilir. 50'li yıllarda bir kadın, erkek egemen bir toplumda ve iş yerinde yönetimi eline almıştır. Kulüpte diğer kadınları da koruyup kollamaktadır.

Mordo'nun annesi, kadınların çalışmasını küçümsemektedir. Raşel'e annesinin her gün geç saatlere kadar çalışmasının zor olup olmadığını sorar ve ekler: "Ama sen hiç merak etme. Mordiko hiç istemez senin çalışmanı. O ister ki çocukları olsun, sen de ona bakasın. Hepimiz başka ne yaptık ki? Hem çocuk Tanrı'nın en büyük mükâfatıdır insana." der. Bir kadın başka bir kadına aile, eş ve çocuk kavramını yüceltirken aynı zamanda toplumun gerektirdiği şekilde yaşaması gerektiğini söylemektedir. Öte yandan Mathilda kendi ayakları üzerinde duran, güçlü, bağımsız bir kadın ve anne olarak, kızının bir yerde çalışması için ona destek olmakta hatta iş görüşmesi ayarlamaktadır. Bu durumun toplumsal normları yıktığı ayrıca dikkati çekmiştir.

5.6. Kulüp Dizisinde Anne Olgusu

Anlatıda ana karakter olan Mathilda, cezaevinde olduğu için kızını Mösyö David'e emanet etmiş bir annedir. Cezaevinde olduğu süre boyunca kızı Raşel ile herhangi bir bağlantısı olmamıştır. 17 yıl sonra cezaevinden çıkar ve kızını görmeden İsrail'e gitmek ister. İsrail'e gidebilmek için Mösyö David'den evrakı almaya gelen Mathilda, Raşel'in karakolda olduğunu öğrenir ve hem meraktan hem de evrakı bahane ederek karakola gider. O esnada Çelebi, şikayetini geri çekmek için karakola gelir. Mathilda'yı görünce bocalar ve onun da tanınmasını bekler ancak Mathilda Çelebi'yi tanımaz. Bu durum karşısında Çelebi şikayetini çekmekten vazgeçer. Yaşanan bu olay sonrası David, Raşel'in yanına gider ve verdiği aşırı tepkiye, o da sert bir cevap verir. "Benden başka senin şımarıklıkların çeken de yok. Hadi bakalım şimdi ne yapacaksın?" der. Bu konuşmaya şahit olan Mathilda oldukça sarsılır. Duyduğu bu konuşma Mathilda için kırılma noktası olur ve annelik duygularına yenilir. Çelebi'nin yanına gider ve şikayetini çekmesini rica eder. Çelebi, şikayetini geri çekmek için bir şart koşar. Boş bir senet imzalaması gerektiğini ve isterse zararı karşılamak için kulüpte çalışabileceğini söyler. Mathilda ilk başta reddetse de sonrasında kızı için kabul eder. Çelebi'nin kim olduğunu hatırlayamaz. Senedi imzaladıktan sonra Çelebi, Mathilda'nın hüviyet cüzdanına da el koyar ve çamaşırhanede çalışmaya başlar.

Bu dakikadan sonra Mathilda, kızı için çabalayan iyi bir anne olarak görülse de geleneksel televizyondan izlenen klasik anne rollerinin dışında, güçlü ve kendi doğrularından vazgeçmeyen bir kadın olarak belirir. Toplumun kabul ettiğinin aksine Mathilda, anne olma durumunu kutsamaz ve/veya aile olmadan da bir yerlere gelinebileceğini, güçlü durulabileceğini "Çok güçlü bir kız olmuşsun. Üstelik benim sayemde de değil. Ne yaptysan kendi başına yapmışsın." cümleleriyle dile getirir. Aynı zamanda kızı Raşel'e susmasını değil onunla

kavga etmesi gerektiğini söyler ve bu noktada da toplumsal sınırların dışında bir anne modeli olduğunu görürüz. Mathilda kızı için elinden geleni yapmaya çalışır. Ev olarak, kulüp çalışanlarının kaldığı pansiyonu tutmuş olsa da orayı sıcak bir yuva haline getirmeye çalışır. Tek başına büyüyen Raşel için, 17 yıl sonra çıkıp gelen bir anne figürünü kabul etmek çok zordur ancak yaşadıkları onu annesinin yanında olmaya iter.

Her ne kadar klasik bir anne figürü ile belirmese de kızının yanlış yollara sapmaması için baskın bir tavır da sergilemektedir. Raşel'in İsmet'le olan muhabbetine karşı çıkar. Bir gayrimüslim ve Müslüman ilişkisini toplumun hatta sevdiği bireyin dahi kabul etmeyeceğini biliyordur. Kendi yaşadıklarından yola çıkarak Raşel'i uyarır ama Raşel çoktan İsmet'e âşık olmuştur. Ayrıca Mathilda yalnızca Raşel'e karşı değil, kulüpte çalışanlara karşı da anaç bir tavır sergilemektedir. Özellikle Selim'le olan ilişkilerinde bunu görürüz. Bu durum Raşel bunca yıl sonra çıkıp gelen annesinin sürekli kulüpte ve Selim'in yanında olmasına da isyan etmesine neden olur. Neden zor zamanında yanında olmadığını yeniden sorgular.

Dizide yalnızca bir sahnesi görülse de Selim'in annesi Nesrin Songür de bir anne figürü olarak izleyiciyle buluşur. Selim'in anne ve babası, Selim'in herkesten farklı olan duruşunu kabullenemezler. Toplumsal normlar gereği, Selim'in doğru düzgün bir mesleği olması gerektiğini ve diğer "erkekler" gibi davranması gerektiğini söylerler. Selim onların istediği şekilde değil de Orhan ve Mathilda gibi onu destekleyen kişilerin de desteğiyle hissettiği şekilde yaşamayı tercih eder. Dizinin burada da anneliği kutsamak yerine, "*Her anne çocuğunu mutlu edemiyor.*" diyerek, toplumsal normlara karşı bir tavır sergilediği düşünülebilir.

Anlatıdaki diğer bir anne ise İsmet'in annesidir. İsmet'in annesi, Mathilda'nın aksine sindirilmiş, ne yaşanırsa yaşansın erkeğe boyun eğen bir karakterdir. İsmet'in düşman olduğu baba figürü Ali Şeker tarafından fiziksel ve psikolojik şiddet gören ve aldatılan kadın, yaşadıklarını hiçe sayarak ve kocasının yaptıklarını normal karşılayarak İsmet'e karşı da olsa ona hizmet etmeye devam eder. Annesine göre "baba" veya "koca" oluşu, yaptığı yanlışları görmezden gelmeye yetebilir. Aynı zamanda karakterin "*Analık hatırım için.*" ve "*O senin baban.*" ve Raşel'e kurduğu "*Erkek işte kızım...*" gibi cümlelerle aile yapısını kutsadığını göstermektedir. Bu anne figürünün geleneksel televizyon dizilerinde çokça seyirciyle buluştuğu görülebilir.

5.7. Kulüp Dizisinde Erkeğin Tahakkümü ve Şiddet

Anlatı boyunca çoğu eril bireyin kadınlar üzerinde nasıl baskı oluşturduğu hissedilebilir. Çelebi karakteri yalnızca kadınlar üzerinde değil, kulüp üzerinde de çok etkili bir karakter olarak inşa edilir. Kulübün üst düzey çalışanlarından biridir ve yer yer asıl sahibi Orhan Bey'den daha etkili bir karakterdir. İşe alma ve çıkarma onun yetkisindedir ve bu süreçten Orhan pek haberdar değildir. İşe aldığı dansçı kadınların nüfus cüzdanlarına el koyan Çelebi, kadınların ona bağlı kalmasını istemektedir. Aynı zamanda bir gayrimüslim olan Tasula'ya da aynısını yapar. Üstelik hüviyetini aldıktan sonra onu işten de kovmuştur. Tasula, hayatta kalabilmek için çaresiz bir şekilde yeniden Çelebi'nin kapısına gider. Çelebi ise cinsel olarak da Tasula'dan faydalandıktan sonra, yeniden dansçı olarak işe alır.

Çelebi, dizinin ana karakteri olan Mathilda üzerinde de tahakküm kurmaya çalışmaktadır. İşe alırken ona boş bir senet imzalatır ve onun hüviyetine el koyar. Küçümseyici tavırları ile çamaşırhanede işe başlatır. Çalıştığı süre zarfında Mathilda'dan, kendince geçmişin acısını çıkarmaktadır. Hatta bir Yahudi olan Mathilda'yı Şabat gününde (cumartesi) bile çalıştırmakla kalmaz, o gün işlerini zorlaştırmak için elinden geleni yapar. Mathilda da Selim'in isteği üzerine kulis sorumlusu olur. Çelebi orada da Mathilda için zorluk çıkarmaktadır ama Mathilda hiç oralı olmaz ve yine kendi doğrularıyla hareket eder. Kendi gücünü Kulüp İstanbul üzerinden ispat etmeye çalışan Çelebi, yukarıdan gelen baskıların da etkisiyle, gayrimüslim çalışanları kadın erkek fark etmeksizin kovmaya başlar.

Dizinin diğer etkili erkek karakterlerinden biri olan İsmet; çapkın, yaşadığı cinsel veya duygusal ilişkilerde ciddi düşünmeyen erkek karakter olarak inşa edilmiştir. İsmet ilk başlarda öyle bir kimlik yaratmasa da Raşel'in gerçek kimliğini öğrenince ona tokat atarak şiddet ile karşılık verir. Aslında babasının annesini aldatmasına ve şiddet uygulamasına bu kadar tepkili olan İsmet, babası gibi davranmaktadır. Tokat sahnesinin üzerine eve gelen Raşel, Mathilda'nın sorgusuyla karşılaşır. Raşel'in dudağındaki yarayı fark eden Mathilda "*O heriften dayak mı yiyorsun? Aşk diye sana bunu mu vadetti?*" diyerek çıkışır ve ekler: "*Kimsenin kat'a sana bunu yapmasına izin verme. Sakın. Çünkü bir tokat, asla bir tokat değildir. Yiyenin değil ama atanın kıymetini düşürür. Sen kendi kıymetini bilmeyi öğren, kâfi.*" der. Burada da geleneksel televizyonlarda şiddet içerikli

dizilerde susup, erkeği haklı bulan kadın ve anneden ziyade; kendi kıymetini bilmesini öğrenmesi gerektiğini söyleyen, alışılmışın dışında bir kadın ve anne figürü olduğu düşünülebilir.

Dizinin diğer erkek karakterlerinden olan Bahtiyar, köyden yeni gelmiş ve kulüpte temizlik görevlisi olarak işe başlamıştır. Tasula'yı görünce ondan çok etkilenen Bahtiyar, Tasula'yı etkilemek için elinden geleni yapar. Onu etkilemenin para ve güçten geçeceğini düşünmektedir ve Ali Şeker sayesinde kendince o güce ve paraya ulaşır ancak Tasula onu reddeder. İkinci kısımda Çelebi, daha yumuşak ve nispeten iyi bir karaktere bürünmüş şekilde izlenir. Bahtiyar'ı Tasula'yı rahat bırakması için uyarır ancak Bahtiyar, sevdiğini iddia eder ve *"Her gece kapımdayım. Dün de takip ettim. Bu çalgıcılarla bir yerlere gitti. Dedim aha katil olacağım."* cümlelerini sarf eder. Tasula'nın isteği olmamasına rağmen bu şekilde rahatsız etme hakkına sahip olduğunu düşünür. Bir ilişkileri olmamasına rağmen hastalıklı bir ruh haliyle başka erkekleri onun yanında görmeye tahammül edemez. Tavırları yalnızca Tasula'ya değil, köyden birlikte geldiği Hacı'ya karşı da değişmiştir. Ona üstten bakarak, düşük miktarda paralar teklif eder ama Hacı hiç oralı olmaz. Aynı zamanda gayrimüslimlere karşı da Ali Şeker ile birlikte Müslüman ve Türkleri örgütlemektedir. Sonunda zoraki bir şekilde Tasula'yı odaya kapatır ve ona tecavüz etmeye çalışır. Tasula bir şekilde elinden kurtulur ama dışarıda gayrimüslimlere şiddet uygulayan bir grup bulunmaktadır. Tasula'ya şiddet uygularken Bahtiyar onu kurtarmaya gelince, Tasula ona yaşattıkları için Bahtiyar'ın da Rum olduğunu söyler ve Bahtiyar'ın sonu, "ötekilere" zarar vermek için örgütlediği erkeklerin elinden olur.

5.8. Kulüp Dizisinde "Öteki"

Anlatıda, asıl çatışmanın "öteki" üzerine kurulduğu çözülebilir. İlk ve esas çatışmanın, Müslümanlar ve gayrimüslimler arasında yaşandığı söylenebilir. O yıllarda harlanan milliyetçilik ateşi, bu iki grup arasında sürekli karşı karşıya gelmelerine sebep olmuştur. İlk olarak sürekli vurgulanan konu, bir Müslüman ve gayrimüslimin evlenemeyeceğidir. Raşel, bu toplumsal yargıları bildiği için kendini Müslüman ve Türk olarak tanıtmayı tercih eder. İsmet de Türk olduğunu bildiği için daha rahat bir şekilde yaklaşır. Tasula bu durumu şu şekilde yorumlar; *"Tasula'yla gönül eğlendirsın, gitsin nikahı Pakize'ye bassın. Bunlar böyledir. Gayrimüslim kızlarla düşer-kalkar sonra gider bir Müslümanla evlenirler."* Mathilda bunu Raşel'e söyler. Çünkü öldürdüğü kişi olan Raşel'in babası da aslında bir Müslümandır ve onların yanındaymış gibi dursa da arkalarından iş çevirir ve ailesinin dağılmasına sebep olan esas kişilerden birisidir.

Müslüman-gayrimüslim çatışması Kulüp İstanbul çatısı altında da görülür. Sözde Müslüman ve Türk olarak tanıtılan kulübün sahibi Orhan Bey, Kürşat ve onun üstlerinden gelen emirle kulüpte çalışan gayrimüslimleri birer birer işte attırmaya başlar. Bunu Çelebi vesilesiyle yaptırmaktadır. Oysa kendi de gayrimüslim kimliğini gizleyen bir Rum'dur. Gerçek adı Niko olan Orhan, annesi ile birlikte gerçek kimliklerini gizlemektedir. Hem "öteki" olmanın getirdiği baskıyla hem de kazandığı saygıyı kaybetmek istememektedir. Anlatı boyunca Orhan'ın bu durumu gizlemeye çalışması izlenir ve sonunda bu durum açığa çıkarsa yaşayacaklarını kaldıramayacağı için önce annesini, ardından da kendini öldürür. Bu baskı ortamı, Orhan'ın sonunun kendi elinden olmasını sağlar.

İkinci kısmın son bölümünde ise dizi 6-7 Eylül olaylarına bağlanmaktadır. Türkleri, gayrimüslimlere karşı çağrılarla, evlerini, dükkânlarını yıkmayı amaçlamaktadırlar. Bu çağrılar, yalnızca ötekileştirilmiş gruplara, yalnızca etnik ve dini azınlıklara değil, aynı zamanda queer topluluğuna, seks işçilerine yapılmıştır.

Öte yandan Orhan, diğer bir öteki olan Selim'i destekleyen bir karakter olarak belirir. Kimsenin Selim'i olduğu gibi kabul etmediği yerde, büyük bir risk alarak Selim'i Kulüp İstanbul'un yeni solisti yapar. Selim karakteri, dile getirilmese de "normal" olunması beklenen, queer kimliği olan bir bireydir. Ne ailesi, ne çalıştığı diğer yerler Selim'in bu kimliğini kabul etmez ve onu "öteki" konumuna iterler. Ailesi, Selim'den utandığını dile getirir ve reddeder. Çelebi *"Gece hayatında böyle erkek assolist pek görülmüş şey değil."* diyerek Selim'i ötekileştirir. Ancak Orhan Selim'in arkasındadır. Diğer büyük destekçisi de, her fırsatta kendi olmasını söyleyen Mathilda'dır. Anlatı ilerledikçe Orhan'a yapılan siyasi baskı yüzünden Selim'i eskisi gibi desteklemeyi bırakır ve ödül töreni için daha "normal" bir gösteri hazırlayıp, daha sıradan bir kıyafet giymesi gerektiğini söyler. Bu noktada Selim bir kere de Orhan tarafından öteki konumuna itilir ve bu durum Selim'i içinden çıkması güç bir buhrana sürükler. Mathilda'nın yaptığı konuşma sonrası kim olduğunu ve ne yapmak istediğini hatırlar.

6.Sonuç

Tarih boyunca, toplumsal cinsiyet eşitsizliği dünya genelinde yaşanan ve öne çıkan toplumsal sorunlardan biri olmuş ve bu durum bir yandan “kültür ve gelenek” başlıkları altında meşrulaştırılıp kanıksanırken bir yandan da ilerleyen süreçle normlaşmış algılara karşı hareketlerin ortaya çıktığı görülebilir. Bununla birlikte dizilerin, popüler kültürün önemli birer unsuru olarak yarattıkları algılar aracılığıyla toplumun ve bireylerin yaşayış biçimlerine, düşünce tarzlarına ve birbirleriyle etkileşimlerine etki ettiği düşünülebilir. Bu etki göz önünde bulundurulduğunda yayınlanan içeriklerin ve buna bağlı olarak gelişen uluslararası izleme pratiklerinin toplumsal ve bireysel yaşantı ve düşüncedeki önemli ve dönüştürücü etkisi ise aşikardır.

Dünya genelinde internet üzerinden dizi yayıncılığının artması, tüketicilerin izleme pratiklerini değiştirmesiyle birlikte, dünyada yaşanan bu değişim ve dönüşüm, Türkiye’de de yeni platformların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Televizyon ve sinema içeriklerinin dijital platformlarda yayınlanmaya başlamasıyla birlikte yeni bir izleme modeli ortaya çıktığı izlenebilir. Türkiye’de de bu değişim yavaş yavaş gerçekleşmiş ve Netflix bu platformların başını çekmiştir.

Ürettiği orijinal içeriklerin geleneksel anlatı yapısının dışına çıkmasından kaynaklanmaktadır. Televizyonda yayınlanan dizilerin ataerkil sistemin düşünce yapısına daha çok uygunluk gösterdiği görülebilir Sistem, kadını genel olarak evde anne ve eş olarak konumlandırmaktadır. Aile olgusu genellikle kadın karakterlerin vazgeçilmezidir. Kadın çoğunlukla ailesinin yanındadır. Kadınlar, televizyon ortamında kendilerine yer bulsalar da cinsiyetçi kalıplarla sınıflandırılmaktan kurtulamadıkları söylenebilir. Bu bağlamda çalışma, bu anlamda dijital platformları değerlendirebilmek için farklı bir bakış açısı önermiştir.

Çalışmada, Netflix’in orijinal içeriklerinden biri olan “Kulüp” dizisi incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal kısmında aktarılmış olan Netflix’in kadın temsiline bakışı, inceleme sonucu karşılık bulmuştur. Dizideki ana kadın karakterler güçlü, ne istediğini bilen tipler olarak izleyiciye sunulmuştur. Anlatı, onları hem gayrimüslim hem de kadın olarak ötekileştirmeye çalışsa da kadınlar bu durumu benimsemek yerine bu duruma karşı çıkmayı tercih ederler. Her ne kadar geleneksel kadın temsilleri görülse de kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan kadınların var oluşu dikkat çekicidir. Patriarkanın yarattığı diğer sorunların yanında annelik, şiddet, taciz, cinsiyetçi iş bölümü gibi başlıklar da bu anlatı içinde kendine yer bulmaktadır. Geleneksel anlatının aksine, yaşanan bu olumsuzluklara karşı mücadele verilerek anlatıda kadına yeni bir kimlik kazandırılmaya çalışılmış olabilir. Bu bağlamda pek çok diziye yön veren bu konular, dijital platformların içeriklerine de yansımakta ve yaşanan bu durumların geleneksel anlatıların temsilinde olumlu anlamda bir kırılma yarattığı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aguiar, L. Waldogel, J. Bide, P. (2020). A Comparative Analysis of Over-the-Top Platforms: Amazon Prime Video and Netflix. *International Conference on Communication and Intelligent Systems*. 419.
- Ağaoğlu Ercan, E. Çakar Bikiç, N. (2019). Kadın Rollerinin Televizyon Dizilerinde Yer Alma Biçimlerine İlişkin Bir Karşılaştırma: Paramparça ve Medcezir Örneği. *İnsan&İnsan*. 6(20), 168.
- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 30(1), 60.
- Ataman E, Ö. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. (Doktora Tezi). ProQuest Inonu Universty Kütüphanesi veri tabanından erişildi. (28638531)
- Bedir Erişti, S, D. (2016). *Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı*. (6. bs.). Ankara: Pegem Akademi.
- Berktaş, F. (2013). Feminist Teoride Açılımlar. Ecevit, Y. (Der.), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Bucciferro, C. (2019). Women and Netflix: disrupting traditional boundaries between television and film. *Taylor & Francis Online*. 1054-1055.
- Büyüköztürk, Ş. Kılıç Çakmak, E. Akgün, Ö. E. Karadeniz, Ş. Demirel, F. (2021). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (30. Bs). Ankara: Pegem Akademi.
- Changsong, W. Kerry, L. Faraday Marta, R. (2021). Film distribution by video streaming platforms across Southeast Asia during COVID-19. *Media, Culture & Society*. 43(8), 1543.
- Coltrane, S. Adams, M. Work-Family Imagery and Gender Stereotypes: Television and the Reproduction of Difference. *Journal of Vocational Behavior*. (50), 326.
- Çağıl, F. Masdar Kara, F. (2019). Dijital Dönüşüm Bağlamında Türkiye'de Dizi Sektörü ve Geleceği. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 1(1), 11.
- Daalman, S. Kleemans, M. Sadza, A. (2017). Gender Representation on Gender- Targeted Television Channels: A Comparison of Female- and Male-Targeted TV Channels in the Netherlands. *Sex Roles*. (77), 368.
- Daqiq, B. Hashemi, A. (2021). Attitude of Afghan youths on watching foreign dubbed serials: A case study of Takhar University, Afghanistan. *International Journal of Social Sciences and Education Research*. 7(2), 176.
- Demir, Ş. (2007). Adnan Menderes ve 6/7 Eylül Olayları. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 0 (12) , 37-63 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuydta/issue/945/10650>
- Dikmen, E. Ş. (2017). Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü: Sosyal TV Yayıncılığı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. 5(1), 432.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Theory. The Intellectual Traditions of American Feminism*. (12. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dündar, Ö. Z. (2012). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Televizyon Reklamlarına Yansıması. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 5(1), 124-125.
- Erdem, N. Aytakin, B. A. (2021). Covid-19 Pandemisinde İzleyici Deneyimi: Netflix Ekseninde Dijital Platformlara Bakış. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (36), 305-306-308-317.
- Glascock, J. (2001). Gender Roles on Prime-Time Network Television: Demographics and Behaviors. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 45(4), 656.
- Griffits, E. (2016). The F Word Contemporary UK Feminism. How Netflix is Leading the way with Femnist TV. Erişim 28 Aralık 2022. <https://thefword.org.uk/2016/06/netflix/>
- Gül Ünlü, D. Aslan, P. (2016). Türk Televizyon Dizilerindeki Kadın Rollerine Kadınların Gözünden Bakmak. *Inonu University E-Journal of Faculty of Commnication*. 1(2), 195.
- Haberler.com. (2022). BeIN Connect TOD mu oldu? Bein Sports TOD mu olacak, adı mı değişti?. Erişim 28 Aralık 2022. <https://www.haberler.com/haberler/bein-connect-tod-mu-oldu-bein-sports-tod-mu-15504957-haberi/>
- Hobson, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika*. bgst Yayınları.

- Imre, A. (2009). Gender and quality television: A transcultural feminist project. *Feminist Media Studies*. 9(4), 392.
- Janner, M. (2016). Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. *New Media & Society*. 18(2), 257.
- Kaplan, E. A. (1990). Women and Film: Both Sides of the Camera. *Taylor & Francis Group*. 86-87.
- King, K, E. (1994). Method and methodology in feminist research: what is the difference? *J Adv Nurs. Journal of Advanced Nursing*. 20(1). 22.
- Lamare, A. (2018). The Business of Business. How streaming started: YouTube, Netflix and Hulu's quick ascent. Erişim: 26Aralık 2022. <https://www.businessofbusiness.com/articles/a-brief-history-of-video-streaming-by-the-numbers/>
- Lindsey, L, L. (2020). *Gender Sociological Perspectives*. (7. bs.). London and New York: Taylor & Francis Ltd.
- Livingstone, S. (2003). The changing nature of audiences: From the mass audience to the interactive media user. Valdivia, A, N. (Ed.). *A Companion to Media Studies*. içinde (ss. 27). John Wiley & Sons, Incorporated.
- Madiega, T. European Parliamentary Research Service. Digital Single Market and geo-blocking. Erişim 28 Aralık 2022. <https://epthinktank.eu/2015/05/13/digital-single-market-and-geo-blocking/>
- Marshall, G. (1998). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O, Akınbay. D, Kömürçü) Ankara: Bilim ve Sanat Kitabevi. 240.
- Mendes, K, Carter, C. (2008). *Feminist and Gender Media Studies: A Critical Overview*. *Sociology Compass*. 2(6). 1709.
- Nalbant, F., & Korkmaz, T. (2019). Feminist teori temelinde toplumsal cinsiyet eşitliğinin Türkiye bağlamında değerlendirilmesi. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 165-186.
- Netflix. (2022). Netflix'in Hikayesi. Erişim 28 Aralık 2022. <https://about.netflix.com/tr>
- Oliveira Dias, M, Duzert, Y. (2021). The Evolution of Netflix in Brazil: The First Decade. *Global Scientific Journal*. 9(12), 1828.
- Osur, J. (2016). *Netflix and the Development of the Internet Television Network*. (Yüksek Lisans Tezi). Syracuse University Libraries veri tabanından erişildi.
- Oğuz, G, Y. (2000). Cinsiyet Rollerini İlgili Stereotiplerin Televizyonda Sunumu. *Kurgu Dergisi*. (17), 35.
- Özsöz, C. (2008). Kültürel Feminist Teori ve Feminist Teorilere Giriş. *Sosyoloji Notları*. (6), 51.
- Pietaryte, K, Suzina, A, C. (2022). Female representation in Netflix Global Original Programming: A comparative analysis of 2019 drama series. *Critical Studies in Television*. (1), 7.
- Revolusi, P. (2022). The Construct of The New Media Communication Domain as Television Broadcast Mediamorphosis Outpup (Television Morphosis). *International Journal of Environmental, Sustainability and Social Science*. 3(3), 744.

- Saraç, S. (2013), "Toplumsal Cinsiyet", Gültekin, L. vd. (Der.), *Toplumsal Cinsiyet Yansımaları* içinde (ss. 27). Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.
- Segal, C. (1992). Admetus' Divided House: Spatial Dichotomies and Gender Roles in Euripides' Alceste. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 28(1992), 96.
- Signorielli, N. Bacue, A. (1999). *Recognition and Respect: A Content Analysis of Prime-Time Television Characters Across Three Decades*. *Sex Roles*. 40(718). 528-530.
- Singh, V. (2017). Breakinh the Stereotypes: A Feminist Reading of the Movie Dangal. *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL) A Peer Reviewed (Refereed) International Journal*, 5(1), 28.
- Sink, A. Mastro, D. (2017). Depictions of Gender on Primetime Television: A Quantitative Content Analysis. *Mass Communication and Society*. 20(3). 12.
- Spigel, L. Mann, D. (1992). Private Screenings: Television and the Female Consumer. *University of Minnesota Press*. 6-7.
- Symes, K. (2017). "Orange Is the New Black: The Popularization of Lesbian Sexuality and Heterosexual Modes of Viewing" *Feminist Media Studies*. *Taylor & Francis Online*. 31-32.
- Şahin, M. (2019). Kültür Aktarımında Toplumsal Cinsiyetin Rolü. *Akademik Hassasiyetler*. 6(11). 238.
- Şener, G. Çavuşoğlu, Ç. İrklı, H. İ. (2016). *Medya ve Toplumsal Cinsiyet. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (Ed. Feryal Saygılıgil). Dipnot Yayınları. 174-175.
- Şenyurt, C. (2008). *Türk Televizyon Dizilerinde Kadın İmajı*. (Yüksek Lisans Tezi). Inonu Universty (Turkey) ProQuest Veri Tabanından Erişildi. (28558475)
- Şenyüz, B. (2022). Türkiye'de Dizi Sektörü ve Dijital Dönüşüm: Üretim, Dağıtım, İçerik ve İzleme Pratiklerinde Dijitalleşme. Sarıtaş, İ. Özsoy, A. (Ed.) *Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020*. içinde (ss. 45-46). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Tamer Torun, A. Mirza Girgin, A. (2022). Tarihin Popüler Kültüre Eklemlenmesi: Netflix'in Docudrama İmgeleri. Sarıtaş, İ. Özsoy, A. (Ed.) *Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri 2010-2020*. içinde (ss. 82). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası
- Tanrıvermiş, Ş. (2007). *Televizyon Dizilerinde Erkek İmgesi*. (Yüksek Lisans Tezi). TC. İstanbul Kültür Üniversitesi Açık Erişim. (0510050001)
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*. 3(5). 167-171.
- Tokgöz, G. (2015). Kadınlar İşgücü Piyasasının Neden Dışında? Kapitalizm ve Patriarka Temelinde Bir Analiz. Tar, Y. (Der.), *Çalışma Hayatında Ayrımcılık* içinde (ss. 37-38). Kaos GL Yayınları.
- Türkmen, B. (2020). *Utilising Digital Media as a Second Language (L') Support: a Case Study on Netflix with Translation Applications*. *Interdisciplinary Description of Complex Systems: INDECS*. 18(4). 460.
- Ulukan, G. (2022). Webrazzi. Üçüncü çeyrekte 2.4 milyon abone kazanan Netflix, toplamda 223 milyondan fazla aboneye ulaştı. Erişim 28 Aralık 2022.

- Varlı Gürer, S, Z. Gürer, M. (2020). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Türkiye'deki Televizyon Dizilerinde Sunulan Kadın Stereotipi. *Alanya Akademik Bakış Dergisi*. 4(3), 633.
- Voet, R. (1998). *Feminism and Citizenship*. SAGE Pub. (1. bs.).
- Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. (1. bs.). USA: Basil Blackwell Ltd.
- Watts, S. (2020). bmcblogs. Digital Platforms: A Brief Introduction. Erişim 28 Aralık 2022. <https://www.bmc.com/blogs/digital-platforms/>
- Wuest, J. (1995). Feminist grounded theory: an exploration of the congruency and tensions between two traditions in knowledge discovery. *Qualitative Health Research*. 5(1), 125.